

## Las figuras femeninas en *La mujer del animal*

Laura Cano Guarín  
Universidad de Antioquía  
laura.cano@udea.edu.co

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2020.i15.01>

Fecha de recepción: 8.01.2020

Fecha de aceptación: 10.03.2020

**Resumen:** El presente artículo aborda el asunto de las representaciones femeninas en el filme *La mujer del animal* del director de cine colombiano Víctor Gaviria, quien en general retrata paisajes ciudadanos referentes a las problemáticas y miseria de las clases sociales más bajas. En primera instancia se enmarca el contexto en el que se desarrolla la historia, la ciudad de Medellín, los acontecimientos históricos que han propiciado dichas realidades y el estilo narrativo de su autor. A continuación, a la luz de las bases teóricas provistas por los estudios de género, se hace un breve resumen y análisis de la producción fílmica en cuestión, con el fin descubrir cómo se percibe, se concibe y se proyecta el universo femenino en su obra. A través del análisis propuesto se hará una revisión del complejo rol que cumplen las mujeres en un entorno desafortunado de abandono e indiferencia del estado, en una ciudad segregada en cuyas periferias la violencia es el pan de cada día y de las historias que protagonizan a través de las cuales pueden o bien reforzar o bien resistirse a las construcciones sociales.

**Palabras clave:** Víctor Gaviria; Medellín; estereotipos; marginalidad; género.

## Feminine figures in *La mujer del animal*

**Abstract:** This article addresses the feminine depictions in the Colombian movie director Víctor Gaviria's film *La mujer del animal*, who generally portrays urban sceneries related to lower socioeconomic status individuals' problems and misery. First of all, we lay out the context in which this story takes place, Medellín city, the historic events leading to those realities and the author's narrative style. Next, based on the theoretical grounding provided by gender studies, we briefly sum up and analyze the mentioned movie in order to examine how the feminine universe is perceived, conceived and projected in the film. Through the proposed analysis we will review the complex role played by women living in an unfortunate environment

of abandonment and indifference from the state. They inhabit a divided city whose suburbs are plagued with daily violence and star in stories that may conduct them to reinforce or resist social constructions.

**Keywords:** Víctor Gaviria; Medellín; stereotypes; marginalization; gender.

**Sumario:** 1. Contextualización. 2. *La Mujer del Animal*. 3. Indeterminación simbólica. 4. Mujer transgresora. 5. Violencia simbólica. 6. Mujer como trofeo. 7. Arbitrariedad cultural y mujer fálica. 8. Relaciones entre mujeres. 9. Alteridad/ otredad. 10. La crítica y el pacto entre caballeros.

## I. Contextualización

Víctor Manuel Gaviria es un escritor, poeta, guionista y director de cine nacido en Colombia en 1955. En su larga trayectoria como cineasta, ha logrado posicionarse como uno de los más importantes en el panorama colombiano, conocido incluso a nivel internacional, después de haber participado en varias ocasiones en festivales de todo el mundo y de haber recibido varios galardones por sus producciones. Lo que hace que sus filmes sean tan llamativos para públicos de muy diversas culturas es el estilo particular que tiene para gestar tales producciones. A Gaviria le tocó nacer y crecer en una sociedad completamente atravesada por la violencia, y durante los años 80, la época en la que comenzó a madurar en tanto director de cine, su país estaba sumido en el ostracismo causado por el narcotráfico y la guerrilla. Desde sus inicios este director decide tomar mano de su realidad circundante y plasmarla en sus creaciones, tanto textuales como audiovisuales. Así, todo lo que crea se basa en la descomposición social, no hay historias de amor con finales felices ni relatos heroicos en los que al final se hace justicia para todos, su cine está marcado por la denuncia y exposición sin tapujos de realidades e historias complejas y duras.

Los problemas sociales y políticos de Colombia, y más específicamente de Antioquia (su región), son protagonistas en todo lo que hace Gaviria. En plenos años 80 cuando las guerrillas FARC y ELN combatían por ser validadas políticamente y el Cartel de Medellín estaba en todo su auge, el material para filmes y textos abundaba. Cuando el autor se decidió a incurrir en el universo de los largometrajes, optó por desvelar el mundo de los más vulnerables, de los habitantes de la marginalidad, a la clase media que en general estaba cegada ante los dramas que tenían lugar casi frente a sus narices, pero que o nadie notaba o simplemente existía un pacto de invisibilización absoluta ante ellos, pues nadie se atrevía a hablar al respecto. Fue así como se gestó su estilo, en el que siempre se ven contrastadas las realidades crudas y silenciadas de la clase baja y la pasiva comodidad de la clase media.

Así, Gaviria revolucionó la escena cinematográfica colombiana cuando en sus textos y filmes se empezó a descubrir la otra cara de la ciudad, la ciudad sumida en la periferia, la ciudad olvidada. Lo que más impacto causó de sus filmes, fue el hecho de que logró dotar de humanidad a estos personajes marginales, que históricamente habían carecido de significantes próximos y de quienes solo se tenían lecturas lejanas, impersonales y en su mayoría, muy poco halagüeñas y basadas en imaginarios, no en experiencias reales cercanas. De hecho, este ejercicio de resignificar a estos personajes fue mucho más allá de simplemente mostrar sus realidades al público, el director tuvo la idea única de vivir en carne propia lo que era la vida de estas personas, pues para sus películas decidió elegir como protagonistas a actores y actrices naturales, es decir, a personas sin ningún tipo de formación artística y actoral, que él mismo sacaba de los barrios marginales de la ciudad y con quienes convivía en el mismo espacio durante largas temporadas, que incluían la preproducción y el rodaje de los filmes. Estos largos periodos en los que convivió con ellos en un mismo espacio, lograron que entre el director y los protagonistas de sus historias se logaran amistades estrechas y duraderas y que él mismo pudiera vivir en carne propia y hablar con conocimiento de causa sobre la vida marginal.

En consonancia con lo anterior, para este director es poco acertado llamar película al resultado sucinto que se presenta ante el público al finalizar los filmes. Desde su punto de vista, todo el proceso que conlleva la realización de sus películas hace parte de las mismas, de ahí su dedicación a la hora de investigar y acercarse a los personajes y sus mundos. De hecho, existen producciones que documentan el antes, durante y después de los personajes de sus filmes en la vida real y es públicamente conocido que Gaviria mantiene contacto con algunos de sus actores y los apadrina de una u otra forma aun años después de finalizadas las producciones.

La idea de descubrir al resto del mundo, y no solo a las clases medias y altas, la vida de los menos favorecidos ha sido la piedra angular en las obras de Gaviria, y solo le ha bastado con acercarse a los pilares culturales más fuertes de Colombia como por ejemplo la religión, para llamar la atención de sus espectadores. Sus filmes no se caracterizan por exceso de maquillaje o presupuesto ni por contar historias fantásticas ni muy elaboradas o de gran extensión en el tiempo. Por el contrario, la capacidad de abarcar historias de profundo contenido y de mucha densidad en cortos periodos de tiempo demuestra que mientras las ciudades viven su frívola cotidianidad, de forma adyacente se desarrollan historias cargadas de dolor y drama. Cuesta hace referencia a este estilo particular de Gaviria cuando dice:

Gaviria muestra estas vidas no en una sucesión o evolución, sino en un presente denso de escurridizos intersticios. [...] Gaviria se interna en la vida

de sus actores/personajes de una forma nada edulcorada que ha sido muy criticada. En todo caso, el director ha manifestado que esas vidas en la forma en que son, y no como deben ser, han ganado su propio valor e importancia. (2005: 145)

Efectivamente, el estilo particular de Gaviria, en lugar de ganarle aceptación entre sus coterráneos, causó el efecto contrario entre muchos de ellos, que percibieron el contenido de los filmes, que ya estaban siendo exportados y presentados en festivales tan difundidos como el de Cannes, como una transgresión hacia las propias raíces. No aceptaron la imagen negativa que se estaba vendiendo de su ciudad. Muchos le dieron la espalda, sus filmes gozaron de mejor aceptación en el exterior que en su propia casa y, cuando menos, muchos silencios se suscitaron ante las realidades antes olvidadas, ahora expuestas e incluso sublimadas.

Siendo Gaviria un especialista en relatos altamente cargados de denuncia social, abordó en sus filmes temas como la violencia, el desplazamiento forzado, la drogadicción, la pobreza, el analfabetismo y el machismo, entre otros. Fue su última producción fílmica, que decidió titular *La Mujer del Animal*, y que se estrenó en el año 2016, una de las más controvertidas y crudas de todo su catálogo filmográfico. En esta obra aborda de forma directa y sin tapujos el machismo y la condición de esclava de una mujer perteneciente a la marginalidad desde todos los puntos de vista.

## **2. La Mujer del Animal**

Este filme aborda la historia de una mujer joven de la década de los setenta, de clase baja, y con una familia disfuncional; la joven escapa del convento en el que estudia y busca la ayuda de su hermana que vive en los suburbios de la ciudad de Medellín. Allí comienza su desgracia al ser “seleccionada” por un hombre mayor que ella para convertirse en su mujer. Este hombre, el Animal (como le llaman todos en su barrio), la secuestra de forma perpetua y la somete a una serie de vejaciones sistemáticas tales como violaciones, palizas, maltrato verbal, encierro absoluto, privación de alimentos, aislamiento del resto de la sociedad, etc. Este crudísimo relato logra que los límites entre lo humano y lo bestial dejen de ser claros y se entremezclen, al mostrar no solo a una mujer en una situación de vulnerabilidad absoluta siendo esclavizada, sino también al denunciar a una sociedad cómplice, que observa impávida cómo se despoja de toda dignidad e incluso de humanidad a una mujer indefensa.

### 3. Indeterminación simbólica

A partir del título de la película se puede observar la lectura que se hace del personaje femenino, que, pese a ser la protagonista de la historia, no se la incluye con un nombre en el título de la misma. Aquí se aprecia claramente la indeterminación simbólica de que es objeto la mujer al no poseer una definición propia sino, por el contrario, verse determinada o definida en función de los personajes masculinos que la rodean. En este caso, Amparo, pues sí tiene un nombre, se define como la mujer del Animal. Esta identidad con la que se la identifica a lo largo del relato, no es una identidad que ella haya escogido, sino impuesta, pero no se limita solo a la etiqueta, más adelante se hará mención a otras imposiciones de las que es víctima la mujer en el relato. Basaglia (1983) se refiere a este fenómeno en el que la mujer debe contar la historia de su cuerpo sin poseerlo, pues le ha sido expropiado y no le queda otra opción que definirse en tanto objeto en función de terceros. Sobre esta definición impuesta de lo que es la identidad femenina, Friedan (1963) hizo referencia y acotó el término “la mística de la feminidad” para referirse a las mujeres que eran determinadas y leídas socialmente a través de las figuras masculinas que las circundaban, así, solo se hacía referencia a ellas en tanto esposa de, ama de casa, hija de, objeto sexual, etc.

Este tipo de mujeres que no gozaban de elementos para autodeterminarse facilitaban las estructuras patriarcales de dominación y eran percibidas como objetos controlados. “No hay problema, según la lógica de la mística de feminidad, para una mujer como esa que no tiene deseos propios, que se define exclusivamente como esposa y madre”. (Friedan, 1963: 100). Así, era bastante conveniente censurar la determinación propia femenina pues así se evitaban de antemano dificultades y se divulgaba una sensación de falsa felicidad y plenitud entre las mujeres. Estas definiciones femeninas estaban altamente difundidas en los medios, tanto de entretenimiento como entre las autoridades, y definían no solo quién era cada mujer, sino qué deseaba ser y hacer con su vida que fuera en consonancia con su calidad de dominadas en relación con el género masculino.

### 4. Mujer transgresora

En el relato, el suceso desencadenante y del que se desprende todo lo que le sucede a Amparo, es que ella escapa del convento y en lugar de buscar a sus padres busca a su hermana que vive con su marido. En el momento en el que una adolescente que había sido criada y formada de forma conservadora y en un ambiente religioso decide transgredir la norma, ir en contra de lo moralmente establecido, empieza una serie de castigos que debe sufrir como consecuencia de sus actos. Esto recuerda los casos de algunas mujeres en la literatura, que después de salirse del molde o de lo que se espera de ellas, terminan sufriendo graves

vejeciones, que no se limitan a lo emocional, sino que trascienden a lo físico. Lo anterior se puede contrastar perfectamente con el caso de Madame Bovary, quien después de cometer adulterio, sufre tanto mental como físicamente, y este último sufrimiento se presenta de una forma brutal y enconada haciendo énfasis en la dureza de los castigos de los que se puede hacer merecedora una mujer transgresora. En el caso de Amparo, su error dista mucho de ser el de una mujer adúltera, sin embargo, los efectos no son menos graves.

## 5. Violencia simbólica

Otro aspecto que se puede apreciar en el filme son los roles que cumplen de forma predeterminada los personajes según sus géneros, así, las mujeres se ven siempre confinadas en el ámbito privado y en las labores del hogar: cuidan a los hijos, limpian, lavan la ropa, cocinan, son sumisas, sirven a los hombres. Ellos en cambio, tienen libertad de desempeñarse en el ámbito público, son los proveedores, los que trabajan, salen y entran cuando les place, entre otras cosas. Además, se nota un claro contraste cuando están hombres y mujeres en el mismo escenario, pues mientras que ellos se pueden dar el lujo de relajarse, ellas deben adoptar una actitud completamente servil. Esta jerarquización no solo tiene validez entre hombres y mujeres de edades similares, pues incluso los varones menores tienen autoridad para demandar cosas de las mujeres y a su vez ellos están exentos de cualquier labor hogareña. Friedan retrata la escena como una mujer “recluida en el hogar, [...] pasiva, sin que ninguna parte de su existencia estuviera bajo su propio control” (2009), es la descripción perfecta de las dinámicas previamente descritas. Se retoma el concepto de mística aquí, cuando habla de que las mujeres tuvieron que rebelarse ante esta mística que las limitaba a estar en el hogar sin posibilidades de formar parte del ámbito público y mucho menos de potencializar sus habilidades en sociedad (2009).

Sin embargo, las mujeres en este relato no se rebelan ni cuestionan los roles asignados pues este esquema está naturalizado o como lo denominaría Bourdieu, se ha convertido en un *habitus* de género. Bourdieu (1998) aborda esta noción para dar cuenta de las estructuras del mundo que son percibidas por los agentes del mismo como indudables u obvias. Así, la violencia simbólica no representa un tipo de violencia física, sin embargo, se ejerce directamente sobre los cuerpos, pues es un tipo de dominación sistemática que se adhiere a un saber o a una lógica patriarcal construida a lo largo de la vida y que goza de aceptación tanto de quien domina como de quienes son dominados. Por lo tanto, hombres y mujeres en este esquema han adquirido estos mecanismos como prácticas que son determinantes de sus acciones.

## 6. Mujer como trofeo

El siguiente aspecto a ser analizado en el filme, es la forma en que se presenta el cuerpo femenino como objeto de cosificación absoluta. En el momento en que el Animal ve por primera vez a Amparo, decide que ella es la “escogida” para convertirse en su propiedad. Después de perpetuar el abuso sexual, Amparo se entera de que sigue con vida gracias a que llegó virgen, en este caso no al matrimonio, sino a su violación. La concepción del cuerpo femenino como un trofeo es bastante clara aquí, presentado como un cuerpo sin deseos que asume valor como oferta y don para los hombres, un cuerpo completamente despojado de autodeterminación y capacidad de decisión. Tal como los griegos escogían a sus mujeres y las clasificaban de acuerdo al “uso” que quisieran hacer de ellas o el acceso que tuvieran a ellas; así, tenían a las virtuosas que tomaban como esposas, a las hetairas en quienes podían encontrar mujeres cultas que además les brindaban compañía sexual y a las esclavas que usaban con propósitos netamente sexuales. Aquí de nuevo se ven en funcionamiento las estructuras simbólicas rigiendo la dinámica social, los hombres dotados de libertad absoluta para comportarse sexualmente y en general como les apetezca, las mujeres por su parte, llenas de parámetros limitantes que definen si son o no valiosas en virtud de su castidad/virginidad. En el caso que compete a este análisis, Amparo cumplió con el parámetro de castidad que la hizo merecedora de llevar la etiqueta de mujer o esposa, en todo caso, de convertirse en el triunfo de su captor. Tal como expone Bordieu:

Se concede tanto más a los hombres la potencia sexual y su ejercicio legítimo cuanto que son más poderosos socialmente, mientras que la virtud de las mujeres es tanto más controlada, de hecho y de derecho, en la mayoría de las sociedades. (Bourdieu, 1998: 21)

Asimismo, se evidencia el ejercicio de las relaciones de dominio asimétricas y de subordinación en las que, según el género, se posee o se carece de ciertas libertades que a su vez sirven como determinantes para la emisión de juicios de valor.

## 7. Arbitrariedad cultural y mujer fálica

Un simbolismo recurrente en el filme es la ocultación de la identidad sexual, tanto para protegerse como para despojarse de las características esperadas de la feminidad y enfrentar el abuso con una nueva identidad. En el primer caso, como resultado de que el Animal decide siempre sobre el futuro de sus hijos, si se pueden o no criar junto a sus madres (tiene hijos con varias mujeres), una de estas mujeres decide ocultar que el hijo nacido es varón y lo viste como a una niña, con la esperanza de que el Animal lo rechace y pierda el interés en él. De ahí se

desprende un caso de arbitrariedad cultural en el que sin bases sólidas de ninguna naturaleza se asume al género femenino como inferior y por lo tanto menospreciado, aunque en este caso sea usado precisamente por una mujer, que, reconociendo tal paradigma, hace uso del mismo como un medio de protección contra el rapto de su hijo.

En el segundo caso en que se hace uso de la ocultación de sexo en la obra, se hace con el objetivo de adoptar características masculinas; en efecto, cuando Amparo siente que llega a su límite y quiere librarse de la dominación de su marido, decide cortarse su larga cabellera, pues aduce que sin ella el Animal ya no podrá asirla para golpearla. Sin embargo, los simbolismos van mucho más allá de lo netamente físico, pues en realidad, en el momento en que la mujer adquiere características masculinas por primera vez, aunque sean aparentemente físicas, se arma de valor para encararse con su verdugo, al que nunca antes había sido capaz de hacer frente. Este episodio nos remite al concepto de mujer fálica que tiene la capacidad de perpetuar la castración masculina y se vuelve objeto de temor para los hombres. Dentro del pensamiento binario, donde lo femenino representa lo vulnerable y lo masculino la fortaleza, la mujer fálica desbarata ese orden para ir en contra de la estructura falocéntrica y de dominación patriarcal.

La violencia, entendida como una de las características que definen la categoría de lo masculino, se extrapola al universo femenino convirtiendo a las Amazonas de uno de los mayores temores del universo simbólico falocéntrico. La adquisición de una virtud netamente masculina convierte a las Amazonas en unas de las mayores transgresoras de la mitología clásica al ser capaces de devorar física y culturalmente a los hombres y cuestionar la existencia del patriarcado como único sistema social viable. (Beteta, 2016: 29)

En este análisis de las Amazonas como mujeres fálicas que inspiran temor en los hombres, se ejemplifica perfectamente la dinámica que se desarrolla en el filme cuando Amparo abandona sus características femeninas, se empodera y es capaz de dejar su actitud pasiva para transgredir las dinámicas aparentemente inamovibles del relato y de forma casi que inmediata, su captor no es capaz de infringirle más dolor, aparentemente, después de ver su transformación física, siente una especie de sobrecogimiento o temor hacia la nueva figura de Amparo.

## 8. Relaciones entre mujeres

En el relato se observan diferentes tipos de relaciones entre los personajes femeninos que van desde una cierta complicidad, en muchas ocasiones ahogada por el temor hacia las figuras masculinas, hasta la rivalidad absoluta y la perpetuación de la dominación a manos de las propias mujeres.

Así, Amparo tiene una buena relación con su hermana, quien la acoge cuando escapa del convento, sin embargo, cuando descubre que Amparo está secuestrada por el Animal, su comportamiento es casi completamente pasivo. Salvo un intento por alimentarla, no hace nada para tratar de librarla de su desgracia, pues es más fuerte el temor que el deseo por ayudarla.

En el caso de su cuñada, durante el relato se ve como trata de establecer una relación de complicidad con ella aliviando sus cargas, escondiendo alimento para compartirlo con ella, estableciendo diálogos amenos para entretenerla, entre otras cosas. Esta actitud cuando menos acogedora de su parte, se podría explicar bajo el supuesto de que “cuando ponemos de relieve la fuerza que existe en el encuentro y la relación con las otras mujeres al compartir proyectos, sentimientos, vivencias, nos desplazamos de la rivalidad a la complicidad” (Alborch, 2011: 6). En efecto, su cuñada misma ha sido víctima de los abusos seriales por parte de su hermano, por esto desarrolla una especie de sentido de sororidad con ella, mas esto no va más allá de simples buenas intenciones, pues es ella misma quien, aun sabiendo las intenciones de su hermano con Amparo al inicio del relato, no hace nada para detenerlo ni para advertirle del peligro que corre, cayendo de nuevo en la complicidad amparada por el miedo a sufrir consecuencias ella misma. En el caso de su suegra, la relación antagónica y de rivalidad es directa ya que en ningún momento hay asomo alguno de empatía hacia la penosa situación que enfrenta. En cambio, sus malos tratos recrudecen y dificultan aún más la existencia de la protagonista. Una forma de abordar el porqué de la actitud de la suegra, sería emplear el supuesto que propone Alborch cuando expone que:

La rivalidad entre mujeres se reproduce en la competencia por ocupar un lugar en el mundo; no es causal sino consecuencia de lo que hemos interiorizado a lo largo de los tiempos. (2011: 5)

De modo que esta mujer probablemente despliega una actitud hostil no necesariamente porque su imagen de la protagonista sea negativa *per se*, sino porque ya tiene naturalizado, interiorizado y determinado que lo que sucede con su nuera hace parte de unas estructuras inamovibles que no deben ser cuestionadas ni estorbadas. Ella misma hace parte de la cultura excluyente y de dominación hacia la mujer; en lugar de intentar suavizar un poco la situación, alimenta y fortalece la configuración del poder que los hombres, específicamente su hijo, ejerce sobre las mujeres; esto a pesar de ella misma hacer parte de uno de los eslabones inferiores en la estructura de dominación. Tal como expone Bordieu:

Los dominados aplican a todo [...] esquemas de pensamiento impensados que, al ser fruto de la incorporación de esas relaciones de poder [...] funcionan como categorías de percepción, construyen esas relaciones de poder desde el mismo punto de vista de los que afirman su dominio, haciéndolas aparecer como naturales. [...] cada vez que un dominado emplea para juzgarse una de

las categorías constitutivas de la taxonomía dominante [...], adopta, sin saberlo, el punto de vista dominante, al adoptar para evaluarse la lógica del prejuicio desfavorable. (Bourdieu, 1998: 24)

En efecto, retomando la idea de *habitus*, este comprende el hecho de que todos los agentes presentes tienen unas estructuras compartidas que van desde el conocimiento hasta la acción y que promocionan y hacen posible la configuración y perpetuación de la dominación. Todo esto funciona porque estos constructos o paradigmas han moldeado la subjetividad de los sujetos y se han establecido como un sistema incuestionable. La identidad de la mujer es construida, es social, se rige por las pertenencias sociales de la identidad y no por convicciones personales reales. Es la cultura la que marca a las mujeres con significantes simbólicos, cómo se imaginan las mujeres en el mundo a través de un pensamiento implantado. Por lo tanto, la complicidad de su suegra con el Animal no necesariamente se debe a que de forma intrínseca y con absoluta certeza ella esté de acuerdo con posicionar a su nuera en el estatus familiar y social más bajo, sino que ella misma hace parte del esquema y, por ende, nunca se ha puesto en la tarea de cuestionarlo o intentar cambiarlo de forma alguna y, por el contrario, contribuye a su perpetuidad pues es lo natural, lo que se espera de ella.

## 9. Alteridad/otredad

En *La Mujer del Animal* se retrata a una protagonista que se encuentra situada en todas las posiciones de alteridad posibles. Sin duda, Amparo es marginal en términos de clase (vive en uno de los barrios más pobres, olvidados y marginales de la ciudad de Medellín); sus relaciones familiares están en descomposición, por lo tanto, no tiene una familia constituida que la proteja, no cuenta con un ciclo completo de educación formal y es una mujer en medio de una sociedad enconadamente falocéntrica.

Ciertamente, ella encarna el rostro del otro desde cualquier punto de vista, incluso es el otro ante quienes comparten su espacio vulnerable, ya que nadie es tan vulnerable como ella. En términos de estatus, la protagonista parece tener el más bajo posible, pues no solo está subordinada al Animal, sino que también parece ser subalterna de las mujeres de su entorno e incluso de los niños de la familia. Sobre ella recaen todo tipo de violencias, provenientes de varias fuentes, la mayoría explícitas, pero también algunas veladas, las cuales revelan un complejo sistema de dominación, alimentado desde las escalas más bajas e inmediatas a la víctima, hasta las altas esferas de un poder, aparentemente invisible en la película, que valida o como mínimo hace la vista gorda ante tales situaciones.

Por supuesto, el hecho de que Amparo siempre esté en una posición subordinada y de desventaja ante todos los demás personajes, hace que ella misma,

siendo la víctima principal y directa, sea doblemente victimizada. Esta condición se ilustra muy bien en la película durante las escenas en que se retrata a Amparo observando la ciudad y el enfoque se hace con la mirada que parte de la periferia hacia esa ciudad lejana. Pero además Amparo también está ubicada en la parte más alejada de su propio barrio (en cierto momento del relato), al que a su vez observa desde lo alto habiendo sido también excluida del mismo.

La condición de “Animalidad” del verdugo, que evidentemente es monstruoso y es el autor de todos los actos despreciables imaginables, sufre una extensión para recaer tanto en su víctima como en los testigos de ella. En primer lugar, también Amparo se vuelve animal al soportar todos estos males, casi hasta el final de relato, con absoluta pasividad. En segundo lugar, esa condición se extiende a quienes rodean esta historia y participan en ella como espectadores mudos e indiferentes. Tres conceptos de animalidad, que hablan de tres condiciones insolidarias e inhumanas diferentes, la primera por su estatus de ferocidad y violencia, la segunda por su estatus de resistencia y la tercera por su condición de indiferencia.

Para quienes la rodean no es claro si es una muestra de estoicismo o de vulnerabilidad absoluta. Sin embargo, esta condición de la protagonista ante la vista de los demás podría darnos una pista del porqué de la actitud hacia ella a pesar de ser la víctima indudable en la historia. Como sostiene Balza:

La abyección o repugnancia que provoca el cuerpo discapacitado está vinculada con la alteridad esencial que representa el sujeto discapacitado para el imaginario del cuerpo normalizado, porque el discapacitado recuerda al sujeto aquello en lo que puede convertirse, la posibilidad actualizada de su fragilidad y vulnerabilidad. (Balza, 2011: 70)

Si bien, la joven no es una mujer discapacitada, representa muy bien lo que se describe previamente: la discapacidad podría ser equiparable a su incapacidad de liberarse o hacer algo en aras de su propia protección, probablemente la convierte en objeto de abyección en el sentido que Kristeva da de este término, como alguien despreciable ante los ojos observadores, no porque ella en realidad sea despreciable, sino porque probablemente, quienes comparten su espacio vital se sienten turbados y temen sumirse en el mismo grado de incapacidad de acción y de debilidad. En ese sentido apunta Kristeva que lo abyecto “es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves” (Kristeva, 1998: 112)

La protagonista, subalternizada por su diferencia sexual va a escapar al reconocimiento imaginario, ubicándose en la frontera entre lo humano/no humano. Lo que produce repulsión en algunos casos es separado para evitar la “contaminación” de los demás; en otros, dispara la penalización. Las crueldades

hacia ella por parte de las personas que la rodean no se perciben como tales, a partir de la activación ideológica del sentir naturalizado de la repulsión.

## 10. La crítica y el pacto entre caballeros

La idea de la película comenzó a gestarse en la mente de Víctor Gaviria cuando, buscando testimonios sobre la historia de un sicario de Medellín, se encontró con una mujer que le contó su historia de vida real al lado de un matón y pandillero a quien apodaban el Animal. Haber descubierto esta historia, cambió las intenciones del director y decidió, por primera vez, contar una historia desde el punto de vista absolutamente femenino, del maltrato y el abandono en su forma más cruda.

La historia parecía tan extrema, que Gaviria decidió alimentar el relato entrevistando a más mujeres víctimas del maltrato que también pertenecían a estratos bajos y clases marginales de la sociedad medellinense. A pesar de que este tipo de historias ya estaba ampliamente difundido, al autor lo motivó especialmente notar que una recurrencia en los relatos de las mujeres era que en general, nadie las ayudaba e incluso fingían desconocer lo que ocurría, por esto él decidió visibilizar este fenómeno a través del cine.

No obstante, la crítica que recibió extrañamente no fue positiva, más específicamente, la crítica masculina. De hecho, su relato se tildó como inverosímil, estereotipado, excesivo, parcial, entre otros adjetivos no muy halagüeños. Al respecto, Gaviria confiesa en una entrevista con el periódico *El Tiempo*, que desde que empezó a escribir el guión de la película hubo mucha reticencia de parte de sus colegas hombres, quienes alegaban que la protagonista del relato no había hecho nada heroico o digno de ser contado pues era su elección haber permanecido con el mismo maltratador. Estos, al igual que los vecinos y familiares de la mujer en cuestión pusieron en entredicho la veracidad de su relato y la culparon de alguna forma a ella por no escapar de su deplorable situación, en lugar de culpar al perpetuador de sus males. Otro ejemplo de mala recepción de la película fue la crítica publicada en el diario catalán *El Periódico* en el que, de forma escueta y en unas pocas líneas, se califica a la producción como “sensacionalista” y “tremendista”, de nuevo poniendo en tela de juicio la verosimilitud del relato o cuando menos tildándolo como exagerado.

Por otro lado, la crítica femenina resultó ser mucho más favorable a pesar de que se esperaba que se sintieran más impactadas por la crudeza del filme. Lo anterior llevó al director a aducir que la reacción masculina era una muestra clara de cómo los hombres consciente o inconscientemente se encubren unos a otros. En una entrevista otorgada a un medio local colombiano, Gaviria mencionó el pacto

entre caballeros que aún existe en la sociedad, “el miedo, sirve para esconder un pacto entre los hombres de apoyo a esos ‘animales’” (2017). Los mismos animales que vez tras vez abusan impunemente de las mujeres a su alrededor.

Gaviria resalta que a pesar de que los hombres paulatinamente han ido “aceptando” e incluso dicen celebrar la lucha por la liberación femenina, en el fondo siguen sintiendo temor por cuánto alcance pueda tener esta liberación. Por esta razón “el hombre va a intentar impedir la liberación total de la mujer” (2017), pues está habituado a una estructura patriarcal que nunca nadie había osado cuestionar, estructura muy cómoda para ellos, a la que no están dispuestos a renunciar. Esto conllevaría la pérdida del poder unilateral del que han gozado históricamente.

En resumen, *La Mujer del Animal*, siendo un filme que para muchos espectadores pudiera resultar bastante chocante y difícil de ver hasta el final, poco a poco se ha ido convirtiendo en un filme de culto. En efecto, aborda temas que han sido ampliamente silenciados e invisibilizados, permite que el relato lo cuente una mujer, sin escarbar en la percepción masculina que pudiera estar sesgada, no omite ni escatima en detalles escabrosos, abre puertas a verdades que pocos se atreven a contar o que se juzgan como simples ficciones; en definitiva, es una película para ver, no por el morbo que pueda producir, sino como homenaje a las mujeres que han sido victimizadas y doblemente victimizadas con el olvido.

### Referencias bibliográficas

- ALBORCH, C. (2011). *Malas: Rivalidad y complicidad entre mujeres*. Madrid: Aguilar.
- BALZA, I. (2011). Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de la vulnerabilidad y exclusión. *Dilemata*, (7), 57-76.
- BASAGLIA, F. O., & KANOUSI, D. (1983). *Mujer, locura y sociedad*. Puebla: Escuela de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma.
- BETETA, Y. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la modernidad desde la perspectiva de la antropología de género*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
- BOURDIEU, P. (1998). *Practical reason: On the theory of action*. Palo Alto: Stanford University Press.
- CUESTA, S. (2005). El cine de Víctor Gaviria: una caridad sin envilecimiento. *Diálogos Culturales*, (1), 135-157.
- ESCÁRRAGA, T. (2017). *En las garras de la bestia*. Medellín, Colombia: El Tiempo, marzo 2017 [ref. de 15 de mayo de 2020]. Disponible en web:

<https://www.eltiempo.com/carrusel/entrevista-victor-gaviria-la-mujer-del-animal-65840>.

FRIEDAN, B. (1963). *La mística femenina*. Nueva York: Norton.

FRIEDAN, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Editorial Cátedra.

KRISTEVA, J. (1998). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos.