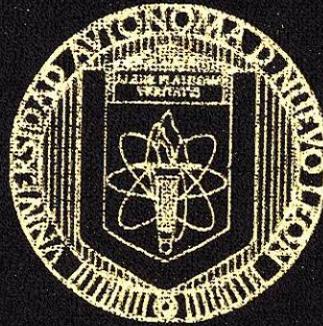


51

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA



LA REPRESENTACION DE LAS MUJERES EN EL
CINE MEXICANO CONTEMPORANEO.
CINCO ESTUDIOS DEL CASO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

SONIA GUADALUPE ESTRADA VALDEZ

Asesor: DRA. VERONIKA SIEGLIN SUETERLIN

MONTERREY, N. L.

MARZO DE 2002

TL

PN1995

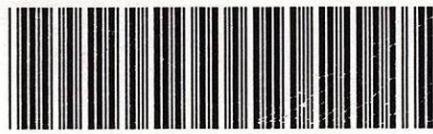
.9

.W6

E8

2002

c.1

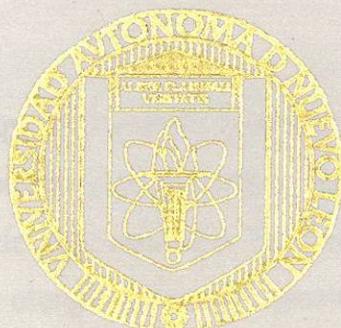


1080124506

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA



LA REPRESENTACION DE LAS MUJERES EN EL

CINE MEXICANO CONTEMPORANEO.

CINCO ESTUDIOS DEL CASO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

SONIA GUADALUPE ESTRADA VALDEZ

Asesor: DRA. VERONIKA SIEGLIN SUETERLIN

MONTERREY, N. L.

MARZO DE 2002



TL

PN1995

.9

.W6

E8

2002



Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de varias personas, a las cuales quiero agradecer en esta sección. En primer lugar a la Dra. Verónica Sieglín cuya asesoría fue fundamental para la consolidación de esta investigación. Asimismo agradezco la disposición de la Dra. Lidia Rodríguez y la Lic. María Zebadúa para leer y evaluar el presente trabajo de tesis.

Primordial es el apoyo que mis padres, Hermilo Estrada y María Guadalupe Valdez, y mis hermanos, Cristina E. Estrada y José Hermilo Estrada, me brindaron a lo largo de la realización de este trabajo y de mis estudios. También agradezco la ayuda que Eulalia Ayala y Ovidio Estrada me han otorgado durante todos estos años.

Índice.	
Introducción	1.
Primera Parte. Marco teórico	4.
Capítulo 1. La imagen cinematográfica	4.
1.1. La imagen	4.
1.2. La imagen cinematográfica	7.
Capítulo 2. El relato cinematográfico	12.
2.1. El relato literario	12.
2.2. El relato en el filme	27.
Capítulo 3. Teorías cinematográficas	40.
3.1. Teoría filmica implícita y sintomática	40.
3.2. Teoría filmica feminista	45.
3.3. Crítica a la teoría filmica feminista	52.
Segunda Parte. La representación de las mujeres en el cine mexicano contemporáneo.	
Cinco estudios de caso	53.
Capítulo 4. Análisis de películas según el modelo de Vladimir Propp	53.
4.1. <i>Santitos</i> (1998)	53.
4.2. <i>La Ley de Herodes</i> (1999)	67.
Capítulo 5. Análisis de películas según el modelo de Tzvetan Todorov	80.
5.1. <i>Sexo, Pudor y Lágrimas</i> (1998)	80.
5.2. <i>La Segunda Noche</i> (1999)	91.
5.3. <i>Amores Perros</i> (2000)	100.
Capítulo 6. Las representaciones femeninas de los cinco filmes	114.
Resumen	130.
Bibliografía	136.
Índice de esquemas	146.

Introducción.

La necesidad de que el historiador tomara en cuenta materiales audiovisuales, tales como el cine o la televisión, para el estudio del pensamiento de las sociedades actuales ya era planteado desde finales de los setenta por Pierre Sorlin, en su libro *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. A lo largo de todo el siglo XX, el cine se ha convertido, gracias a su enorme arraigo y popularidad, en uno de los medios culturales que mejor refleja y trasmite las ideas predominantes en la sociedad. De ahí su importancia como documento de estudio histórico y social. Para un mejor análisis es conveniente, como también lo señala Sorlin (1985: 7-8), retomar el trabajo de aquellas disciplinas que precedieron a la historia en el estudio del cine: la semiótica, la narratología y la teoría cinematográfica.

Este trabajo se ocupa de las diferentes representaciones que el cine mexicano actual hace sobre las mujeres. En él se intenta responder a preguntas como: ¿Qué tanto los retratos de mujeres se encuentran libres de prejuicios sobre lo que es ser una “buena” o “mala mujer”? ¿Están estos retratos basados en estereotipos? ¿Aparecen de forma reiterativa en más de un filme?, ¿Qué tanta diferencia o similitud tienen los retratos femeninos entre ellos? Y ¿Qué tanta diferencia o similitud tienen con los retratos masculinos? Con este objetivo en mente se han seleccionado cinco de los más exitosos filmes nacionales, cuya producción oscila entre los años de 1998 al 2000: “*Sexo, Pudor y Lágrimas*”, “*Santitos*”, “*La Ley de Herodes*”, “*La Segunda Noche*” y “*Amores Perros*”.

El trabajo está dividido en dos partes, una correspondiente a aspectos teóricos y otra dedicada al análisis de los filmes mencionados. Al inicio de la primera parte se expone la polémica levantada, dentro de la semiótica, en torno a la existencia o no de un “significado” en las imágenes visuales. Es decir, sobre si la imagen visual funciona sólo como una “*imitación de la realidad*” (Gombrich en González 1986:7) o es poseedora de significados que le son atribuidos culturalmente. El siguiente apartado se dedica a la influencia que la

discusión sobre la validez de la imagen visual como objeto de estudio semiótico tiene sobre el análisis de la imagen cinematográfica.

Dentro de esta misma sección se exponen, también, algunas de las teorías literarias más influyentes del siglo XX (formalistas, propperianas y estructuralistas), así como su aplicación y adaptación a las características muy particulares del relato cinematográfico. Al final de esta primera parte, se describen las diferentes etapas por las que ha pasado la teoría filmica, enfatizando, sobre todo, el surgimiento y desarrollo, a finales de los sesenta, de las teorías filmicas feministas.

Con esta base teórica se analiza, en la segunda sección del trabajo, cada una de las cinco películas mencionadas. Dos de los análisis se realizan utilizando el esquema que Vladimir Propp propone en su obra *Morfología del Cuento Ruso* de 1928 para el estudio de los cuentos folclóricos rusos. Si bien Propp diseñó dicho esquema específicamente para el mencionado género literario, varios estudiosos¹ del cine creen conveniente su aplicación al relato filmico cuando esté sigue la lógica establecida por la narración mítica (el héroe agredido por un villano, el viaje en busca de algo, el enfrentamiento con el villano, etcétera).

El estudio de los tres filmes restantes se realiza mediante un esquema creado por el estructuralista Tzvetan Todorov en su ensayo "*Las Categorías del relato literario*" publicado originalmente en la revista *Communications* en el número 8 intitulado "L'analyse structurale du récit" en 1966. Este modelo fue diseñado para el análisis de obras literarias centradas en los personajes y en las diferentes relaciones que se establecen entre ellos. Ambos esquemas son descritos ampliamente en la parte teórica del trabajo.

El estudio de cada uno de los filmes se complementa con un análisis centrado en las particularidades cinematográficas de estos relatos, para lo cual se utilizan algunas de las propuestas teóricas descritas en el capítulo dedicado a la teoría filmica, en general, y a la teoría filmica feminista, en particular.

La última parte del trabajo es una comparación entre los retratos de mujeres propuestos por cada una de las cinco películas analizadas: estudiamos las similitudes y diferencias entre estos retratos y los comparamos con las representaciones masculinas.

¹ De entre los que resalta el trabajo del teórico filmico del British Film Institute, Peter Wollen, sobre la película de Alfred Hitchcock *North by Northwest*, *Reading and Writing*, de 1988.

Primera Parte: Marco Teórico.

Capítulo 1. La imagen cinematográfica.

1.1- La imagen.

El estudio de la imagen dentro de la semiótica dio inicio con una discusión muy polémica y extensa sobre la validez que pueda tener una imagen visual como objeto de estudio semiótico. El problema principal surgía de su estatus “*analógico*” con respecto al objeto que pretendía representar. Esto llevó a que autores como Gombrich aseguraran que la imagen visual no era más que una “*imitación de la realidad*” (González 1986:7) y como tal carente de un significado.

Dentro de la semiótica saussuriana el significado es una de las dos partes en que se divide un signo. El significante es la forma que toma el signo; el significado es el concepto mental que es representado por el significante. A la relación que se da entre significante y significado, Ferdinand de Saussure la llamaba “*significación*”, y Eco, “*semiosis*”, retomando el término de Peirce. Eco (1972:6) define la semiosis como el proceso por el cual una cultura produce signos y le atribuye un significado a esos signos. Por lo tanto un signo no posee un significado intrínseco. Un objeto se convierte en signo cuando sus usuarios le confieren un significado en referencia a un código reconocido. Un código por su parte sería un sistema de signos.

Eco (1972:7) define un signo como “*todo aquello que puede ser tomado como significativamente sustituyente de algo más*” por lo cual asegura que “*la semiótica es en principio la disciplina que estudia todo aquello que puede usarse para mentir*”. Un fenómeno que nos permite ver la realidad tal como es, sin mentiras (como las imágenes visuales, según Gombrich), no podría ser objeto de estudio de la semiótica.

Esta tesis se opone al “*buen sentido común*” que establece una relación estrecha entre “*visión y certidumbre*”: paradigma fuertemente arraigada en la cultura occidental

desde Santo Tomás que ha influido el surgimiento de una corriente epistemológica dentro de la ciencia; a decir el empirismo que va de Bacon a la ciencia experimental. Desde esta óptica, el ver se nos presenta como sinónimo de conocer, afirmación posible al presuponerse la existencia de un sujeto neutral capaz de ver y juzgar fenómenos “*libre de algún prejuicio*” (González 1986:10-12). Consecuentemente es común que en sociedades occidentales se usen fotografías como pruebas fehacientes de cierta realidad: ya sea como evidencia en juicios legales o fotos como forma de establecer la identidad real de una persona (Noth 1997). En contra de esta idea de “imagen como imitación de la realidad”, se presentan una serie de argumentos. Por un lado se conocen las posibles alteraciones que se pueden realizar sobre una imagen fotográfica a través de diversas técnicas. El otro argumento es aportado por la psicología y la antropología. González Ochoa (1986:8) señala que si bien el sistema de la visión humana no presenta muchas diferencias entre individuos de diversas sociedades o épocas, el proceso por el cual el cerebro interpreta los datos de luz y color percibidos por el ojo, se basa en mecanismos aprendidos culturalmente, por medio de los cuales se seleccionan los aspectos pertinentes de acuerdo con una serie de esquemas, categorías y hábitos que dan a las complejas informaciones provenientes del ojo una estructura y un significado. Por lo tanto “*la visión es una práctica humana*”, realizada por agentes insertos en culturas y épocas determinadas. Afirmar lo contrario es, según Greimas (cita de González 1986:7), “*perderse en los laberintos de los presupuestos positivistas*”, confesar que “*sabemos que es la realidad*”, que “*conocemos los signos naturales cuya imitación producirá tal o cual semiótica*” cuando, según Barthes, (cita de González 1986:13) “*la propia noción de verdad es un artificio y la más neutral observación es una convención*”.

El concepto de analogía o semejanza de la imagen visual va ligado al concepto de icono. Este término proviene de las distinciones triádicas de Charles Sanders Peirce¹ referentes al objeto. Peirce definía al icono como “*aquellos signos que tienen una cierta*

¹ Peirce dividía los signos en tres tricotomías: la primera (qualisigno, sinsigno, legisigno) en sí mismo, la segunda (icono, índice, símbolo) con relación al objeto y la tercera (rema, dicente, argumento) con relación al interprete. En “Un Maestro sin Discípulos: Peirce”, César González Ochoa, *Imagen y Sentido: Elementos para una Semiótica de los mensajes Visuales*, UNAM, 1986, México.

semejanza innata con el objeto al que se refieren”(Eco 1972:24) Esta definición llevó a diversos autores a suponer una oposición entre “*lo semejante*” y “*lo codificado*”. Pensaron que si la imagen se asemeja al objeto representado (en su calidad de signo icónico) es porque ésta no posee un código. Por ende, reproduciría solamente la realidad y consecuentemente se localizaría fuera del estudio de la semiótica.

Autores como Eco, Vilches y Metz han criticado la noción de semejanza, alegando que dicho término es muy ambiguo, que puede cambiar de significado según en el contexto en que se utilice y que no tiene por que oponerse a lo “codificado” (Vilches 1988:19). Christian Metz (1972:11-13) demuestra que el mismo concepto de “*semejanza*” está codificado ya que a través del tiempo y del espacio, las personas no juzgan como semejantes las relaciones entre los mismos objetos (aparte de que habría que tomar en cuenta la existencia de códigos que intervengan en los objetos que son reproducidos o recreados visualmente).

Por su parte Umberto Eco (1972:27), en su crítica a Morris (quién asegura que un signo icónico es un signo semejante, (sólo) en algunos aspectos, y que la iconocidad es una cuestión de grados) argumenta que la semejanza no se da por las propiedades físicas del objeto sino por nuestra percepción común, “*sobre la base de códigos perceptivos normales y seleccionando estos estímulos que pueden permitirme construir una estructura perceptiva en relación con los códigos de la experiencia adquirida- la misma significación que la experiencia real denotada por el signo icónico*”. Eco(1972:27-29) pone como ejemplo un anuncio publicitario que muestra una mano ofreciendo un vaso donde se desborda una espumosa cerveza, aparentemente helada. A pesar de que en el anuncio no hay, en realidad, cerveza, ni un vaso, ni una “*capa húmeda y helada*” (es decir, no existen las propiedades del objeto denotado, a las que se refiere Morris) se percibe la cerveza, el vaso y la frescura a través de los estímulos visuales, los colores, de los espacios y la iluminación que sobre la base de experiencias previamente adquiridas, nos permiten pensar “*cerveza helada en un vaso*”.

Así, si el objeto tiene propiedades comunes con algo, ese algo no es el objeto sino *“el modelo perceptivo del objeto”* (Eco 1972:37). O como señala Vilches (1988:19): *“si se quiere hablar de semejanza en la semiótica, esta no se debe estudiar como una correspondencia entre un objeto real y una imagen sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen”*. Y este contenido es el resultado de una convención cultural.

Otro de los problemas más estudiados y discutidos dentro de la semiótica de las imágenes constituyen las unidades mínimas en las que se puedan reducir las imágenes para su estudio. Dentro de la semiología clásica se ha establecido que una *“verdadera”* lengua debe poseer una doble articulación, es decir que pueda ser segmentada, al igual que el lenguaje natural, en pequeñas unidades (equivalentes a fonemas y morfemas de la lengua) y que diversas reglas de combinación nos demuestren todas las posibles combinaciones (Pavis 1997:130).

Umberto Eco apoyó esta idea en un principio (Sonesson 1998). Más tarde la llamó *“el dogma de la doble articulación”* (Eco 1972:47) que tuvo consecuencias inadmisibles ya que al no reconocer estas unidades en la imagen, se adoptaron dos posiciones opuestas: o se les negaba su naturaleza de signos, por que no parecían analizables o bien se buscaba a toda costa en ellos algún tipo de articulación que correspondiera a la lengua. También Goran Sonesson (1998) niega la existencia de las unidades mínimas en la imagen dado que no pueden ser distinguidas y porque ellas mismas tienen que ser diferentes a las unidades de la primera como de la segunda articulación de la lingüística. Consideradas por sí mismas, las líneas y superficies que forman la imagen carecen de significado, al igual que los fonemas, pero mientras los fonemas, una vez que han formado una palabra, continúan careciendo de significado por separado, los rasgos pictóricos toman, y distribuyen entre ellos, el significado global de toda la configuración.

1.2- La imagen cinematográfica.

Dentro del estudio semiótico de la imagen cinematográfica se discuten problemas similares a los de las representaciones visuales en general.

Con respecto a la semejanza, Roland Barthes relacionaba el carácter analógico de la fotografía con el término de continuidad. Para Barthes, la continuidad se refería a la aparente continuación del objeto representado dentro de la imagen debido a la semejanza que existía entre ambos (Barthes 1986:16) El cine, al hacer uso de la fotografía, parecía también una expresión analógica y continua de la realidad representada (Barthes 1963:19-32) con la complicación de que el carácter de continuidad no sólo es espacial (como en la fotografía) sino temporal (Barthes 1964:38-45): debido a la sucesión de imágenes da la impresión a los espectadores de estar viendo acciones en movimiento.

Esta “*apariencia de realidad*” ha llevado a diversos autores a afirmar ideas como las de la presunta “*imparcialidad de la cámara*” tal como lo hizo el importante e influyente crítico de cine francés André Bazin (1966), quien se sorprendía con los fragmentos de realidad bruta que el cine era capaz de mostrar a los espectadores (y especialmente en el movimiento neorrealista italiano de posguerra).

Otros autores, como Siegfried Kracauer (Sorlin 1985:42), afirmaban que el cine se diferenciaba de todas las otras artes porque, al utilizar la fotografía, permanece “*fiel a la realidad de una época... encontrando su materia en la vida de cada día, muestra los hombres de la calle, sus actitudes, sus gestos involuntarios; si permite captar su posición moral, su mentalidad, es porque se apoya sobre una observación directa de su condición y de su comportamiento*”.

Por su parte Pier Paolo Pasolini llegó a proponer una “*semiología de la realidad*” en donde el cine serviría como una transcripción espectacular del “*lenguaje innato de la acción humana*” e incluso llega a afirmar la existencia de un lenguaje cinematográfico cuyas “*unidades discretas*”, propias a toda lengua, serían los objetos reales representados en la imagen del cine (Eco 1972:66-67).

Pierre Sorlin (1985:42) ha criticado esta postura. Si bien no niega que un filme esta “*penetrado por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época en que se ha producido*” y que los objetos representados y registrados por la cámara son cosas reales, es preciso no confundir estas cosas reales con la realidad en sí, lo que aparece ante la cámara no es más que “*la vida percibida, o reconstituida, o imaginada*” por los creadores del filme.

En su crítica a P.P. Pasolini, Eco (1972:66) argumenta que toda “*acción humana*” (entendida como gestos, por ejemplo, movimientos de ojos, de brazos, el cuerpo al bailar, etc.) transcrita al cine, representa un acto de comunicación que lleva en sí mismo un código. En otras palabras, los gestos humanos no son “*naturales*” como lo creía Passolini, sino fundamentados en convenciones culturales que conforman los objetos de estudio de una rama particular de la semiótica: la cinética. La identificación de los “*objetos reales*” de Passolini como la unidad mínima del cine, llamados “*cinemas*” y equivalentes a los fonemas lingüísticos tampoco constituye una perspectiva muy aceptada. Según Eco (1972:71) los “*cinemas*” no son equiparables a los fonemas porque, a diferencia de la unidad mínima de la lingüística, los “*objetos reales*” representados en el cine continuarían manteniendo un significado si se les llegara a presentar individualmente.

A diferencia de Pasolini, Christian Metz (1972) sostiene que en un análisis fílmico se debe reconocer una especie de “*primum no analizable*”, que no puede reducirse a las unidades discretas que lo engendran por articulación; ese *primum* es la imagen, “*una especie de analogon de la realidad, que no puede reducirse a las convenciones de una lengua*”. La idea de Metz de un “*analogon de la realidad*” no significa, empero, que se vuelva a hablar del cine como “*semiología de la realidad*”. Siguiendo a Eco (1972:66-67) se trata más bien de una opinión metodológicamente útil cuando se quiere partir del bloque no analizado de la imagen para proceder a un estudio de “*las grandes cadenas sintagmáticas*”, (que es lo que hace Metz en su investigación sobre la función de los símbolos en el cine).

Para Metz (1972:155-161), un filme de ficción se divide en varios segmentos autónomos cargados de significado (la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo, el sintagma descriptivo y el plano autónomo). El sentido de estos “*grandes segmentos*” se comprende únicamente en su relación con el “*sintagma máximo*” que es el filme completo. Las imágenes fílmicas no pueden ser entendidas más que como un todo, es decir, hay que partir de la unión entre todas las imágenes y su relación con los otros elementos que integran al filme.

De esta hipótesis se derivan una serie de perspectivas de análisis. Primero habría que tomar en cuenta el carácter de imagen en movimiento del cine. Según, Vilches (1988:68-73), la imagen de un filme va acompañada de “*sustancias expresivas*” que consisten de un texto visual, secuencial y temporal al que se agrega un texto audiovisual compuesto por el sonido musical, verbal y ruidos sonoros. Todos estos elementos interactúan entre sí en función de un relato (al menos en la mayor parte de los filmes existentes). Consecuentemente una parte aislada del filme no puede ser entendida sin tomar en cuenta todo el contexto, en vista de que el sentido de la imagen cinematográfica descansa precisamente en el encadenamiento de todo el conjunto de elementos.

Los autores Gaudreault y Jost (1995:35) ponen como ejemplo un comercial francés donde se muestra un vaso. Mientras el espectador observa como se vaciaba, oía una conversación entre dos personas donde uno ofrece más bebida a la otra persona. De repente, se escuchaba un carro frenando y un choque. Gracias a la relación causa-efecto que el espectador establece entre la imagen y los sonidos, el interprete se torna capaz de comprender este anuncio como una advertencia del peligro de conducir después de haber ingerido alcohol.

El sentido de una película se construye pues en función de signos que no sólo se ubican a nivel de la imagen sino que se encuentran dispersos en todos y cada uno de los elementos que forman al filme. Pierre Sorlin (1985:56-57) llama a esta relación “*global*” y “*lineal*”. Retoma la idea de Roland Barthes (1986:29-47) de la calidad “*polisémica*” de la fotografía (la cual era interpretada por un lector con ayuda del texto que explica la foto, con

un título, etc., el cual cumplía una función de “*anclaje*” para el significado que el autor deseaba transmitir). Según Sorlin, el plano cinematográfico como tal es polisémico y se le podría calificar de global, sin embargo el mensaje icónico, es decir aquel que los realizadores nos quieren transmitir, es comprendido gracias a la “*percepción lineal*” de la totalidad del filme. El “*anclaje*” en el cine es producto del juego de cámara, el montaje y los diálogos que orientan al espectador hacia el significado del filme.

También Gaudreault y Jost (1995:71-79) hacen uso del concepto de Barthes del “*anclaje*”, al señalar como las palabras se convirtieron en algo necesario (inicialmente en un “*presentador*”, luego mediante los rótulos característicos del cine mudo, y más tarde a través de diálogos, en el cine sonoro) cuando el cine empezó a hacer uso de más de un solo plano, situación que incluía el peligro de que se “*rompiera con el hilo del relato*” y de que los múltiples significados de las imágenes fueran incomprendidos para el público.

En su estudio sobre la “*performance*” teatral, Patrice Pavis (1997;125-140) propone un análisis basado en un “*global understanding*”. Se trata de una metodología que surgió en el estudio teatral desde los años ochenta. En este enfoque se reemplaza una noción de “*signos individualizados*”, es decir aquellos signos que se obtienen luego de segmentar la obra de teatro en unidades similares a la lengua verbal, por una serie de signos agrupados por un proceso de “*vectorización*”. A la “*vectorización*” se asocian y conectan diferentes signos que forman parte de una red de signos. Cada signo sólo tiene significado en su relación a otros signos. Así en lugar de segmentar un significante para traducirlo a posibles significados, los significantes son imaginados como aquellos que anticipan posibles significados. Para mayor explicación Pavis pone como ejemplo una escena de una representación de “*Seagull*” de Chekhov donde aparece una pistola en la pared del escenario, para momentos más tarde desaparecer, seguido por el ruido de disparos. En ese momento el público comprende que el protagonista depresivo y autodestructivo de la obra se ha suicidado.

Mediante este ejemplo al igual que a través del comercial francés de Gaudreault y Jost, se aprecia como funciona el proceso de búsqueda de una significación en las artes

audiovisuales. El significado no se encuentra en un solo elemento aislado (una unidad mínima) sino en la relación entre todas y cada una de las partes que forman el medio audiovisual.

El teórico de cine norteamericano, David Bordwell (1995:19), llamó a los signos individualizados de Pavis "*indicaciones textuales*". Sostiene que el significado de un filme no se encuentra plasmado en el texto cinematográfico sino que se construye a través de las indicaciones textuales, en un proceso similar al de la "*vectorización*" de Pavis. La idea del carácter construido del significado crítica así mismo la tendencia de otros teóricos de cine de presentar al espectador como un ser pasivo. Bordwell alega más bien que ver un filme "obliga" al espectador a realizar "*numerosas inferencias*" que abarcan desde la simple percepción de un movimiento en la pantalla (en realidad sólo aparente), hasta la construcción de significados abstractos difíciles. La construcción no es arbitraria sino basada en los datos textuales aportados por el filme (algún movimiento de cámara, frases del diálogo, alguna escena en particular, etc.) y depende de la capacidad del espectador de relacionar las "*indicaciones textuales*" por medio de un conjunto de conocimientos de significación previamente adquiridos y compartidos tanto por el autor (director y su producción en general) como por el lector (público, críticos, analistas) (Vilches 1988:108). El espectador comprende el significado del filme porque comparte con los creadores los signos sociales, culturales, políticos, etc. que rodean al filme y que el filme, como todo producto social, retoma y reproduce. (Sorlin 1985:11-58)

Capítulo 2. El Relato cinematográfico.

2.1. El Relato Literario

Otro aspecto primordial del cine es la narración. El objetivo principal de la mayoría de los filmes a través de la historia del cine es y ha sido, el de contar historias, haciendo uso tanto de imágenes como de palabras. Por esto creemos importante hacer una breve descripción de aquellas teorías narratológicas que han influenciado

la teoría fílmica. En un primer segmento analizaremos trabajos sobre el relato literario, y más adelante, las similitudes y diferencias que tiene el relato literario con el cinematográfico.

a) El formalismo ruso.

El formalismo ruso, llamado también método formal, es considerado el movimiento iniciador del análisis de los relatos en el siglo XX. Casi toda escuela teórica europea sobre literatura se desarrolló a partir del formalismo. Sus inicios se ubican en un ensayo de Víctor Sklovski, publicado en San Petersburgo en 1914, sobre las nuevas formas artísticas las cuales, según el autor, eran las únicas que podrían lograr la restauración de una conciencia del mundo y serían capaces de “*acabar con el pesimismo de la época*” (Fokkema e Ibsch, 1988:27-28).

Los formalistas consideraban que esta “*conciencia del mundo restaurada*” se recuperaría aplicando un método científico de análisis literario, el cual ayudaría a que la literatura fuera más accesible al público. Su objetivo era acabar con una recepción pasiva y acrítica de los textos literarios. El método científico permitiría al lector comprender lo que el autor “*en realidad*” quería expresarle. Para lograr una rigurosidad científica, los formalistas buscaban propiedades universales o, al menos, generales dentro de los textos literarios. Esta pretensión llevó a Roman Jakobson a afirmar que el objeto de estudio de la ciencia literaria fuese “*la literaturidad*” y no los textos literarios en conjunto o individuales. Con “*literaturidad*” se refirió a los mecanismos o principios estructurales que forman el texto literario y lo convierten en “una obra de arte”, es decir, a las reglas que se siguen al contar una historia.

Otra contribución de los formalistas fue la distinción entre la forma y el contenido en el texto literario. Victor Sklovski contradice una firme división de forma y contenido, al definir al texto literario como la suma de todos y cada uno de sus elementos formales que lo componen. Crítico la idea de estructura opuesta a la forma porque para él, la forma no debe verse como algo exterior al contenido (Everard:1999). Así, para Sklovski la forma

representó una especie de “*organización de los materiales pre-estéticos*” que conforman el contenido. Los formalistas llamaron a su descripción de forma, *sjuzet* o trama y, al contenido, fábula.

b) Vladimir Propp.

Propp fue, junto con los formalistas, uno de los autores de mayor influencia en la formación del análisis del relato actual. Su obra más importante *Morfología del Cuento Ruso*, publicada en 1928, tuvo gran difusión en Europa y América durante los años sesenta y sirvió de punto de partida para la creación de nuevos métodos de análisis.

A pesar de haber sido contemporáneo de los formalistas, las opiniones se dividen acerca de su relación con dicho movimiento. Mientras que Lévi Strauss y Paul Ricoeur lo identifican como parte de ésta escuela de pensamiento, Fokkema e Ibsen consideran que sus ideas se alejan de los rusos.

La intención de Propp era encontrar propiedades comunes en los cuentos rusos folclóricos. Para esto analizó un grupo de cuentos tradicionales, a partir de los cuales abstraigo una estructura común a todos los relatos. Esta estructura estaba basada, según Propp, en lo que llamó *funciones*. Se trata de las acciones o eventos que construyen la trama, que se descubrieren al segmentar las acciones básicas de un cuento y compararlas con las de otro. Por ejemplo, si en uno de los relatos se dice “*Un rey da un águila a un héroe y el águila se lleva al héroe a otro reino*” y en otro, “*Un viejo da un caballo a Sutchenko y el caballo se lleva a Sutchenko a otro reino*”, ambas acciones se pueden resumir en las funciones: “*Un héroe adquiere un agente mágico*” y “*el agente mágico transporta al héroe al paradero del objeto que busca*”. Si bien los detalles en cada uno de los ejemplos son diferentes, en ambos se describe el mismo “*intento de acción o evento*” (Da Shaman: 2000).

El número de funciones es limitado. Propp distinguió solo treinta y uno en las cien historias que componen su investigación. No todos los cuentos contienen las treinta y un funciones, en ocasiones el número puede ser menor, pero nunca mayor a esta cifra. Por su parte, el orden de las funciones siempre es el mismo, debido a una reacción causa-efecto: para que un personaje sea castigado primero debe cometer la falta.

Las treinta y un funciones del cuento ruso son las siguientes:

1. *Un miembro de la familia deja el hogar (el héroe es presentado).*
2. *Se le prohíbe algo al héroe (no vayas a ese lugar, ve a tal lugar, etc.).*
3. *La prohibición es violada (entra el villano a la historia).*
4. *El villano explora la situación (hace preguntas sobre la víctima, busca objetos que desea robarse, etc.).*
5. *El villano obtiene información de su víctima.*
6. *El villano intenta engañar a su víctima para tomar posesión de sus pertenencias.*
7. *La víctima es engañada y, sin saberlo, ayuda a su enemigo.*
8. *El villano le causa un daño a un miembro de la familia, o alternativamente, un miembro de la familia carece de algo o desea algo.*
9. *El daño o la carencia se da a conocer (el héroe oye el llamado de auxilio).*
10. *El buscador o el héroe planea la acción en contra del villano.*
11. *El héroe deja el hogar.*
12. *El héroe es probado, interrogado, atacado, etc., preparando su camino para recibir al agente mágico o al ayudante (donador).*
13. *El héroe reacciona a las acciones del futuro donador.*
14. *El héroe recibe al agente mágico y hace uso de él.*
15. *El héroe es trasladado al paradero del objeto que busca.*
16. *El héroe y el villano se unen en un combate directo.*
17. *El héroe es marcado (herido).*
18. *El villano es vencido.*
19. *Se resuelve el daño o carencia inicial.*
20. *El héroe regresa.*

21. *El héroe es perseguido.*
22. *El héroe es rescatado de la persecución.*
23. *El héroe no es reconocido al llegar a su hogar o a otro país.*
24. *Un héroe falso se presenta como el héroe y presenta reclamos inmerecidos.*
25. *Se le propone al héroe una difícil tarea.*
26. *La tarea es resuelta.*
27. *El héroe es reconocido.*
28. *El héroe falso o villano queda al descubierto.*
29. *Al héroe se le otorga una nueva apariencia (se dice que ahora es más guapo, usa ropa más elegante, etc.).*
30. *El villano es castigado.*
31. *El héroe se casa o asciende al trono.(Everard, 1999)*

Otro elemento que Propp logró distinguir en los cuentos folclóricos rusos es el de “*Dramatis Personae*”. El término refiere a los roles en los que se reparten los personajes del relato.

1. *El villano.*
2. *El proveedor o donador.*
3. *El colaborador o ayudante.*
4. *La princesa (o persona buscada).*
5. *El que envía al héroe.*
6. *El héroe o víctima.*
7. *El falso héroe.*

Los personajes del cuento son capaces de cambiar de rol de acuerdo a la función que realicen. En otras palabras, pueden moverse de una “*esfera de acción*” a otra. Con “*esfera de acción*”, Propp se refiere a la distribución de funciones entre los *dramatis personae*. La esfera de acción de un villano consistiría en cometer una villanía, pelear con el héroe, ser castigado, etcétera.

La función del donador sería el de preparar al héroe para transmitirle y proveerlo del objeto mágico.

Según Propp hay tres tipos de distribución de funciones:

1. La de los personajes puros, es decir cuando una esfera de acción corresponde a un solo personaje.
2. Cuando un solo personaje se mueve a través de más de una esfera de acción. Por ejemplo, cuando un donador se convierte, más tarde en el ayudante del héroe.
3. Cuando varios personajes se mueven dentro de una sola esfera de acción. Por ejemplo, cuando el villano muere en el combate y otro personaje, asociado a él (un familiar), recibe el castigo. Ambos cumplen las funciones del villano.

Con su obra, Propp puso al descubierto la existencia de reglas internas que gobiernan la forma de contar historias. Si bien estas reglas no son universales, reflejan la estructura del cuento ruso folclórico en un período particular. Aún con esta aclaración, autores estructuralistas como el francés Lévi-Strauss y el checo Dolezel critican el énfasis en los elementos invariables del texto y el descuido de los variables, lo que termina por apartar al estudioso de los cuentos, según estos autores, del texto que analiza.

Lévi-Strauss observa que si bien el método de Propp le permitió llegar a un cierto nivel de abstracción, su propuesta metódica no le permitió un regreso de lo abstracto a lo concreto (Fokkema e Ibsch 1988:81). En su libro *De los motivemas a los motivos* (1972), Dolezel objeta lo siguiente: *“La teoría estructural de la narrativa no se puede reducir al estudio de las invariantes... No hay nivel en la estructura narrativa que no pueda describirse como “sistema cerrado” a salvo de la variación y de la innovación. Por otro lado, no hay nivel estructural que esté libre del estereotipo y de la repetición. No existe pues una “gramática” fija y universal de la narrativa; ni una libertad ilimitada a disposición de la idiosincrasia del autor. Todo acto narrativo es simultáneamente*

obediente a la norma, creador de la norma y destructor de la norma” (Fokkema e Ibsch 1988:48)

c) El Estructuralismo Francés.

Durante los años sesentas, los trabajos de los formalistas rusos, encontraron gran difusión en Europa Occidental e influyeron, sobre todo, a los estructuralistas franceses. El interés de Lévi-Strauss por las investigaciones de Propp de quien retomó y adaptó las propuestas metodológicas, despertaron el interés para las cuestiones del relato (Gaudreault y Jost 1995:21). Así la revista “Communications” publicó dos números que sirvieron como base para el desarrollo de la narratología: el número 4, “Recherche sémiologiques” en 1964 y el número 8 “L’analyse structurale du récit” en 1966, donde se publicaron trabajos de A.J. Greimas, Claude Bremond, Tzevatan Todorov, Christian Metz, Roland Barthes y Umberto Eco, entre otros. Todos ellos retomaron en sus trabajos tanto aspectos conceptuales y metódicos de los autores rusos como del etnólogo francés y los aplicaron a diversas áreas de estudio donde intervenía el relato.

A continuación se esbozarán algunas ideas de dos de los más importantes autores estructuralistas: Roland Barthes y Tzvetan Todorov.

Roland Barthes:

En su trabajo sobre el análisis estructural de los relatos, Barthes sostiene que tanto los formalistas como Propp y Levi Strauss han puesto al descubierto el dilema en el cual se basa el estudio del relato: o bien se analiza sólo un texto en particular poniendo énfasis en “*el talento o el genio*” del autor, o se investiga un grupo de relatos con el objetivo de encontrar una estructura en común (Barthes 1998:8). La duda que surge es cómo encontrar dicha estructura. Barthes califica de utópico la idea estudiar todos los relatos de cierta época, género o sociedad por lo cual se inclina por concebir primero un modelo hipotético para de ahí “*descender poco a poco*” a los relatos que encajan y los que se alejan del

modelo (Barthes 1998:8). Barthes empieza a construir este modelo hipotético al distinguir tres elementos dentro de la obra narrativa: las funciones, las acciones y la narración. Retoma de Propp la idea de que las funciones son las unidades narrativas mínimas de un relato. Para Barthes, las funciones representan una especie de “*germen*” que “*madurará más tarde en el relato*” (sí el villano comete un agravio en el cuento ruso sabemos que más tarde será castigado). Parte pues de la hipótesis de que todo en un relato es funcional: “*todo significa algo en él*”. Por ejemplo, la aparición de una pistola en determinado momento de la narración indica que más tarde se hará uso de ella. Esto se explica, según Barthes, por una cuestión de estructura en el orden del discurso. Todo lo que aparece en el orden del discurso tiene una razón de ser. Aún cuando pareciera todo lo contrario, “*no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene*” (Barthes 1998:12-13).

Barthes divide a las funciones en dos clases: funciones distribucionales o las “funciones en sí”, y las funciones integradoras o indicios. Con las primeras se refiere a “*un acto complementario y consecuente*”: la compra de un revólver tiene como correlato el momento de su uso. Con los indicios se remite a datos “*más o menos difusos*” del relato (como por ejemplo indicaciones sobre el carácter de cierto personaje, la descripción de atmósferas, etcétera). El significado de los indicios ya no es “*distribucional*” (como en el caso de “*las funciones en sí*” que nos remiten a sucesos posteriores) sino “*integradora*” porque varios indicios nos pueden remitir a un mismo significado (Barthes 1998:14). Barthes pone como ejemplo una de las novelas de Ian Fleming sobre James Bond. Al sonar el teléfono, James Bond levanta uno de los cuatro auriculares en su oficina. Si bien el número de teléfono no afecta la acción del relato, sirve para dejar en claro “*la potencia administrativa que esta detrás de Bond*”. Con este ejemplo podemos ver que los indicios remiten a un significado y no a una “*operación*” (Barthes 1998:15).

Las funciones y los indicios pueden aparecer mezcladas. Así el hecho de que James Bond beba whisky en el comedor de un aeropuerto, remite a la función cardinal de esperar a algún viajero y muestra a la vez, a través del indicio, la atmósfera de elegancia y modernidad en la cual se mueve el personaje (Barthes 1998:17).

Barthes también desarrolla el concepto de secuencia, categoría que refiere a un pequeño número de funciones. La secuencia se compone de una sucesión lógica de funciones núcleos que se inician cuando uno de sus términos “*no tiene antecedente solidario*” y acaba cuando otro de sus términos carece de una continuación (Barthes 1998:20). El autor pone como ejemplo la secuencia “*simplificada*” de ofrecer un cigarrillo, formada por las funciones de “*ofrecer, aceptar, prender, fumar*”. Según el autor, las secuencias van siguiéndose una a otra y aun antes de que una primera finalice se inicia una segunda.

El segundo elemento que Barthes distingue en el relato son las acciones de los personajes. En oposición a las corrientes de la crítica literaria que estudian al personaje como “*persona*” buscándoles una “*consistencia psicológica*”, Barthes se inclina por una definición estructural del personaje: no se representa un “*ser*” sino un “*participante*”, es decir, el agente de una acción impuesta por el relato (dador del objeto mágico, aliado, villano, etc). Cada personaje es el agente de las secuencias de acciones que le son propias (recuérdese las esferas de acción de Propp: al villano le corresponde engañar, cometer delito, etcétera.) (Barthes 1998:21-22).

Según Barthes, el último elemento del relato es la narración. Aquí plantea problemas como la identificación del narrador del relato. Rechaza las tres concepciones predominantes en torno al narrador, a decir: a) la identificación del narrador con el autor del escrito; b) la idea de una conciencia totalmente impersonal, es decir, la presentación del narrador como superior a un personaje; c) el narrador como simple observador de los personajes.

Para Barthes, todas estas concepciones erran al presentar a personajes y narrador como si fueran seres humanos. Sostiene, en cambio, que narrador y personajes son “*seres de papel*”. Consecuentemente, el narrador del relato no representa al autor del texto. Más bien, los signos del narrador le son inmanentes al relato y accesibles a un análisis semiológico.

Tzvetan Todorov

A diferencia de la mayor parte de los narratologos franceses, Tzvetan Todorov establece una diferencia entre la fábula y el sjuzet (Fokkema e Ibish 1988:88). Mientras la fábula de los formalistas describe los acontecimientos ocurridos, el sjuzet alude la forma en que se le da a conocer a los lectores. En analogía Todorov propone distinguir entre “*historia*” y “*discurso*”. La historia evoca a eventos y personajes que podrían “confundirse con la vida real”. En cambio, el discurso refiere a un acontecimiento narrativo relatado por un narrador y escuchado (o leído) por un público. Lo importante aquí no son los eventos relatados sino el modo en que el narrador los da a conocer (Todorov, 1988:161). Para el autor, tanto la historia como el discurso tienen la misma relevancia en la formación de la obra literaria y no siempre es fácil distinguir el uno del otro.

El concepto de historia de Todorov no refiere a un simple orden cronológico de acontecimientos sino a una “*exposición pragmática de lo que sucedió*”. A manera de un informe policiaco se trata de exponer los hechos con la mayor claridad posible. La historia siempre es una abstracción, pues es contada por alguien que no existe en sí (Todorov 1998:162).

Todorov distingue, además, dos niveles en la historia: las acciones y *los* personajes y sus relaciones. En toda obra hay una tendencia a la repetición de las acciones. De hecho, Todorov propone tres formas de repetición:

- a) *La antitesis*: para que dos pasajes seguidos del texto sean percibidos, debe crearse un contraste entre ambos. Por ejemplo, en la novela *Relaciones Peligrosas* existe un contraste en la sucesión de cartas (el texto se narra a través de la correspondencia de los personajes). Por lo general, las cartas sucesivas no

corresponden a un mismo personaje pero cuando esto sucede se introduce una diferencia en “*el contenido y el tono*”.

- b) *La gradación*: en un pasaje de la mencionada novela varias cartas del personaje de Mme de Tourvel aportan indicios de su amor por Valmont, por lo que la confesión de su amor por este hombre parece ser “*una consecuencia lógica*”. La monotonía de repetir una misma acción se evita gracias a la gradación.
- c) *El paralelismo*: en por lo menos dos secuencias se observan elementos semejantes y diferentes. Gracias a los elementos similares se acentúan las diferencias. En *Relaciones Peligrosas*, Todorov compara a las parejas formadas por los personajes de Valmont-Tourvel y la de Danceny-Cecile. En ambos casos el personaje masculino (Valmont y Danceny) corteja a su pareja (Tourvel y Cecile) solicitándole el derecho de escribirle y en ambos les es negado. La diferencia se encuentra en que Tourvel ama a Valmont (se ve obligada a rechazarlo por su estatus de mujer casada) mientras que Cecile no siente lo mismo por Danceny. (Todorov 1998:164)

Otro método para analizar las acciones constituye el modelo triádico de Bremond. Según este modelo, los relatos están formados por encadenamientos de microrelatos. Cada micro-relato está compuesto obligatoriamente por dos o tres elementos. Por ende se puede concluir que todos los relatos del mundo estarían formados por distintas combinaciones de una decena de microrelatos de estructura similar, que corresponde a “*un pequeño número de situaciones esenciales de la vida*”, como por ejemplo: “*engaño*”, “*contrato*”, “*protección*”, etc. En *Relaciones Peligrosas*, Todorov distingue tres tipos de tríadas: la primera concierne a la tentativa (frustrada o exitosa) de realizar un proyecto; la segunda a una “*pretensión*” y la tercera a un “*peligro*”.

El tercer modelo que propone Todorov está basado en los mitos de Levi-Strauss, al que llama modelo homológico. El relato representa “*una proyección sintomática de una red de relaciones paradigmáticas*”. Así se descubre en todo el relato una dependencia entre ciertos elementos y se buscan dependencias similares en otras partes del relato.

Esta dependencia es por lo general una “homología” o sea, “una relación proporcional entre cuatro términos”. Ejemplo:

Valmont desea gustar.	Tourvel se deja admirar.	Mertevil trata de obstaculizar el primer deseo.	Valmont rechaza los consejos de Mertevil.
Valmont trata de seducir.	Tourvel le concede su simpatía.	Volanges trata de obstaculizar la simpatía.	Tourvel rechaza los consejos de Volanges.
Valmont declara su amor.	Tourvel se resiste.	Valmont le persigue obstinadamente.	Tourvel rechaza el amor.
Valmont trata de nuevo de seducir.	Tourvel le concede su amor.	Tourvel huye ante el amor.	Valmont rechaza aparentemente el amor.

Las proposiciones de la primera columna indican la actitud de Valmont hacia Tourvel. La segunda columna remite sólo a la actitud de Tourvel, sobre todo a su comportamiento ante Valmont. La tercera no describe las acciones de ningún sujeto en particular, pero todas las proposiciones se refieren a actos. La última columna expresa una actitud de rechazo entre los personajes. Todorov señala que los dos miembros de cada par se encuentran en una relación “*casi antitética y podemos fijar esta proposición: Valmont: Tourvel.: los actos: rechazo de los actos*” (Todorov 1998:167-168). Con base en estos modelos, Todorov concluye que la sucesión de acciones en un relato no es arbitraria.

El segundo nivel de la historia refiere, según Todorov, a los personajes y sus relaciones. La importancia de los personajes varía de acuerdo al texto analizado y al tipo de personajes presentados en el relato. Todorov se decide por un modelo de análisis centrado en las relaciones de los personajes ya que el texto que analiza, *Relaciones Peligrosas*, pertenece al género dramático y a la novela psicológica. Ambos

se caracterizan por resaltar las relaciones entre los personajes. Si bien las relaciones de los personajes podrían parecer numerosas, en la novela de Laclos se reducen a sólo tres: deseo, comunicación y participación. El deseo se da entre casi todos los personajes. La comunicación se realiza en la “confidencia” de las cartas “*francas, abiertas y ricas en información*” que forman la estructura de todo el libro. La participación se realiza a través de la ayuda entre los personajes.

Si bien estas tres relaciones no son características de todo tipo de relato y el autor las aplica únicamente a esta novela en particular, Todorov afirma que las relaciones entre los personajes pueden reducirse siempre a un pequeño número (Todorov 1998:170) llamados “*relaciones básicas*”, de las cuales se obtienen, a través de dos reglas de derivación (la de oposición y la del pasivo) otras relaciones.

Con la regla de oposición Todorov consigue las relaciones contrarias a las básicas. El autor asegura que la oposición menos frecuente en la novela *Relaciones Peligrosas* es la contraria a la primera relación básica (el amor). Debido a que el texto está constituido por cartas, se presupone que existe una relación amistosa entre el remitente y el destinatario, sin embargo aparecen misivas que indican odio entre los personajes. La oposición de la relación de confidencia es más común. En todo el texto está latente el peligro a que las confidencias se hagan públicas. Por último, la ayuda encuentra su contrario en la acción de resistencia o el deseo de impedir. Valmont impide la relación entre Merteuil y Prevan, así como entre Danceny y Cécile, etc.

Menos común son las relaciones derivadas de la regla del pasivo. Por ejemplo, Valmont desea a Tourvel pero también es deseado por ella. El mismo Valmont odia a Volanges y es odiado por él, etc.

De estas tres relaciones básicas conjugadas en dos reglas de derivación se obtienen doce relaciones diferentes en el curso del relato (las tres básicas, tres de oposición y seis derivadas de la aplicación del pasivo en las relaciones básicas y de oposición).

Todorov califica a todas las reglas obtenidas hasta ahora como “*muy estáticas*”. Para describir mejor la movilidad de las relaciones introduce una nueva serie de reglas: las de acción (Todorov, 1988:173) Con su ayuda describe la evolución de las relaciones entre los agentes (tanto el sujeto como el objeto de la acción). Todorov distingue cuatro reglas en *Relaciones Peligrosas*:

1. “Sean A y B dos agentes y que A ame a B. Entonces, A, obra de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir, la proposición “A en amado por B”) también se realice”

Ejemplo: Valmont ama a Tourvel y hace todo lo posible para ser correspondido.

2. “Sean A y B dos agentes y que A ame a B a nivel del ser, pero no a nivel del parecer. Si A toma conciencia del nivel del ser, actúa en contra de ese amor”.Ejemplo: Cuando Tourvel descubre su amor por Valmont, ella misma se convierte en un obstáculo para la realización de ese amor.

3. “Sean A, B y C tres agentes y que A y B tengan una cierta relación con C. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará en contra de B”. Ejemplo: Danceny ama a Cécile y al descubrir que ella lleva también un romance con Valmont, actúa contra el último retándolo a un duelo.

4. “Sean A y B dos agentes y B el confidente de A. Si A pasa a ser agente de una proposición engendrada por la primera regla, cambia de confidente (la ausencia de confidente se considera un caso limite de la confidencia)”. Ejemplo: Tourvel tiene como confidente a Mme. De Volanges, pero al enamorarse de Valmont toma como confidente a Mme. De Rosemonde. (Todorov 1988:173-175).

Todorov afirma que las reglas de acción reflejan exclusivamente las leyes que gobiernan la vida de los personajes del libro estudiado, pero pueden ser similares a las de otros textos de la misma época o género literario, e incluso reglas morales tomadas del universo cultural que rodea al texto.

La segunda parte del relato representa el discurso: “*las palabras reales dirigidas por el narrador al lector*”. El discurso consta de tres aspectos:

- a) *El tiempo del relato*, que difiere del de la historia. En la historia varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, mientras que en el discurso el tiempo siempre es lineal (“*debe ponerse un acontecimiento tras otro*” para hacerlo comprensible). Además, en el discurso el tiempo deforma de acuerdo a las características del relato: mientras que una novela de misterio se iniciaría por el fin (el descubrimiento de un asesinato) para acabar en su comienzo (la identidad del criminal), una novela de terror debe relatar “*primero las amenazas para luego llegar a los cadáveres*”. (Todorov 1998:179).
- b) *Los aspectos del relato*. Aquí se toma en cuenta el punto de vista del narrador mediante una clasificación propuesta por J. Pouvillan. Este autor distingue tres perspectivas: la visión por detrás (el narrador conoce más que sus personajes; sabe lo que piensan o sienten), la visión con (el narrador conoce lo mismo que sus personajes) y la visión desde afuera (el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes; sólo describe lo que ve, oye, etc.).
- c) *Los modos del relato*. Refieren a la forma como el narrador expone la historia, o se “*dicen*” o se “*muestran*” las cosas. Todorov diferencia aquí entre la crónica y el drama. En la crónica, el autor relata los hechos; en el drama, la historia se desarrolla ante los lectores a través de las réplicas de los personajes. De esta forma se puede identificar una oposición entre las palabras del narrador y de los personajes.

Dentro del texto puede haber una “*infracción al orden*” que se había establecido. Por ejemplo, al final de la novela de Laclos se rompe con el orden tanto en el nivel de la historia como del discurso. En la historia, el personaje de Valmont rompe con algunas de las reglas que se habían formado en el texto al descubrir que está realmente enamorado de Tourvel, lo que ocasiona que se aleje del grupo de personajes con los que se le había clasificado. Así mismo desobedece la cuarta regla en su relación con Mme. De Merteuil, al mezclarse el deseo, la oposición y la confidencia al mismo tiempo. Y es

precisamente Valmont que continua con la confidencia cuando ya existe una relación de odio entre ambos que lo llevará a la muerte.

A su vez, a nivel del discurso, también se encuentra una infracción. Durante toda la novela se había presentado la correspondencia entre Valmont y Merteuil como la única confiable en cuanto a su veracidad, pero a medida que la confidencia va disminuyendo y muere Valmont, el lector se ve "*privado del saber seguro*" de los acontecimientos del relato. Es sólo a través de Mme. De Volanges, un personaje secundario, menos informado que los lectores y muy poco confiable, que el lector se entera de los trágicos hechos a los que llevaron las "*transgresiones*" de Valmont. Todorov (1998:193) asegura que todo el texto parece diseñado para esta infracción final.

2.2- El Relato en el Filme.

Para explicar la relación entre la narración y la imagen cinematográfica, Alicja Helman (1997) toma una cita del semiótico J. Sebeocks, quien sostuvo que tanto las palabras como los signos "*tienen su propio significado en referencia a su respectivo sistema semiótico, pero cada uno influencia la interpretación del otro, la imagen visual amplifica lo verbal y viceversa. Esta clase de actividad ínter semiótica debe ser vista como un proceso único y complejo de interpretación mutua*". Aunque esta afirmación se deduce del "*lenguaje aborígen*" estudiado por Sebeocks, es fácil adaptarla al objeto de estudio audiovisual y, en especial, al cine.

Los estructuralistas franceses de los años sesentas que se ocupaban del análisis del relato, se preocuparon, desde un principio por el estudio del cine ya que "*tenía la narratividad bien ajustada al cuerpo*"(Metz, cita de Gaudreault y Jost 1995:21). Pero había que tomar en cuenta la particularidad del "lenguaje cinematográfico", es decir, su capacidad de construir un relato por medio del material audiovisual. Gaudreault y Jost dividen la

narratología en “*narratología modal*” y “*narratología temática*” (o “*narratología de la expresión*” y “*narratología del contenido*”). Mientras que la narratología temática se ocupa de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes y de las relaciones entre los actuantes, sin importar los medios por los que se narra (da igual si lo que se analiza es una novela o un filme), la narratología modal analiza las formas de expresión usadas para la narración, ya sean imágenes, palabras, sonidos, etcétera. Aquí se buscan las particularidades del medio a través del cual se narra y se parten de ellas para construir el análisis (Gaudreault y Jost 1995:19-29).

En función de las características propias del cine, Gaudreault y Jost distinguen algunas particularidades del relato cinematográfico (en oposición al literario y a otros como el cómic y el teatro): la instancia relatora, el doble relato, el espacio en el relato, el orden y la duración, la frecuencia y el punto de vista.

a) *La instancia relatora.*

Los autores afirman que no hay relato sin una instancia relatora. Es decir, la existencia de un narrador es obligatoria en toda clase de relato (si no hay quien cuente la historia, no hay historia). En el cine, la instancia relatora no es tan fácil de identificar como en una novela. En el filme, los “*acontecimientos parecen relatarse por sí mismos*” (y con esto volvemos a ideas como la de “*la imparcialidad de la cámara*” de Bazin y de “*los objetos reales ante la cámara*” de Passolini). Empero también en el cine existe un narrador, al que Gaudreault y Jost llaman (retomando a Albert Laffay) “*el gran imaginador*” o “*mostrador de imágenes*” (Gaudreault y Jost 1995:22). Se trata de un personaje ficticio e invisible (no idéntico al autor cinematográfico ni a ningún personaje del relato) que en palabras de Laffay, “*a nuestras espaldas, gira para nosotros las páginas del libro y dirige nuestra atención con su discreto índice*” (Gaudreault y Jost 1995:48). A diferencia del relator literario, que usa palabras para formar el relato, y del teatral, el cual llega al público a través de los actores y sus diálogos, “*el gran imaginador*” parece hacer uso de la cámara para indicarnos qué ver en la pantalla. A través de la posición que ocupa y de sus movimientos modifica la percepción del espectador sobre los objetos y los actores

del filme. Incluso puede “forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla”(Gaudreault y Jost 1995:34). Este “mostrador de imágenes “ hace uso del “relato doble”, o sea, se sostiene tanto en la banda de sonido como en las imágenes (nos dice a la vez, qué ver y qué escuchar).

Algunas veces el narrador parece ser algún personaje del relato (es decir que está situado dentro de la diégesis o historia del relato); otras veces lo ubicamos como una instancia extradiegética, es decir, como el “gran imaginador”. En el cine, el narrador de la historia (visible o invisible en pantalla) es siempre un “subnarrador”. Así el único “narrador verdadero” es el “gran imaginador”. El fenómeno de la subnarración se da también en la literatura, sólo que en caso de ceder el narrador su lugar a un subnarrador, éste ocupará todos los canales de comunicación (ya que hace uso del mismo medio para transmitir la historia: las palabras) y ocultará totalmente al primer narrador. En el cine, un subnarrador no puede, por lo general, llegar a ocupar el lugar del “gran imaginador”. Cuando un personaje narra de forma verbal un suceso, por ejemplo, en flashback, el gran imaginador puede incluso desmentirlo presentando imágenes que contradicen las aseveraciones del subnarrador o mostrando sucesos que el personaje no fue capaz de haber visto o recordado. Sólo muy pocas veces se han presentado imágenes y sonidos que corresponden totalmente a lo que un personaje oye y observa a su alrededor, o se han sustituido al “gran imaginador” por otra especie de narrador que ocupa todos los canales de comunicación (como lo sería el uso de noticieros, imitando el “lenguaje televisivo”, dentro de un filme). Generalmente, un personaje hace uso sólo de la narración verbal mientras que el “gran imaginador” usa el “lenguaje audiovisual”.

b) *El doble relato.*

En el cine (incluso en el mudo), las palabras y las imágenes siempre han estado vinculadas. El cine mudo cuenta, por ejemplo, con el presentador y el rótulo. Durante la proyección el presentador explicaba aquellos segmentos del filme que pudieran parecer incomprensibles al espectador (segmentos que aumentaron con la llegada del cambio de plano). Más tarde el presentador sería remplazado por el rótulo, aquellos carteles de color

negro, por lo general, que aparecían entre escenas de las cintas mudas con comentarios que iban desde los diálogos de los personajes, nombre de lugares o épocas a comentarios de carácter político: “... *Si con esta obra conseguimos que se tome conciencia de los horrores de la guerra hasta el punto de hacerla odiosa, nuestro esfuerzo no habrá sido en vano*” (The Birth of a Nation, D.W. Griffith, 1915). Algunos rótulos le agregaron un valor ideológico del que la imagen en sí carecía. Con el rótulo apareció además la posibilidad de que los creadores del filme dejaran impresa su opinión, lo que difícilmente se daba en el seno del presentador que podía cambiar libremente los textos que se le entregaban para la interpretación de la película. Según Gaudreault y Jost, la imagen sola es únicamente capaz de mostrar las cosas. Para grabar sus opiniones, influir a los espectadores y decir “*que pensar de los acontecimientos que nos relatan*” (Gaudreault y Jost 1995: 76), los creadores de la cinta tienen que recurrir a las palabras escritas o habladas. Gaudreault y Jost retoman así el concepto de “anclaje” de Barthes, al destacar la función del rótulo como guía entre distintos significados posibles de las imágenes.

Las funciones de la palabra escrita en el cine continuaron con la introducción de la palabra hablada. Con la grabación sonora apareció “*la simultaneidad de la palabra y la imagen*”. Por primera vez los diálogos y comentarios se presentaban en el lugar exacto al que pertenecen dentro del filme (y no después de que vemos a un actor simular hablar sin emitir sonido alguno). La otra gran contribución del cine sonoro constituye el sonido ambiental que se encontraba totalmente ausente en el período anterior. Según Gaudreault y Jost (1995: 80), fue en este momento histórico en que el cine adquirió plenamente la calidad de doble relato, ya que de aquí en adelante fue posible “*contar dos cosas a la vez*” (a través de las imágenes y los sonidos).

Otra novedad del cine sonoro representó la personalización del narrador (refiriéndonos al subnarrador y no al *Gran Imaginador*). A diferencia del cine mudo y de la literatura, donde el narrador puede ser una voz sin identidad alguna, en el cine hablado, el narrador siempre se “encarna”, aunque no aparezca en pantalla, dado que el oyente puede adivinar aspectos como el sexo, edad o nacionalidad únicamente con oír su voz. Esta

circunstancia ayuda al espectador a no sólo relacionar al narrador con su papel en la diégesis sino con un posible rol social dentro y fuera del filme.

Gaudreault y Jost identifican cuatro formas de narración verbal en un filme:

- a) *voz in*: es la voz que se pronuncia en el propio campo, es decir, cuando la voz humana que oímos, corresponde al movimiento de labios del personaje que vemos en pantalla.
- b) *voz vinculada*: cuando la voz no coincide con nuestras expectativas acerca del ser humano representado en la pantalla a pesar de que el sonido y el movimiento de labios del personaje son simultáneos. Esto sucede cuando se coloca una voz de niño a un adulto o el de un hombre a una mujer.
- c) *voz en off*: cuando oímos la voz de un personaje de la diégesis sin que lo veamos en la pantalla.
- d) *voz over*: cuando las palabras orales no corresponden a ninguno de los personajes de la diégesis sino a un “locutor invisible” que se encuentra en un espacio y un tiempo no determinado.

c) *El espacio en el relato.*

La importancia del espacio en el cine es tal que aparece en el fotograma antes que el tiempo (Gaudreault y Jost 1995: 87). Por lógica, todo acontecimiento fílmico está inscrito dentro de un espacio propio. Si bien el tiempo es fundamental en la narración, es claro que “*el fotograma es anterior a la sucesión de fotogramas*”, por lo cual el tiempo en el cine tiene que apoyarse en el espacio para inscribirse en el relato.

El cine nos muestra todo lo que sucede en el espacio hacia donde se centra la cámara, situación opuesta a la literatura que no puede presentar dos acontecimientos simultáneos en la narración.

Gaudreault y Jost (1995:92) usan el término “*espacio profilmico*” para describir todo aquello que se halla ante la cámara y que termina por aparecer en el filme. Pero al encuadrar ciertos espacios se presupone la exclusión de los espacios que se encuentran alrededor de lo que se filmó. Por ejemplo, si en la narración fílmica se encuentran dos personas conversando frente a frente y en una primera toma sólo vemos a uno de los interlocutores, se puede decir que la otra persona ha quedado fuera del encuadre aunque sólo momentáneamente, ya que lo más lógico es que en una toma siguiente el segundo interlocutor aparezca para hacer una réplica. Al espacio no visible se le llama fuera de campo. Puede terminar por convertirse en campo, es decir, pasar a formar parte del encuadre. Según Gaudreault y Jost, es en este intercambio entre “*un aquí y un allá*” que se encuentra buena parte del potencial narrativo del cine. Como ejemplo podemos citar el uso del “*Mientras tanto...*”, sin tener que recurrir a la frase, al mostrar a unos personajes en un determinado espacio y a otros en un espacio diferente, dando a entender, por la continuidad de las escenas, que todo tiene lugar en un mismo tiempo. Esta capacidad narrativa del cine se llama pluripuntualidad. Se da gracias al uso de la edición, que hace posible el cambio de plano.

La pluripuntualidad surgió como una necesidad debido a “*una falta de espacio, más que de tiempo*” (Gaudreault y Jost 1995: 96). Como ejemplo podemos citar las persecuciones. Al principio del cine, los personajes sólo podían dar vueltas en un mismo espacio. Si el personaje salía del cuadro era necesario que el perseguidor lo hiciera regresar para que el público pudiera ver la conclusión de los sucesos. Con la cámara en movimiento en un plano o haciendo uso de la edición, o bien, pasar de un plano a otro, la capacidad narrativa del cine aumento considerablemente. El “*Gran Imaginador*” adquirió así la habilidad de presentar una diversidad espacial y temporal de la cual carece el teatro.

d) *El tiempo en el relato.*

Al referirse al cine, Gaudreault y Jost retoman el concepto de Barthes del “*haber estado ahí*” de la fotografía y del “*estar ahí en vivo*” de Metz, ya que, por un lado, el filme presenta acontecimientos que han ocurrido antes de la proyección y por el otro, se

presentan imágenes de sucesos que parecen ocurrir en ese momento para el espectador. El filme como objeto está en pasado por la mera razón de que nos presenta una acción filmada con anterioridad. Al mismo tiempo está en presente debido a la sensación que da al espectador de ver la acción en directo (Gaudreault y Jost 1995:110).

Por otra parte, aceptan la idea estructuralista de que todo relato posee dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados y la relativa al acto mismo de relatar. En la diégesis el hecho narrado puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la historia, por su duración y por el número de veces que aparece pero el narrador puede comenzar por ese hecho como también por otro si así lo prefiere, puede relatarlo larga o brevemente y en una o más ocasiones. (Gaudreault y Jost 1995:112).

Dentro de la narratología literaria, Gérard Genette (en Gaudreault y Jost 1995: 112-115) divide al tiempo en tres niveles, ya sugeridos: el orden de los acontecimientos tanto en la diégesis como en su aparición en el relato, la duración de los acontecimientos dentro de la historia y el tiempo que se tardan en ser narrados, y la frecuencia con que el acontecimiento es evocado en la diégesis y en el relato.

e) *El orden en le cine.*

El orden de los acontecimientos ha sido analizado por Genette mediante los términos de “*analsis*” que refiere a la evocación de un acontecimiento del pasado en el presente. En cambio, “*la prolepsis*” alude a acontecimientos del futuro que se presentan antes de su orden cronológico normal (Gaudreault y Jost 1995:114). *El flashback* y *el flashforward* cumplen una función equivalente en el cine. Al ser el cine un doble relato, la vuelta atrás (*flashback*) se liga, generalmente, con una frase y su representación. Sin embargo, el cine se ve en la necesidad de utilizar frecuentemente las palabras para hacer comprender al público que lo que ve no es el presente de los personajes. Recurre, además a otros métodos, como la mirada al vacío del personaje que recuerda.

A diferencia de la novela, el cine puede, si se lo propone, mostrar dos temporalidades diégeticas distintas a la vez, tal como se hizo en el *Hiroshima, mon amour*. En el momento en que la protagonista cuenta la historia de su juventud en Nevers, vemos imágenes de su pasado pero mezcladas con la música del bar en el cual se encuentra en el presente. En *L'Homme qui ment*, el personaje narrador aparece en las imágenes de su pasado de la misma edad y usando la misma ropa del momento en que cuenta su historia (Gaudreault y Jost 1995:119).

Más raro es el uso del *flashforward* o el presentar “un acontecimiento antes de su lugar en la cronología”. No hay que confundirlo con la elipsis (que se explicará más adelante). Se trata sólo del *prolepsis* o *flashforward*, cuando luego de la alusión al futuro, volvemos a un tiempo lineal en el presente. Al igual que en el *flashback*, en ocasiones, la *prolepsis* recurre al lenguaje verbal para hacer más claro el acontecimiento futuro a la audiencia.

En ocasiones el *flashforward* se utiliza con el fin de intrigar. Con este objetivo se presenta alguna imagen o frase que sugiere lo que acontecerá a los personajes en el futuro. Aunque en la mayoría de los casos se utiliza, según los autores, con propósitos “mediúmnicos”, como una especie de premoniciones que poseen algunos personajes.

f) La duración en el cine.

La duración de la lectura de una novela depende de la velocidad de lectura de cada lector. En cambio, el tiempo que lleva relatar una historia cinematográfica es perfectamente cuantificable. La proyección de un filme tiene la misma duración para todos sus espectadores. Esto facilita la comparación entre la duración de la narración y la duración de la historia narrada, en el caso del cine.

En la literatura, Genette identifica cuatro ritmos de narrativos: la pausa, la escena, el sumario y la elipsis. El primer caso, la pausa, sucede cuando a la duración del relato no le corresponde ninguna duración diegética. Un ejemplo claro constituye los pasajes en los

cuales se describen lugares o cosas sin que avance la trama. En el cine, su equivalente son las escenas donde se muestran sólo imágenes de las cosas, del paisaje o de un personaje.

La duración diegética de la escena es igual a la duración narrativa. En la novela, la escena corresponde a pasajes dialogados; en el cine refiere a los momentos en que dos o más personajes conversan entre ellos. En el caso del sumario, el tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia. Aquí se trata de evitar detalles inútiles acelerando la acción de los acontecimientos por medio de un resumen de los sucesos acaecidos en algún tiempo largo. El resumen puede elaborarse mediante palabras o imágenes.

Por último, en cuanto a la elipsis, Genette se refiere a un “*silencio narrativo*” de acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar. En lugar de resumir las acciones, se suprimen aquellas que intervienen entre dos acciones distintas, lo que equivale a una especie de salto en el tiempo.

A estos cuatro ritmos narrativos Gaudreault y Jost agregan uno más, que consideran exclusivo del cine: la dilatación. Aquí el narrador extiende el relato a través de segmentos llenos de descripciones o comentarios con el objetivo de expandir indefinidamente el tiempo y crear una especie de suspenso (Gaudreault y Jost 1995:127-128).

Los cinco ritmos esbozados anteriormente pueden darse no sólo en secuencias del filme sino durante toda la película. Existen filmes donde el tiempo de la historia es nulo y únicamente se desarrolla el tiempo del relato (como en la pausa). Esto es el caso de los documentales. En otro tipo de películas el tiempo del relato es igual al de la historia (la escena). Como ejemplo se puede citar *High Noon* donde se cuenta en una hora (duración de la película) lo que ocurre en un pueblo del Oeste durante ese mismo tiempo. En cambio, en la mayoría de los filmes de ficción, el tiempo del relato es menor al de la historia (el sumario). En dos horas se nos cuentan lo que ocurrió en varios días, meses o años.

Teóricamente encontramos dos combinaciones más en la aplicación de los ritmos narrativos a películas completas. Podemos imaginarnos un filme donde el tiempo del relato

es nulo y únicamente se desarrolla el tiempo de la historia (elipsis), o bien, en donde el tiempo del relato es mayor al tiempo de la historia (dilatación). Se trata, empero, de relatos más complicados. El primer caso es imposible, por lo cual no existe ejemplo alguno. ¿Cómo encontrar una película que carezca de una duración?. Simple y sencillamente no habría filme. Para el segundo caso, en donde se cuenta una historia en más tiempo de lo que tarda en transcurrir, existen algunos ejemplos como *La Paloma* que plasma en la pantalla los pensamientos de un hombre al ver a una mujer. La película dura un par de horas pero la historia contada transcurre en solo algunos segundos, los que los personajes tardan en intercambiar una mirada.

g) *La frecuencia en el cine.*

El último nivel temporal de Genette constituye la frecuencia, definida por Gaudreault y Jost como “*la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento en el relato y el número de veces que se supone ocurre en la diégesis*” (Gaudreault y Jost 1995:130). Así un relato puede:

a) Narrar en una vez lo que ha ocurrido una vez, o bien, narrar varias veces lo que ha ocurrido varias veces en la diégesis. Se trata de “*relatos singulativos*” ya que muestran una acción sin precedente y de forma lineal. La repetición de un acontecimiento en el relato se debe a su repetición en la historia.

b) Narrar varias veces lo que ha ocurrido una sola vez. Estamos entonces ante un “*relato repetitivo*”. Es posible que un filme muestre una misma acción desde diferentes ángulos. Un recuerdo o una obsesión de algún personaje puede aparecer repetidamente o cuando se quiere dar diferentes puntos de vista de un mismo hecho narrado. Por ejemplo, en la película *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa se narra un mismo acontecimiento, el asesinato de un samurai, tres veces: primero por el asesino, luego por la esposa de la víctima y por último, por el fantasma del samurai muerto. Cada versión difiere de las otras.

c) Narrar una vez lo que ha ocurrido muchas veces. En el caso del “*relato iterativo*”, el narrador nos da a entender, a través de gestos mecánicos de los actores, de algunas imágenes que sugieren repetición o a través de palabras, que lo que estamos viendo ha ocurrido más de una vez. El relato iterativo se facilita más en la literatura, (por ejemplo con frases como “*Durante mucho tiempo me acostaba temprano*” o “*Todos los días desayunaba a las 8*”), que en el cine. De ahí no es de extrañar que el cine frecuentemente haga uso de las palabras para indicar el carácter repetitivo del acontecimiento.

h) *El punto de vista del relato.*

Todo relato contiene asimismo el punto de vista o la perspectiva desde donde se narra una historia. Según Todorov (1998:180-182), podemos imaginar tres posiciones del narrador con respecto al personaje de su cuento:

- a) El narrador sabe más que el personaje.
- b) Ambos, narrador y personaje, comparten un mismo conocimiento.
- c) El narrador sabe menos que su personaje .

La relación de saber entre el narrador y sus personajes fue descrita por Genette mediante el término de “focalización”. Genette distingue tres tipos de focalización en el relato:

- a) Tratándose del relato no focalizado, el narrador sabe más que los personajes.
- b) En un relato con focalización externa, los espectadores desconocen los sentimientos de los personajes.
- c) En un relato con focalización interna se distinguen entre focalización fija, cuando el relato parece dar a conocer los acontecimientos filtrados solo por “*la conciencia de uno de los personajes*”; focalización variable, “*cuando el personaje focal cambia a lo largo del relato*”; focalización múltiple, cuando el “*mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones*” por diferentes personajes (Gaudreault y Jost 1995:139).

Estos conceptos son más difíciles de aplicar en el cine ya que los personajes, generalmente están a la vista del espectador y su punto de vista (en el caso de la focalización interna) raramente es tal que sólo veamos y oigamos lo que ellos perciben al igual que la literatura. Su equivalente en el cine serían aquellos momentos en que la cámara toma el lugar de un personaje y nos muestra aquello que éste ve mientras los sonidos que oímos, son los el personaje es capaz de escuchar, dejando fuera la música de fondo o los sonidos que el personaje puede captar difícilmente. Así que Gaudreault y Jost se inclinan por nuevas posturas aplicables en el cine. En el caso de la mirada se distinguen la ocularización interna de la cero. A través de la interna se nos sugiere que lo que vemos en la pantalla equivale a la mirada de uno de los personajes del relato. En el cine hay diversas formas para señalar la visión de un personaje. Si se trata de un borracho o miope, el espectador verá imágenes distorsionadas. Si el personaje observa a través de una cerradura o telescopio, etcétera, se apreciarán en la pantalla la sombra que indica la presencia del objeto. Otra técnica consiste en mostrar un primer plano del actor y luego una imagen que por contigüidad sabemos que es lo que está viendo. La ocularización es cero cuando ninguno de los personajes de la historia ve la imagen que se encuentra en la pantalla. Esta situación remite al “*gran imaginador*”, o sea, al narrador del filme.

En su carácter de doble relato, el cine puede construir un punto de vista no sólo visual, sino también sonoro (o “auricular”) mediante la música, los sonidos y las palabras. Gaudreault y Jost llaman a este fenómeno “auricularización” que puede ser clasificado en: la auricularización interna y la cero. La interna se presenta cuando un personaje deja de oír por taparse los oídos (y los espectadores dejamos de oír con él), o se estremece al oír un sonido (con lo cual sabemos que oye lo que percibimos). La auricularización es cero cuando el sonido está totalmente al servicio de la inteligibilidad de la trama (como cuando se baja el volumen de la música para que el público pueda escuchar los diálogos de los personajes).

Otra forma de representar un punto de vista consiste en “*las imágenes mentales*”. Se trata de las imaginaciones, alucinaciones y recuerdos de los personajes que se proyectan mediante técnicas como la sobreimpresión o el fundido en negro, con la finalidad de señalar

al espectador el carácter irreal o imaginario de la visión del personaje. Otros recursos constituyen la mirada perdida del personaje o cierto tipo de sonidos (ecos, resonancias, etc.).

Finalmente, el punto de vista cognitivo busca presentar quien es el que sabe más sobre la historia narrada. Gaudreault y Jost llaman a este punto “*focalización cinematográfica*”. También aquí nos encontramos con una focalización interna, externa y espectral. Se trata de la interna “*cuando el relato está restringido a lo que puede saber el personaje*” (Gaudreault y Jost 1995:149), por que suponemos que dicho personaje ha estado “*presente en todas las secuencias del filme*” o que tiene acceso al conocimiento de todas las acciones. En ocasiones se hace uso de la voz en off (el personaje hace comentarios como si estuviera colocado fuera de la diégesis). A diferencia de la literatura, en el cine la focalización interna no se da a la par con una ocularización interna, ya que no siempre vemos lo que el personaje ve (aun cuando un personaje narra, los espectadores podemos verlo en la pantalla). Mientras en la literatura, la focalización externa se produce cuando los acontecimientos se describen desde el exterior de los personajes, y sin que se conozcan sus pensamientos o sentimientos, en el cine difícilmente se da del todo, ya que con gestos los actores pueden sugerir el estado anímico de los personajes, indicadores suficientes para que el espectador se forme una idea sobre lo que acontece. Este tipo de focalización funciona sobre todo en casos como los del “enigma”, cuando el narrador logra impulsar al espectador a preguntarse sobre los acontecimientos en la pantalla. Esta técnica busca aumentar el interés, por lo que en los inicios de algunas películas se muestran solo partes del cuerpo de los personajes, se oculta su rostro, o se crea una atmósfera misteriosa alrededor de alguna situación desconocida (en *Psycho*, el espectador ve el rostro de “la madre” de Norman Bates apenas al final).

En el caso de la focalización espectral, los espectadores poseen “*una ventaja cognitiva*” (Gaudreault y Jost 1995:151) con respecto a los personajes del filme. Esta forma de focalización se observa comúnmente en películas de suspenso, ya que el conocimiento de lo que está pasando crea en el espectador angustia. Como ejemplo está la descripción de suspenso y sorpresa de Hitchcock:

“Estamos hablando, tal vez haya una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es de lo más normal, no ocurre nada especial, y de repente: bum, una explosión. El público está sorprendido, pero antes de que lo estuviese se le ha mostrado una escena corriente, sin interés alguno. Ahora examinemos el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe... El público sabe que la bomba explotará a la una y sabe también que es la una menos cuarto, hay un reloj en el decorado; la misma insignificante conversación se convierte de repente en algo muy interesante, porque el público participa en la escena... En el primer caso, hemos ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, les ofrecemos quince minutos de suspense” (cita de Gaudreault y Jost 1995:137).

En general, el cine tiende a utilizar más de uno de los diversos puntos de vista de conocimiento en función de *“los momentos del relato o el tipo de película”* con el fin de colocar al espectador en diferentes posiciones. Así, la focalización interna permite el conocimiento progresivo de los acontecimientos (descubrimos las cosas al mismo tiempo que los personajes) y, por esta razón es la forma privilegiada de los filmes que investigan algo. La focalización externa es la figura del enigma. En cambio, la focalización espectral es común en películas de suspenso y cómicas (Gaudreault y Jost 1995:154).

Capítulo 3. Teorías Cinematográficas

3.1- Teoría fílmica implícita y sintomática.

Luego de haber visto las particularidades de la imagen y de la narración en el cine, ahora expondremos algunos conceptos para analizar la formación de una teoría fílmica.

La mayoría de los autores diferencian las teorías fílmicas según los momentos históricos que representan, distinguiendo, como Chris Berry (1998), una *Teoría Fílmica Clásica* y una *Teoría Fílmica Contemporánea* con fines teóricos precisos. Mientras la

Clásica tenía como objetivo demostrar que el cine era un arte, la *Contemporánea* se caracteriza por un mayor esfuerzo teórico.

Otros estudiosos como David Bordwell (1995), clasifican la teoría según el tipo de interpretación predominante identificando así una “*interpretación implícita*” y la “*interpretación sintomática*”. La interpretación implícita apareció luego de la Segunda Guerra Mundial en relación con el acceso de un amplio sector del público al Cine Clásico de Hollywood y a las películas del Neorrealismo italiano difundidas en los Estados Unidos y Europa. En aquel momento muchos críticos de cine enfatizaban la autoría del director como elemento central del análisis. Sostuvieron que los filmes de cada director conservaban elementos comunes a la obra de dicho autor. La búsqueda de estos elementos llevó a un estudio más profundo de las películas. Entre los teóricos más destacados de esta corriente figuran André Bazin de la revista *La Revue du Cinéma*, los autores de la revista *Cahiers du Cinéma* y *Positif* en Francia, Andrew Sarris y las revistas *Film Culture* y *New York Film Bulletin* en los Estados Unidos, así como la revista inglesa *Movie* y el *British Film Institute*, a través de su publicación *Sight and Sound* y su rival, la revista *Movie* (Bordwell, 1995:63).

La interpretación implícita aparece en revistas de ensayo y no en círculos académicos, lo que ocasionó “*batallas de aniquilación mutua*” y “*polémicas apresuradas*” debido al carácter de las revistas (Bordwell 1995:71). Estos debates se centraban más bien en la figura del director de cine como “*fuentes creativa del significado*”(Bordwell,1995:62) . Desde la interpretación implícita la película era “*un compuesto de significados implícitos*”, es decir, significados disimulados o indirectos puestos ahí concientemente por el director para enviar un mensaje (Bordwell 1995:25). Se consideraba así mismo, que un texto fílmico decía más de lo que se suponía que decía, y que su mensaje se transmitía de forma similar a la expresión verbal. El texto pasaría de un emisor (el director) a un receptor (el espectador) , quien debía descodificar el mensaje del autor. De ahí se explica la importancia otorgada a las biografías y entrevistas del director que fueron interpretadas como medio para descifrar el significado escondido del filme. Bordwell coincide con Berry en que durante este primer período de la teoría cinematográfica se pretendía demostrar que el cine era “*una empresa culturalmente meritoria*”(Bordwell 1995:88).

Por su parte, la “interpretación sintomática” dejaba de lado lo implícito del texto para centrarse en el significado reprimido que, según Bordwell, “ningún hablante confesará”(1995:90). El auge de esta segunda corriente coincide con el surgimiento de los estudios universitario en el transcurso de la década de los sesenta, aunque su origen puede rastrearse dos décadas antes en los trabajos de Ruth Benedict y Margaret Mead sobre “patrones culturales” en el cine, y en los estudios de Siegfried Kracauer y David Riesman del Frankfurt Institute for Social Research. Otra fuente constituye el “texto contradictorio” de Martha Wolfenstein y Nathan Leites en 1950. Estos autores alegaban que un texto puede revelar una contradicción entre la moraleja explícita de la película y “lo que emerge como síntoma cultural” (Bordwell 1995:93). Un ejemplo del trabajo de esta corriente constituye el análisis del filme *No Way Out* (1950) que se presenta en el primer nivel, es decir, a nivel del significado explícito abiertamente dado a los espectadores, como un alegato en contra del racismo: la película relata la historia de un médico negro acusado injustamente de negligencia, luego de la muerte de un paciente blanco. A consecuencia se convierte en víctima de acoso por parte del hermano racista del fallecido. Pero, según los autores, la película contiene secuencias que tienden a contradecir el mensaje políticamente correcto de la historia: el médico es presentado como alguien en quien no se puede confiar por lo que los blancos cometan “el sacrilegio” de realizar una autopsia a un hombre blanco con tal de comprobar la inocencia del acusado. Se aprecian también escenas cargadas de estereotipos relacionados con la gente de color: negros que representan personajes graciosos, otros culpables de la violación de una mujer blanca. Se retoman pues clichés largamente asociados a los negros tanto por el cine como por la cultura americana en general. Wolfenstein y Leites, los autores del ensayo, concluyen que en este filme “el negro se convierte en una terrible carga que debemos llevar sobre nuestras espaldas”, idea señalada por el mismo título del filme, que no parece caber dentro del significado explícito de la película (tomando en cuenta que el racista es castigado y el médico liberado): *No Way Out: Sin Salida* (Bordwell, 1995:92).

La idea de los significados contradictorios se desarrolló en respuesta al cine bélico. Los analistas trataban de encontrar, en películas alemanas y japonesas de la época, aspectos nacionalistas. Más tarde esta estrategia narrativa se aplicó a cintas norteamericanas.

Los estudios sobre “los autores” y sobre los géneros cinematográficos se incorporaron, en la década de los sesentas, a la “interpretación sintomática” gracias al nuevo grupo de teóricos estructuralistas reunidos en torno al *British Film Institute* quienes le agregaron la rigurosidad teórica de la que carecía. Entre sus miembros más destacados se encontraban: Peter Wollen y Geoffrey Nowell-Smith. Ambos aseguraban que el objetivo de la crítica es el descubrir la estructura básica de toda la obra del autor estudiado, y a la vez distinguir las particularidades de cada uno de sus filmes. El interés estructuralista por el autor tenía como objetivo revelar el modo en que las estructuras forman, en la película, un todo equilibrado y autónomo dentro de toda la obra.

Los escritores del *British Film Institute* también analizaban al concepto de género como correlativo de la autoría. Así Alan Lovell arguyó que el estudio de género podía situar a los análisis sobre el autor en “*un contexto sólido que matizaría las lecturas temáticas*”. Más tarde, se aceptaría la idea de que la base temática de un género podía conducir a significados sociales más amplios, como es el caso del western consideraba como una especie de mito norteamericano (Bordwell 1995:97).

Los dos textos más influyentes del *British Film Institute* de este período fueron *Signs and Meaning in the Cinema* de Peter Wollen y *Horizons West* de Jim Kitses, ambos publicados en 1969. En el primero, Wollen analiza la obra de los directores norteamericanos Howard Hawks y John Ford mediante un sistema de diferencias y oposiciones. Divide la obra de Hawks en dos géneros: el drama y la comedia loca. De ahí obtuvo oposiciones como profesional /aficionado, hombre /mujer, grupo cerrado /intruso, etc. A las que asignaba un valor positivo o negativo. Concluyó que el grupo de los hombres seguros de sí mismos es ridiculizado en las comedias. Por su parte, en la obra de Ford descubre una “*antinomia capital*” entre el desierto y el jardín que organiza toda una gama de significados contrastantes (como el de nómada /colonizador, indio /blanco, arma /libro, este /oeste, etc.).

Wollen llevó el concepto de la autoría al área cultural con base en los estudios sobre el mito y el folclore de Propp y de Lévi Straus. Aseguró que la antinomia de desierto-jardín es un mito que ha dominado el pensamiento y la literatura norteamericana por siglos, y que aparece por igual en tratados políticos y relatos periodísticos como en historias de ficción. Por consecuencia califica a la obra de Ford de ideología cultural.

Por su parte, *Horizon West* de Kitses se centra en el género del western al cual se coloca la antinomia nuclear de “desierto-jardín”. Para Kitses “*el género no es una masa inerte sino una serie de sujetos y valores estructurados histórica e ideológicamente*”. Asegura que el género debe interpretarse al igual que la obra del autor y propone que se intente descubrir cómo el autor trata las “*convenciones heredadas por el género*” (Bordwell 1995: 98).

Otros investigadores, como Ed Buscombe de Inglaterra y John Cawellien de los Estados Unidos, decidieron estudiar al género independiente de la teoría de autor. Algunos estudiosos han descrito al género de modo despectivo y como si fuera algo estático. Ese es el caso de Deborah Knight (1995) quien alega que las ficciones genéricas son identificadas en términos de estructuras de historias familiares, de fórmulas conocidas y asociadas con personajes altamente convencionales (de cómo ejemplo los gangsters y vaqueros) que son identificados funcionalmente, en términos de su rol en la estructura de una historia más que por su psicología. Para Knight, la historia es el punto central del género y es de fácil acceso, ya que no demanda “*un conocimiento cultural*” del lector o espectador. El único conocimiento necesario es el de otras ficciones genéricas y las fórmulas asociadas con el género al que pertenece el texto. Sin embargo, difícilmente encontraremos una obra, ya sea cinematográfica o literaria, completamente libre de alguna influencia genérica. Aún cuando la hallaríamos, “*no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene*”, como dice Barthes (1998:13) al referirse a la funcionalidad del relato.

La concepción del género como aplicable sólo a filmes “convencionales” se liga su identificación como una entidad estática. Al respecto Ann M. Gill y Karen Whedbee (2000:242-243) expresaron que, al hablar, los seres humanos modelan sus discursos según formas genéricas aprendidas con anterioridad. Al escuchar el discurso de los otros, son capaces de adivinar el género y la estructura narrativa. De igual manera, desde el comienzo se forman una idea acerca del desarrollo y el final aunque las expectativas pueden modificarse a medida que avanza al discurso, lo que provocaría un cambio en la imagen mental que se tenía sobre el desarrollo del género. Gill y Whedbee concluyen, por lo tanto, que los géneros no son estáticos sino dinámicos: “*las expectativas genéricas evolucionan*”.

Como ejemplo se puede citar la película “*Bonny and Clyde*”, que se presenta, desde sus primeras escenas, como una comedia ligera protagonizada por estrellas de cine atractivas que interpretan personajes graciosos y simpáticos. Por lo mismo el “*baño de sangre*” al final de la historia causa un gran impacto. Este filme acabó, por lo mismo y de una vez por todas, con la idea clásica acerca de las características de una comedia y preparó al público para un final similar en obras posteriores.

3.2- Teoría fílmica feminista.

A principios de los setentas aparece el enfoque denominado “desmitificador”. Este enfoque intentaba mostrar a las obras cinematográficas como “*propaganda encubierta*” (Bordwell 1995:106). Al filme que presentaba ciertos significados explícitos, el crítico desmitificador le construía significados implícitos reaccionarios que compitieran con los explícitos. A su vez, a filmes aparentemente llenos de significados explícitos reaccionarios se les afianzaban significados implícitos progresistas. En esta etapa del filme contradictorio surge la teoría fílmica feminista.

En 1968, Kate Millet había aplicado “el método desmitificador” a las imágenes de mujeres presentadas en la literatura de la época, pero fue hasta los setentas cuando se

consolidó el enfoque desmitificador de las imágenes femeninas en los textos culturales. Se tendía, o bien, a denunciar los roles degradantes y estereotipados de las mujeres en el cine, o a alabar aquellas que se consideraban como progresistas. Los estudios se centraron, por lo general, en películas de Hollywood (Bordwell 1995:108). Entre las representantes de este período se encuentran Molly Haskell con su libro *From Revange to Rape: The Treatment of Women in the Movies* de 1974, donde discute los estereotipos de mujeres en películas hollywoodenses producidas entre los años veintes y los setentas (Gerdon, 2000 y Field, 1997) y Marjorie Rosen con su obra *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* de 1973 que relaciona las imágenes de mujeres en Hollywood con las formadas a lo largo del discurso histórico de los Estados Unidos como nación (Krumholz y Lauter, 1991).

Para Bordwell, el movimiento feminista le agregaba a las lecturas sintomáticas algo de lo que carecían: “*una base política concreta*” que permitiría evidenciar la ideología patriarcal dominante (Bordwell 1995:109).

Durante esta primera etapa muchos escritos carecían de un punto de vista teórico (Krumholz y Lauter, 1991). Claire Johnston tachaba a la “*teoría de las imágenes de la mujer*” de un “*tosco determinismo*” y proponía, en cambio, para los estudios feministas a “*las ciencias fundadas por Marx y Freud*”, así como la semiología y la teoría de autor. (Bordwell 1995:109).

Johnston es considerada la primera teórica de cine que ofreció una crítica más sustancial sobre los estereotipos femeninos ligada a una perspectiva semiótica (Krumholz y Lauter, 1991). Johnston retoma el término de “*mito*” de Barthes y de “*fetiché*” de Freud, para asegurar que el cine clásico construye una imagen idealizada de “*la mujer*”. Concluye que “*la mujer*” con relación a sí misma, no significa nada (“*no-thing*”) porque en el cine es negativamente representada como “*no- hombre*” (“*not-man*”). La mujer como mujer no aparece en el texto del filme (Smelik, 1997). Para la autora, el mayor peligro de esta concepción es que las imágenes se nos presentan como algo natural, real y atractivo.

En un ensayo sobre la obra de Raoul Walsh, Johnston y Pam Cook aseguran que “la mujer” se concibe como un “signo vacío” puesto en circulación dentro de un “orden patriarcal”. En ella se delegan los miedos a la castración del personaje masculino principal. Para Johnston y Cook, en los filmes de Walsh “la mujer” sirve solo como un objeto de intercambio, como “*una analogía del dinero*” (Bordwell 1995: 109). Las autoras sugieren la importancia de la mirada de los personajes en sus relaciones de poder, una idea que sería desarrollada con mayor amplitud por Laura Mulvey en un artículo intitulado “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” para la revista *Screen* de Marzo de 1975. Aquí Mulvey acepta la idea de Johnston de que la mujer es representada en el cine clásico como un ser carente de poder (al carecer ella misma de un falo), lo cual resulta contradictorio con el hecho de que la presencia de “la mujer” constituye un recordatorio constante de la amenaza de castración para el hombre. Por lo tanto, el filme se ve obligado a ofrecer “*una fantasía*” que esconda la amenaza simbolizada por el personaje femenino (Bordwell 1995: 110). Mediante el psicoanálisis, Mulvey deduce que “*esta fantasía*” es resultado de dos versiones del “placer visual”: el voyeurismo y el narcisismo. Para Mulvey, el placer visual voyeurista se produce al ver al otro como nuestro objeto de deseo, mientras que el placer visual narcisista se da a través de una auto-identificación con la figura que se nos presenta en la imagen (Smelik, 1997).

Mulvey distingue una posición activa y una pasiva en la mirada, para luego denunciar cómo en la estructura narrativa del cine clásico el personaje masculino es relacionado con el rol activo y poderoso porque es él quien dirige la mirada. En cambio, el personaje femenino lleva el rol pasivo y carente de poder al ser el objeto de la mirada y del deseo del personaje masculino (Abele, 2000).

La autora distingue, además, tres niveles de la mirada cinematográfica: el de la cámara que registra las imágenes; el del espectador que ve el filme y la mirada de unos personajes sobre otros (Bordwell 1995: 186). Tomando en cuenta que la cámara filma desde el punto de vista de los personajes masculinos, la película provoca la identificación de los espectadores con la mirada masculina. Por lo tanto, los tres niveles convierten al personaje femenino en objeto convirtiendo a la mujer un espectáculo (Smelik 1997).

Para analizar el placer visual narcisista, Mulvey recurre a los conceptos lacanianos de la *Etapa del Espejo* y la formación del ego. Según Lacan, *La Etapa del Espejo*, se desarrolla entre los 6 y 18 meses del niño, cuando se forma el “ego ideal” al ver, por primera vez, su propia imagen en un espejo. En este momento el niño deja de experimentar su cuerpo como algo fragmentado y se concibe a sí mismo como un todo. En las fases anteriores, el niño no es capaz de distinguirse a sí mismo de otros objetos o personas. Luego de aprender a diferenciarse de su madre, aparece en él la idea del “otro”. Pero la comprensión del “yo” (“self”) no se hace presente hasta la experimentación de esta tercera etapa. La formación de su *Ego* se da al afirmar ante el espejo: “Ese soy yo”. Pero esta identificación es errónea (“misrecognition”) porque la imagen no es el niño. Es solo una imagen que le permite creer que él es un todo completo, sin insuficiencias, sin carencias o ausencias. El niño ve en el espejo a su “*ego ideal*”. De forma análoga, según Mulvey, el espectador cinematográfico experimenta un placer narcisista al identificarse a sí mismo con la imagen perfecta de la figura humana que aparece en la pantalla. Esta identificación equivocada está estructurada en la diferencia sexual, al incitar al espectador a identificarse activamente con el personaje masculino más que con el femenino, ya que la representación del primero se muestra como la más perfecta y la más completa, la que tiene un ego ideal más poderoso (Smelik, 1997). Mulvey concluye que la estructura del cine clásico hollywoodense es fundamentalmente patriarcal.

A principios de los ochentas, el ensayo de Mulvey levantó controversia en lo referente al papel la mujer como espectadora y de la mirada femenina, ya que se consideraba que la autora había tratado ambos conceptos con demasiada ligereza. En un artículo posterior, “*Afterthoughts on Visual Pleasures and Narrative Cinema, inspired by King Vidor’s Duel in Sun*” de 1981, Mulvey ofrece una explicación más profunda sobre el papel de la espectadora. Sugiere que la espectadora no solo puede identificarse con el papel pasivo femenino diseñado para ella sino que también es capaz de identificarse con el punto de vista masculino, ya que para la espectadora la identificación con la perspectiva masculina significa un “*redescubrimiento placentero de un aspecto perdido de su identidad sexual*”.

Con esto, Mulvey se refiere a la etapa pre-edípica en la cual, según Freud, “*la fantasía fálica de omnipotencia*” es igual en los niños y las niñas (Smelik 1997).

En 1982, la teórica de cine Mary Ann Doane desarrolló, en su ensayo para *Screen*, “*Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*”, nuevos conceptos para descubrir el rol de la espectadora. Partiendo de Mulvey, Doane asegura que la espectadora oscila entre una sobreidentificación masoquista con las imágenes femeninas en la pantalla y una posición narcisista al convertirse en su propia imagen de deseo.

A diferencia de los espectadores masculinos, a los que relaciona con el voyeurismo, que presupone una distancia entre espectador y objeto de deseo, la espectadora no puede apartarse de la imagen que ve en el cine, porque ella es la imagen. A consecuencia crea una especie de “*máscara de feminidad*” (Rieser: 1998), concepto prestado de Joan Rivière. Según Rivière, cuando las mujeres se encuentran en una posición masculina de autoridad, se colocan una “*máscara de feminidad*” (se maquillan excesivamente, usan ropa considerada más femenina, etc.) como una forma de compensación por su posición masculina. Para Doane, en el cine las mujeres espectadoras “*se ven consumidas por la imagen más que consumir la imagen*”. La única forma para rechazar esta posición es a través de una identificación transexual con el personaje masculino haciendo uso de la “*Masquerade*”. La espectadora logra así crear una distancia entre la feminidad que se presenta en la imagen y su propia feminidad (Smelik: 1997).

Otro de los aspectos estudiados por la teoría fílmica feminista es la cuestión de la “*subjetividad*” femenina. Teresa de Laurentis en su libro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* publicado en 1984, estudia la representación de la “*mujer*” en la estructura narrativa del filme clásico estadounidense. Toma la división de Yuri Lotman de los personajes en los textos míticos que son móviles, “*que disfrutan de una libertad en relación con el espacio de la trama*”, y aquellos cuya función se desarrolla únicamente en un sólo espacio: los personajes inmóviles². De Laurentis analiza el mito de Edipo por su influencia en la estructura del pensamiento occidental. Para dicha autora, la narración crea su

estructura a través del deseo de conocimiento del sujeto (Edipo). La intriga nace primero al enfrentarse a la Esfinge y luego a la pregunta: “¿Quién es el asesino de Layo?”. El héroe debe iniciar un viaje de iniciación para resolver el misterio. De esto deduce que el héroe masculino, representado en el mito por Edipo, es un personaje móvil que al cruzar el límite del espacio, se constituye en humano y hombre. Por su parte, el personaje femenino, la esfinge, se presenta como un obstáculo inmóvil que debe ser superado por el héroe. Así, para de Laurentis, en el cine clásico hollywoodense (influenciado por el relato mitológico), “el hombre” es el sujeto que lleva la acción y quien hace que la historia avance, mientras que “la mujer” cumple una función de objeto, ya sea como el obstáculo o como el fetiche del deseo (Tujsnaider, 2000).

De Laurentis afirma, también, que uno de los objetivos de la narración consiste en “*seducir a la mujer hacia la feminidad*”. En algunos filmes clásicos (por ejemplo, los dos filmes de Alfred Hitchcock: *Vértigo* y *Rebeca*), los personajes femeninos buscan adaptarse al ideal de mujer de los personajes masculinos. Este deseo femenino es, según la autora, imposible y culmina o con la destrucción de la “mujer”, o con su “territorialización” (matrimonio con el personaje masculino protagonista) (Major: 1991). Por lo anterior, en el cine clásico el sujeto femenino es un “no sujeto”.

Según de Laurentis, el papel de la espectadora es más complicado de lo que la mayoría de la crítica feminista ha creído. La espectadora no sólo tiene una identificación masoquista con la imagen, sino experimenta una doble identificación: tanto con el objeto pasivo, “la mujer”, como con el sujeto activo, “el hombre”, situación que lleva a la espectadora a tomar una posición de deseo activo y pasivo a la vez: “*ya que desea al otro, y desea ser deseada por el otro*”. De este modo las mujeres se convierten en “cómplices” de la seducción de las mujeres a la feminidad. (Smelik, 1997).

Otras interpretaciones de las imágenes femeninas en el cine aparecen en los estudios centrados en géneros cinematográficos concretos como por ejemplo, en los trabajos de Barbara Creed (1999) quien dedica varios de sus estudios al análisis de la presencia de

² Con esto De Laurentis se refiere a la idea del mito como un “viaje de iniciación”, los personajes móviles son

“*mujeres monstruosas*” en los filmes de terror. Según Creed, la identificación de personajes femeninos con la monstruosidad deriva de la amenaza de castración latente que se encuentra en la visión del cuerpo de las mujeres. Mulvey asegura que esta amenaza es controlada, en el cine clásico hollywoodense, por la representación de las mujeres como espectáculo visual erótico. Pero en el cine de terror no existe este control: el “*monstruo femenino*” es un ser con poder sobre los hombres representado con características de abyección y trasgresión (características ausentes en los retratos de monstruos masculinos). La abyección se presenta con relación a su cuerpo, su sexualidad y sus fluidos y funciones corporales. Un ejemplo constituye la niña de la película “El exorcista”. La trasgresión se da en las faltas de respeto del personaje hacia las leyes civiles y morales. La destrucción del monstruo es generalmente la forma en que se recupera el control sobre la amenaza femenina.

Autores como Deborah Thomas (1986), Sylvia Harvey (1978) y John Blazer (1996) analizan, a su vez, el género del cine negro estadounidense como una consecuencia social de la alteración de los roles sexuales durante la Segunda Guerra Mundial. Para Thomas, el cine negro es un reflejo de las tensiones causadas por la presión que la “*sociedad dominante*” ejerció sobre hombres y mujeres de la época, al exigirles el tomar nuevos roles (los hombres se convirtieron en soldados y las mujeres en trabajadoras) para después intentar disuadirlos a volver a sus ocupaciones antiguas. Para Harvey, este estilo pesimista de cine apareció a causa del retroceso de las ideas nacionalistas bélicas (con lo cual se reforzaba la conciencia de clase), la crisis económica y la presencia de las mujeres en el mercado de trabajo.

El cine negro, coinciden los tres autores, se basa en la oposición de una vida familiar y una vida fuera de la familia, con mujeres como representantes de cada una de las opciones que se presentan ante el héroe masculino: la mujer buena y fiel (“*maternal en potencia*”, Harvey: 1978) y la famosa *femme fatale*. La última era la de mayor importancia en el género y era representada como una mujer independiente, estéril (difícilmente tenía hijos) y renuente, al igual que el protagonista, a formar parte de un núcleo familiar tradicional. En las películas clásicas de Hollywood, las *femmes fatales* son, por lo general, castigadas hacia el final del filme, aunque Blaser asegura que su impacto como mujeres

los que realizan el viaje, los inmóviles aquellos cuya función es ser el objeto deseado o el obstáculo a vencer.

fuertes era tal que se mantenían con “*mucho mayor poder en nuestras memorias*” que la imagen de su destrucción final.

3.3- Crítica a la Teoría Feminista Clásica.

Durante los ochentas y noventas surgió una corriente feminista que criticó las teorías feministas de orientación psicoanalítica. Ann Brooks (1997) los acusa de utilizar conceptos psicoanalíticos sin criticarlos previamente, lo que refuerza de los modelos binarios de oposición considerados universales e intercambiables en cuanto al significado de hombre y de mujer.

La crítica del “esencialismo” de la teoría feminista psicoanalítica surgió dentro de varios grupos, pero principalmente en los estudios “queer” y en los post-colonialistas. En el número 24 de la revista *Jump Cut*, “Lesbians and Films”, publicado en 1981, Edith Becker, Michelle Citron, Julia Lesage y B. Ruby Rich intentan demostrar la incapacidad de la teoría fílmica de los setentas y ochentas de concebir representaciones fuera de la rigidez heterosexual en que se fundan sus ideas. Como ejemplo citan la alteración que sufren las diferentes teorías sobre el papel de la espectadora si se toma en cuenta un posible placer homosexual en su mirada (Whites, 2000). Incluso Teresa de Laurentis aceptó en su ensayo “*Sexual Indifference and Lesbian Representation*” la dificultad de imaginar el deseo homosexual (masculino o femenino) dentro del discurso psicoanalítico que se basa en la diferencia sexual.

La crítica en la teoría fílmica de corte psicoanalítica se desarrolló también entre las feministas de color y del tercer mundo quienes rechazan la pretensión “universalista” del feminismo tradicional y su misión por hablar por todas las mujeres del mundo sin tomar en cuenta el contexto nacional y cultural de quien dicen representar (Mills, 1988: 99).

En “*Whites Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*”, Jaine Gaines (1988) propone acercarse al análisis desde una perspectiva histórica y

social para comprender cómo el género se conecta con la raza y la clase social dentro del filme. Crítica que en el análisis fílmico las mujeres negras no fueran tomadas en cuenta. Representada como no-humana, muchas películas convierten a la sexualidad de la mujer de color en algo más amenazante aún que la sexualidad de la mujer blanca.

Gaines analiza así mismo como la raza complica el concepto de mirada masculina que posee la imagen femenina, porque la mirada masculina no es universal. El hombre negro, al sufrir racismo en lugares como los Estados Unidos, tiene prohibida la mirada sexual de una forma abierta. Según la autora, existen jerarquías raciales también en la mirada, situación que desemboca en la formación de “*taboos visuales*”. Gaines reclama que la teoría feminista debe incluir las formas visuales otorgadas a diversos grupos sociales (Smelik., 1997).

Segunda Parte. La Representación de las Mujeres en el Cine Mexicano Contemporáneo.
Cinco Estudios de Caso.

Capítulo 4. Análisis de Películas Según el Modelo de Vladimir Propp.

4.1. *Santitos* (1998).

Esta coproducción de México con los Estados Unidos, Canadá y Francia se estrenó comercialmente a finales de 1999. Dirigida por Alejandro Springall y teniendo entre sus productores al famoso cineasta norteamericano John Sayles, el filme cuenta con un guión de María Amparo Escandón, quien escribió la novela del mismo título al tiempo que se filmaba la película.

“*Santitos*” cuenta la historia de una viuda llamada Esperanza que pierde a su única hija, Blanca, repentinamente por una extraña enfermedad. Esperanza no logra ver al cuerpo, ya que los médicos se lo impiden por medidas de seguridad (se cree que la enfermedad es muy contagiosa). Esta situación lleva a Esperanza a dudar sobre lo que en realidad pasó en

el hospital, sobre todo, luego de que San Judas Tadeo se le aparece en el horno de su cocina diciéndole que su hija no está muerta pero sí corre un gran peligro. Con la ayuda del sacerdote del pueblo, Esperanza intenta interpretar los mensajes del santo. En busca de información acude al hospital donde fue atendida su hija. Ahí descubre que el doctor encargado de atender a la niña, desapareció al día siguiente de la supuesta muerte. A raíz de este incidente el cura y Esperanza concluyen que el médico secuestró a Blanca con el objetivo de venderla como prostituta. A consecuencia Esperanza deja Tlacotalpan, su pueblo, y busca trabajo de sirvienta en el prostíbulo más cercano (La Curva). En este lugar, y por medio de un cliente, se entera que en Tijuana existe una casa de citas llamada la Casa Rosada donde trabajan mujeres muy jóvenes. En Tijuana conoce a “El Cacomixtle”, un proxeneta que la introduce a la prostitución y le ayuda a entrar como prostituta en la Casa Rosada. Al no encontrar a su hija en este lugar, Esperanza acude de nueva cuenta con “El Cacomixtle”, quien le aconseja ir a Los Ángeles y la ayuda a entrar ilegalmente a los Estados Unidos donde le consigue trabajo en un “*teatro voyeurista*”, un lugar en el cual los hombres observan a través de un visor que da la impresión de estar espionando, a mujeres bañándose, vistiéndose, desvistiendo, etcétera. Esperanza tampoco encuentra a su hija ahí, pero conoce a El Angel Justiciero, un luchador del cual se enamora. Luego de que se enfrenta a “El Cacomixtle” y al dueño del lugar donde trabaja, Esperanza acepta el hecho de que no ha logrado saber nada sobre el paradero de su hija y de que San Judas Tadeo parece haberla abandonado desde que salió de Tlacotalpan, por lo cual decide regresar. De nueva cuenta en el pueblo, Esperanza le reza a San Judas Tadeo que le ayude a buscar más información. El santo no responde, pero mientras Esperanza toma un baño, ve aparecer la imagen de su hija en el espejo frente a ella y oye su voz diciéndole que siempre estarán juntas. Esta aparición lleva a Esperanza a aceptar por fin la muerte de su hija (lo que San Judas Tadeo quería decirle era que su hija seguía viva dentro de ella). Más tarde, El Ángel Justiciero llega al pueblo en busca de Esperanza, quien decide regresar con él a Los Ángeles llevándose consigo el espejo del baño de su casa.

Para un primer análisis del filme hemos retomado las reglas de Propp. Desde los años sesenta, varios estudiosos han notado que “*con un poco de adaptación creativa*” (Holden, 2000) las funciones de Propp pueden encontrarse en una gran variedad de

narraciones, incluyendo películas. Como ejemplo existen los trabajos de Peter Wollen sobre *North by Northwest* de Hitchcock (*Reading and Writings*, Verso, 1988) y más recientemente, el ensayo de Amy Sherr (1995) sobre las películas animadas de Disney. Ambos trabajos intentan analizar los filmes mediante los conceptos de funciones y *Dramatis Personae* del folclorista ruso.

Propp nunca pretendió que su esquema se usará en relatos diferentes a los cuentos rusos folclóricos, único género al que dedicó su investigación. La plausibilidad de su aplicación en relatos alejados (en tiempo, espacio y formato) a dicho género literario se justifica dado que el esquema de Propp no solo refleja la composición de los cuentos rusos sino también la estructura detrás de algunos relatos occidentales mitológicos que siguen influyendo, de una forma u otra, las narraciones contemporáneas. Jerry Everard (1999) asegura, por ejemplo, que películas como *La Guerra de las Galaxias* y series de televisión como *Viaje a las Estrellas* y *Los Expedientes Secretos X* siguen la lógica de las funciones. Sin embargo, no hay que olvidar que la aplicación del esquema de Propp a relatos diferentes tiene sus límites.

En la película “*Santitos*”, el carácter mitológico queda al descubierto dado que el filme sigue el orden establecido por algunas de las funciones de Propp.

A través del orden temporal establecido por el filme, podemos identificar las siguientes funciones (de acuerdo a la lógica del estudio de Wollen)³.

Regla número1. Un miembro de la familia deja el hogar.	En la primera escena, Esperanza llega a la iglesia a confesarse con el sacerdote
--	--

³ Hay que señalar que *Santitos* no es una película con un tiempo del todo lineal (en el cual los acontecimientos se desarrollen de acuerdo al orden temporal en que sucedieron). Si bien en algunas escenas vemos los acontecimientos cuando estos tienen lugar, en otras nos enteramos de lo que pasó con anterioridad a través de “flashbacks” acompañados por la narración de Esperanza, cuando relata sus aventuras a s confesor, el padre Salvador (“Señor ya no se que hacer con Esperanza , viene y me cuenta todo lo que ya hizo y no lo que piensa hacer” dice el sacerdote en una de las escenas).

	mencionándole que es la madre de la niña muerta.
Regla número 2. Se le impone una prohibición al héroe.	Luego de que el padre Salvador se entera de la aparición de San Judas Tadeo, prohíbe a Esperanza contar el suceso a alguien.
Regla número 3. La prohibición es violada.	Esperanza le cuenta a su comadre Soledad la aparición
Regla número 9. Se da a conocer una carencia o un daño ⁴	Por medio de un “flashward” nos enteramos cómo Blanca, la hija de Esperanza, murió.
Regla número 9 ^a . El héroe reconoce la llamada de auxilio y es enviado a una búsqueda.	Esperanza vuelve a ver a San Judas Tadeo. Esta vez le ordena que busque a su hija, sin importar lo que tenga que hacer para encontrarla.
Regla número 10. El héroe planea una acción contra el villano.	Esperanza “descubre” que ha sido engañada por el médico que atendió a su hija, ya que el doctor Ortiz desapareció del hospital al siguiente día de la muerte de Blanca. Esperanza llega a la conclusión de que su hija fue raptada por el médico y para encontrarlos, decide primero reunir pruebas contra el hombre. Por eso pide un permiso de exhumación de cadáveres. Al ser rechazada su solicitud decide ir a buscar al doctor y a su hija en el prostíbulo más cercano.

⁴ La numeración corresponde a la otorgada por Propp a cada una de sus 31 funciones.

Regla número 11. El héroe deja el hogar.	Esperanza va a “La Curva” a buscar a su hija.
Regla número 12. El héroe es probado por un futuro donador.	Esperanza pregunta a un cliente del lugar sobre la “Casa Rosada”, un prostíbulo en el cual el hombre asegura que hay mujeres muy jóvenes. Creyendo que Esperanza es una prostituta, el cliente le empieza a coquetear.
Regla número 13. El héroe reacciona a las acciones del donador.	Esperanza intenta actuar como prostituta sin lograr convencer al cliente. El hombre termina por darle la información: el lugar se encuentra en Tijuana. También le entrega un billete de cincuenta pesos en el cual la imagen de Morelos aparece con barbas y cuernos de diablo.
Regla número 14. El héroe usa al agente mágico.	Luego de ser robada en dos ocasiones en Tijuana, Esperanza va a comer a un restaurante. Ahí le pregunta al mesero sobre la Casa Rosada pero éste se niega a darle información. Cuando el mesero ve el billete de cincuenta con el que Esperanza piensa pagar la comida, cambia de opinión y envía a la mujer con “El Cacomixtle”.
Regla número 15. El héroe es transferido al lugar que busca.	Esperanza conoce a “El Cacomixtle” quien le ayuda a introducirse a la Casa Rosada. Al no encontrar a su hija en el lugar, “El Cacomixtle” la lleva a Los Ángeles y le consigue trabajo con un amigo suyo, Doroteo. Esperanza tampoco logra dar con

	su hija en los Estados Unidos.
Regla número 16. El héroe combate al villano.	Esperanza acepta el hecho de que no ha logrado nada y decide regresar a Tlacotalpan. Para lograrlo, tiene que enfrentarse a “El Cacomixtle” y Doroteo quienes no la dejan salir del “Teatro Voyeurista” en el cual la tienen trabajando
Regla número 18. El Villano es vencido.	Esperanza logra salir del lugar luego de golpear a ambos hombres en el rostro (en los ojos específicamente) con las estatuillas de Santos que lleva consigo.
Regla número 20. El héroe regresa a su hogar.	Esperanza vuelve a Tlacotalpan.
Regla número 19. Se resuelve la carencia.	Blanca se le aparece a su madre asegurándole que siempre estarán unidas. Esperanza acepta la muerte de su hija, comprende que el mensaje del santo se refería a que Blanca continuaba viva a nivel espiritual aunque no físicamente. Sin embargo, el viaje no fue del todo inútil porque le ayudó a <i>“reencontrarse consigo misma, con la mujer que ella es”</i> (Speroni, 1999).
Regla número 31. El héroe se casa o es coronado.	Esperanza se une con “El Ángel Justiciero”, el luchador que conoció en Los Ángeles, y ambos deciden iniciar una nueva vida juntos en Los Ángeles.

En el esquema anterior, algunas de las funciones no aparecen (por ejemplo, no encontramos equivalentes a la función 23, en la cual el héroe no es reconocido como tal al llegar a su hogar, ni la 24: un falso héroe toma el lugar del verdadero), pero el mismo Propp aseguraba que no siempre se presentaban las 31 funciones en los cuentos rusos que analizaba (podían existir un menor número pero nunca más de 31). Lo que queda fuera de las reglas del esquema de Propp es el hecho de que las funciones 19 y 20 las encontramos intercaladas en “*Santitos*”. Propp señala que las funciones no pueden cambiar de orden por una cuestión de lógica, ya que primero hay que carecer de algo y luego ir a buscarlo. En el caso del filme “*Santitos*”, Esperanza primero regresa a su hogar (20) y luego resuelve la carencia (19), porque la protagonista termina por descubrir que buscaba en el lugar equivocado, ya que Blanca no estaba en ninguno de esos prostíbulos.

La parte del esquema propperiano referente a la Dramatis Personae y a las esferas de acción se puede aplicar de la siguiente manera:

El Villano	El Doctor Ortiz, “El Cacomixtle” y Doroteo. El primero se roba a Blanca (aunque al final resulta ser un malentendido); los dos proxenetas se enfrentan al héroe y reciben su castigo.
El Donador	El hombre de la Curva quien le entrega a Esperanza el billete con el que consigue los contactos necesarios para introducirse a la Casa Rosada.
Ayudantes	El Padre Salvador, el Cacomixtle y el mesero de Tijuana. De una u otra forma, los

	tres personajes proporcionan la información y la ayuda necesarias a Esperanza en su búsqueda.
Objeto deseado/ Princesa	Blanca (a quien busca) y El Ángel Justiciero (con quien se une románticamente al final).
El que envía	San Judas Tadeo.
El Héroe	Esperanza.

Varios personajes se mueven en la esfera de acción de un solo Dramatis Personae. “El Cacomixtle” cumple simultáneamente las funciones de villano y ayudante. Esto es posible según el esquema de Propp.

A pesar de romper con algunas reglas de Propp, se puede afirmar que el filme sigue, en general, la estructura del relato mítico tradicional, que autoras como De Laurentis y Mulvey relacionan con el cine clásico hollywoodense. De Laurentis (Tujsneider: 2000) asegura que en el relato mítico un héroe masculino que realiza las acciones, mientras los personajes femeninos sólo aparecen como el objeto buscado o el obstáculo a enfrentarse para que el héroe alcance su objetivo. La autora llega a la conclusión que las mujeres siempre llevan roles pasivos. En “*Santitos*” se altera este esquema. Si bien la acción se inicia por un deseo de búsqueda por parte del héroe, las funciones son realizadas por un personaje femenino, mientras que el interés romántico de la trama se centra en un hombre, El Ángel Justiciero.

Otra alteración al relato cinematográfico tradicional se observa con relación a la mirada masculina tradicionalmente dominante y los personajes femeninos que son expuestos como espectáculos.

En “*Santitos*”, la mirada femenina es fundamental en las escenas en que Esperanza espía con el propósito de encontrar a su hija. En su búsqueda, la protagonista se ve obligada a mirar a través de cerraduras y puertas entreabiertas de los prostíbulos y casas de citas. Por

ejemplo, mientras hace la limpieza, en “La Curva”, se introduce en un clóset de una habitación desde donde ve entrar a una pareja. Esperanza observa a la muchacha para ver si tiene el rostro de su hija. La posición de la cámara y las deformaciones de la imagen indican que los espectadores ven lo mismo que Esperanza. Luego de que Esperanza se esconde, se ve un primer plano de su rostro en la pantalla seguido de una toma en la que se aprecia a la pareja enmarcada por la sombra de las puertas del clóset. De forma similar, en La Casa Rosada somos testigos de una larga secuencia en la que la protagonista se asoma a las habitaciones del lugar (lo cual le está prohibido) abriendo puertas y espiando por cerraduras. Resalta la escena donde la mayor parte de la pantalla está oscurecida. El único elemento visible es el ojo de Esperanza que se asoma por un orificio con forma de cerradura. Luego se ve el interior de la habitación encerrado en la sombra de la cerradura.

La cuestión de la mirada aparece con mayor claridad en Los Ángeles donde Esperanza trabaja por recomendación de “El Cacomixtle”. El dueño, Doroteo, le muestra el lugar al que bautizó “Teatro Voyeurista”. Se trata de una sala decorada con dibujos de ojos en las paredes, lámparas en forma de ojos y, sobre todo, con artefactos inventados por el mismo Doroteo a través de los cuales los hombres pueden “espiar” a mujeres en cuartos contiguos quienes actúan como si estuvieran en momentos íntimos (“...*hacen lo que hacen cuando nadie las está viendo: se visten, se desvisten, se peinan, se revisan la celulitis*”). Y ante la sorpresa de Esperanza que no entiende el objetivo de todo esto (“Y ¿cuál es el chiste, Doroteo?”), el hombre responde: “*La violación a la intimidad*”. Esperanza es contratada para dejarse ver, para convertirse en espectáculo de la mirada masculina. Sólo que ella termina por alterar el orden de los roles establecidos en el lugar: en sus ratos libres usa los aparatos para mirar a otras mujeres que trabajan en el establecimiento, para ver si entre ellas se encuentra su hija. Cuando ella se encuentra del otro lado de los visores, responde a los espectadores (clientes del lugar y público del filme por igual) con miradas de enojo, dirigidas directamente a la cámara, e intenta de cubrirse para no ser vista. Luego de que por fin acepta que su hija no se encuentra en Los Ángeles, una enojada Esperanza destruye el visor por el que se sabe observada (los espectadores de la película vemos el ojo que la espía y luego a ella, distorsionada por el caleidoscopio, acercarse a la pantalla y patearla). En ese momento, “El Cacomixtle” se encontraba del otro lado. Molesto por la

acción de Esperanza, entra a la habitación de la mujer para gritarle y forcejear con ella. Esperanza se libra de él golpeándolo en un ojo con una de las estatuillas de santos que lleva a todos lados. Al descubrirla, Doroteo trata de detener su huida pero ella lo golpea con el santo también en el ojo. Al final vemos a los dos hombres parados y viendo, estupefactos, huir a Esperanza. A ambos les sangra un ojo.

La mirada de Esperanza busca la verdad sobre su hija, lo que la lleva a desafiar mandatos de personajes masculinos (en la Casa Rosada, el dueño, un travestido llamado Doña Trini, le prohíbe entrar o asomarse a ciertas habitaciones) y romper con los roles sexuales que le establecen en los prostíbulos adonde llega a trabajar. Pero su mirada no sólo se presenta como utensilio de búsqueda, también lleva consigo el deseo. Tal es el caso de una escena donde acude a una función de lucha libre. El rostro de Esperanza aparece de nuevo en un primer plano observando, esta vez, al luchador técnico, El Ángel Justiciero (que es retratado como espectáculo visual sobre la arena de lucha), quien más tarde se convertirá en su interés romántico.

Comparada con los esquemas creados a partir del cine clásico hollywoodense, la película es novedosa dado que retrata a una mujer como protagonista activa del relato (ella cumple las funciones del héroe propperiano) y convierte su mirada y punto de vista en elementos primordiales para el desarrollo de la trama. Además, este personaje femenino se niega a ser utilizado para los deseos masculinos voyeuristas. Sin embargo, el filme reproduce una idea muy arraigada en la cultura occidental: la de relacionar a las mujeres con lo sobrenatural y con la naturaleza. Según Celia Amorós, quien analiza la relación entre mujer y naturaleza dentro de la filosofía occidental en su estudio *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (1985), los grupos culturales tienden a crear sus propias divisiones internas agregándoles características opuestas a cada uno de los elementos. Dos de las principales divisiones han sido las de Hombre-Mujer y Cultura-Naturaleza. En Occidente, a las mujeres se les relaciona con la naturaleza. Se cree que ambas comparten características similares: una función reproductora y ciclos vitales. En cambio, los hombres son relacionados con el mundo de la cultura. Al igual que la naturaleza, la mujer es vista como “*algo que la cultura debe controlar, domesticar y promocionar*”. A pesar de esto, la mujer,

“quien es naturaleza por naturaleza” (Amorós, 1985: 40), pertenece siempre a un grupo cultural. Esta contradicción se supera al otorgarle un rol de “mediadora” entre lo natural y lo cultural. Uno de los ejemplos más claros de las ideas anteriores dentro de la filosofía de Occidente se encuentra, según Amorós, en el análisis hegeliano de Antígona de Sófocles.

Antígona es condenada a ser sepultada viva luego de haber desafiado el mandato del rey Creonte al enterrar a su hermano muerto, Polinice, a quien se le había negado la sepultura por haberle dado muerte a su propio hermano, Eteocles. La tragedia termina por alcanzar al propio Creonte cuando su hijo menor, enamorado de Antígona, se suicida, lo que motiva a que la madre del joven y esposa de Creonte a suicidarse.

Según Hegel, en Antígona se contraponen dos tipos de leyes existentes: la ley cívica, representada por Creonte, y la ley natural, personificada por Antígona quien, por su feminidad, está obligada a cumplir una ley que va más allá de las creadas culturalmente por el hombre: la ley casi divina de darle sepultura a su hermano. La familia, según el filósofo alemán, es *“lo más cercano a la naturaleza”* (Amorós, 1985:43), por lo cual todo lo referente a la familia se presenta como un imperativo para la mujer, quien, como ya vimos, es la naturaleza misma.

Mientras la ley cívica, relacionada con la cultura, es producto conciente de personajes masculinos (o *el ser para sí* de Hegel), la ley natural alude a una reacción inmediata y de ninguna forma es consciente (*ser en sí*).

En *“Santitos”*, una oposición similar entre ley natural y ley cívica se hace evidente en una escena de la primera parte del filme (Esperanza está aun en el pueblo). Luego de recibir el mensaje de San Judas Tadeo, Esperanza busca, por todos los medios, pistas que le lleven a su hija. Una de sus primeras acciones consiste en visitar a una oficina de gobierno donde trata de conseguir un permiso de exhumación de cadáveres para comprobar si su hija está realmente enterrada en el cementerio local. El encargado, sentado atrás de un escritorio cubierto de papeles y con una pintura de Benito Juárez a su espalda, se niega tajantemente a otorgarle el permiso, debido a que considera las razones de Esperanza sin validez legal:

Encargado: *“Perdóneme pero no puedo autorizar la exhumación de cadáveres aunque se lo haya ordenado el mismísimo todopoderoso”*

Esperanza: *“Fue San Judas Tadeo. No se haga bolas que no es lo mismo. Lo único que le estoy pidiendo es que abra la caja para ver si el cuerpo está ahí o no, es todo”*

Encargado: *“Sin orden del servicio médico forense no podemos exhumar ni un huesito...”*.

Luego de tirar una pila de papeles del escritorio y morder al encargado, Esperanza se despide del hombre gritándole: *“Para que necesito permisos, si tengo una orden de más arriba”*. Al igual que Antígona, Esperanza acata el mandato divino como un deber propio hacia su familia, en este caso su hija y lo ejecuta inmediatamente, casi sin pensarlo al iniciar la búsqueda de la hija. La única deducción certera que Esperanza debe realizar, junto con el sacerdote, refiere a la interpretación del mensaje para descubrir el paradero real de la niña (y es ahí donde ambos se equivocan).

La autenticidad del mandato nunca se pone en duda: la protagonista, por su condición de mujer, es capaz de recibir ordenes divinas. Esperanza se entera de la necesidad de cumplir su obligación con su hija por medio del contacto con lo sobrenatural (un santo que le da a conocer la sobrevivencia de su hija y el peligro que corre). Siguiendo a la teórica de cine, Barbara Creed (1997), el relacionar a mujeres con hechos sobrenaturales es común en la narración occidental, donde son representadas (sobre todo las niñas) *“como poseedoras de poderes sobrenaturales y ligadas a un mundo pre-simbólico en donde ellas gobiernan sobre los poderes no racionales de la imaginación”* (es decir, ligadas a un mundo más natural que cultural). Como ejemplos se pueden citar las historias de posesión satánica (la mayoría de los casos refieren a mujeres⁵), los cuentos sobre brujería y sobre contactos con espíritus (*La mujer panteral* *Curse of the Cat People* (1944)

de Jacques Tourneur y *Los inocentes/ The Innocents* (1961) de Jack Clayton) que presentan personajes femeninos que por su “*inocencia e imaginación*” son más susceptibles que los personajes masculinos para comunicarse con el mundo sobrenatural. Por lo tanto, no es del todo extraño que un filme con ingredientes religiosos y sobrenaturales como “*Santitos*” tenga como héroe a una mujer.

Empero se puede encontrar un motivo extra para justificar el papel principal de una mujer. A través de todo el filme encontramos una nueva oposición: la de campo-ciudad. El pueblo de Tlacotalpan se relaciona con apariciones de Santos, con religiosidad y con personajes llenos de ingenuidad (destacando a la misma Esperanza que, según el director de la película, es capaz de “*deambular por prostíbulos sin llegar a convertirse en prostituta ni perder la inocencia*”, Maristain, 2000). En cambio, las ciudades como Tijuana y Los Ángeles son presentadas como lugares donde reina la corrupción y la perversión y donde se aprecia incluso una iconografía diabólica: el billete de 50 que lleva a Esperanza a El Cacomixtle y a La Casa Rosada, tiene la imagen de un Morelos con barba y cuernos. El mismo Cacomixtle, el villano más destacado del filme, usa una barba y vestuario similar a la imagen popular del demonio; de hecho, en ocasiones se le identifica con el diablo (“*el diablo no se enamora*” le dice una mujer al verlo junto a Esperanza). Es en la ciudad donde aparecen los prostíbulos y la homosexualidad, el travestismo e incluso la zoofilia. Los personajes en Los Ángeles y Tijuana son proxenetas, prostitutas, ladrones, etcétera (el único personaje diferente a los demás ciudadanos es el Ángel Justiciero). Muy pronto Esperanza descubre que los santos no aparecen en las ciudades (a pesar de sus rezos una vez fuera de Tlacotalpan no consigue que San Judas Tadeo aparezca).

La contraposición entre campo y ciudad se da más claramente en la presencia y los actos de Esperanza que difieren del comportamiento de los habitantes de las ciudades. Efectivamente, la comedia del filme se asienta en ver el choque cultural entre Esperanza, una madre abnegada e inocente que lleva consigo una caja de cartón llena de imágenes de

⁵ Según la Iglesia Católica, en su texto sobre exorcismos *Malleus Malificarum*: “*el sexo femenino es más vulnerable a la posesión porque las mujeres son más débiles tanto mental como físicamente*”.

santos, y los personajes de los prostíbulos y calles de Tijuana y Los Ángeles (ciudades no muy diferentes entre sí, dentro del filme).

Rey Chow (Zhang, 1998), en su estudio sobre la preferencia del cine chino por lo arcaico y lo rural, da una explicación del porque de la frecuente correlación entre personajes femeninos y tradiciones que supuestamente forman parte de una identidad nacional (en “*Santitos*” sería la fe en los santos). Según la autora, este fenómeno es producto de un proceso de globalización y de construcción de la otredad. Asegura que los filmes hechos en países tercermundistas que se pretenden insertar en un mercado global, tienden a retratar historias desarrolladas en el pasado, en lugares remotos (“*pueblos chinos atrasados de las montañas*”), o en espacios marginales de las grandes ciudades donde aún prevalecen tradiciones arcaicas y que son vistas como “primitivismo”: se trata de elementos exóticos y originales en la cultura del país que ya se ha perdido o se está perdiendo. Un muy “*raro intento etnográfico de narrar el salvajismo noble que se cree preserva los tesoros más viejos y auténticos de la cultura, aun no corrompidos por la modernidad*” (Zhang, 1998). Pero el primitivismo no refiere sólo a una mirada nostálgica a los supuestos valores culturales originales de la nación, sino constituye también un retrato de lo que se considera atrasado, “*atrapado en una etapa cultural temprana o aún más cercana a lo natural*”, comparado con una sociedad citadina o de primer mundo. De ahí que las historias primitivas sean, por lo general, protagonizadas por mujeres que, de una forma u otra, representan las tradiciones que se buscan recuperar con el filme (como ejemplo de películas chinas, Chow señala las dirigidas por Chen Kaige y Zhang Zimou). Según la autora, los filmes “primitivos” tienen un estatus de “doble otredad” ya que al ser dirigidos a un público mundial se muestran como “lo otro” para el extranjero. Al mismo tiempo enfrentan al público urbano del país (comúnmente los únicos consumidores del filme) con lo “otro” rural. Para los ciudadanos del país de origen del filme, lo presentado en pantalla puede ser igual de exótico y extraño que para la mirada extranjera.

Si bien es difícil identificar al cine latinoamericano como un producto cultural “no occidental”, como las películas chinas estudiadas por Chow, la tradición de usar a mujeres como metáfora de nación y patriotismo es muy común en la literatura latina⁶.

La fe de Esperanza en los santos, relacionada a su origen pueblerino, podría ser un ejemplo del exotismo nacional “*un poco- o un mucho- diseñado para gustar al público extranjero*”⁷. A pesar de las buenas intenciones de sus creadores (al presentar con mayor simpatía todo aquello referente a lo rural), el filme no deja de ser la interpretación de aquello que se consideras “lo otro”: el mundo rural y la feminidad.

4.2. *La Ley de Herodes* (1999).

La sátira política del director mexicano Luis Estrada, “*La Ley de Herodes*”, llegó a las pantallas nacionales precedida de una gran polémica a causa de un fallido intento de censura por parte de IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), la productora gubernamental y dueña de un porcentaje del dinero usado para la realización de la cinta. Gracias a la denuncia pública efectuada por el director del filme y su protagonista, Damián Alcázar, iniciada durante el Festival de Cine Francés de Acapulco de 1999, los realizadores no solo aseguraron la exhibición comercial de la película, también obtuvieron una enorme publicidad que les garantiza el éxito en taquilla⁸.

“*La Ley de Herodes*” cuenta la historia de Vargas, un priísta que, a finales de los años cuarenta, ocupa uno de los puestos más bajos en su partido pero que sueña con llegar a ser diputado. Su supuesta gran oportunidad se presenta en forma del Licenciado López, el

⁶ Como ejemplo están los trabajos de Kristin E. Pitt (1997), sobre la literatura de América Latina, y de Fernando Valerio-Holguín (1999), sobre la novela dominicana “*En el tiempo de las Mariposas*” de Julia Álvarez.

⁷ reseñas del ITESM, www.mty.itesm.mx/dcic/carreras/lcc/cinemex/peliculas/santitos.html

⁸ El crítico de cine Leonardo García Tsao (2001) asegura que el intento de censura a “*La Ley de Herodes*” incluso llega a citarse como una de las razones, “*aunque rebuscada*”, del fracaso electoral del PRI en las elecciones del 2000.

Secretario de Gobernación, quien le ofrece el puesto de presidente municipal de San Pedro de los Aguaros. Sin embargo, el ofrecimiento, más que basarse en la confianza de los jefes de Vargas en él, responde a un plan ideado por López para obtener la gobernatura del Estado: si quiere que el partido lo elija como candidato, tiene que comprometerse a mantener la paz en todo el territorio por lo cual debe colocar a alguien fácil de manipular al mando del conflictivo San Pedro, donde los últimos tres presidentes municipales han sido asesinados a manos de los lugareños.

Vargas acepta el puesto, así como la misión de llevar “*la modernidad prometida por el señor presidente Miguel Alemán*”, sin sospechar de las intenciones de sus jefes. Al llegar al pueblo, se enfrenta a una decepción tras otra: la mayoría de los habitantes son indígenas que no hablan español; no hay escuela ni electricidad o teléfono y el lugar es gobernado por un sacerdote avaricioso y la dueña del burdel local. Aparte debe enfrentarse al doctor Morales, un panista que le exige resolver todas las carencias del pueblo, empezando por la existencia irregular del burdel. Vargas acude a la casa de citas para discutir con la encarada, doña Lupe, los acontecimientos violentos que han tenido lugar en su negocio. La mujer intenta sobornarlo, pero el panista se niega a aceptar el dinero por lo cual es corrido violentamente del lugar y enviado con el cura del pueblo. El sacerdote, a su vez, le aconseja a Vargas que acepte el dinero y se deje de problemas, prometiéndole hacer todo lo posible por controlar al religioso doctor panista.

Decepcionado de la situación, pero alentado por su esposa, Vargas empieza a planear como modernizar a San Pedro. En el camino se enfrenta a una nueva dificultad: su secretario Pek le informa que todo el dinero asignado al gobierno local fue malgastado por sus predecesores en el puesto. Vargas decide pedir al Secretario de Gobierno más recursos para el pueblo. En vez de dinero el secretario le entrega un libro de leyes federales y estatales así como una arma de fuego: Le aconseja conseguir el dinero cobrando los impuestos, permisos y multas que dicte la ley y, en caso de que alguien se rehúsa a pagar, haga uso del arma. Luego de leer todas las leyes relacionadas con la prostitución, el presidente municipal acude de nuevo al burdel con el propósito de clausurarlo. Doña Lupe se enoja y lo amenaza con un machete. Vargas saca el arma y hiere accidentalmente a la

mujer con la pistola. El presidente municipal huye, se encierra en su casa y empieza a empacar sus cosas pensando dejar el lugar. Empero, su esposa le convence de seguir adelante con el trabajo. Horas más tarde, Doña Lupe acude a la oficina del priísta, le pide disculpas y le entrega una gran cantidad de dinero, convenciéndolo de no clausurarle el negocio.

Gracias a la cobranza de impuestos, multas y permisos, Vargas logra reunir una buena cantidad de dinero con la cual organiza, impulsado por su mujer, una fiesta. Sus invitados son las personas más importantes del pueblo: el doctor y su esposa, el sacerdote, el cantinero, Pek y un norteamericano llamado Robert recién llegado a San Pedro y huésped en la casa de Vargas, ya que espera que esté le pague una deuda. El presidente municipal promete a sus invitados la realización de una serie de obras para electrificar al pueblo. Les hace creer que su huésped Robert, es el ingeniero contratado para este fin.

El doctor le da muestras de su incredulidad. Por su parte, Doña Lupe se niega a seguirle dando dinero alegando que su negocio está en quiebra por culpa de las multas que tanto ella como sus clientes deben pagar al gobierno municipal. Vargas le perdona la deuda a cambio de sexo con las jóvenes que trabajan en la casa de citas. Después de la primera visita, el político se da cuenta que Doña Lupe no está dispuesta a acceder a más favores y que ha contratado a un hombre para que lo golpee. En una escena posterior, un humillado Vargas enfrenta en un baldío a Doña Lupe y su “guardaespaldas”, a quienes asesina deliberadamente para luego abandonar sus cuerpos en un barranco. Al día siguiente descubre que su broche con la insignia del PRI ha desaparecido y sospecha que se encuentra en el barranco junto a los cadáveres. Al llegar al lugar de los hechos no halla ni al broche ni a los cuerpos dado que se encuentran en su oficina, adonde fueron llevados por los campesinos que descubrieron los cadáveres. Vargas los inspecciona sin lograr dar con el paradero de su insignia por lo cual decide olvidarse del asunto y actuar como si investigara el crimen. Paralelamente intenta convencer a las prostitutas de Doña Lupe a que acepten que el las maneje junto con el dueño de la cantina local. Empero, el cantinero se niega a hacerse cargo de esta clase de negocio y las jóvenes prefieren huir de Vargas y del pueblo.

Por su parte, la ya de por sí difícil relación entre el gobernante priísta y el doctor panista se vuelve más conflictiva luego de que Vargas sospecha públicamente que el doctor haya asesinado a Doña Lupe. En respuesta, el enojado panista viaja a la capital para quejarse del presidente municipal ante los jefes de Vargas. Mientras tanto el priísta incrimina al borracho del pueblo, y le obliga a confesar el haber sido contratado por el médico para perpetuar el crimen. Además, el político acusa legalmente al doctor de haber abusado sexualmente de su sirvienta, una muchacha menor de edad, ya que el sacerdote le había revelado los secretos de confesión del médico. Cuando el panista regresa a San Pedro, las acusaciones de violación sexual en su contra se habían multiplicado. Una turba lo pretende linchar por lo que el doctor y su esposa deciden huir del pueblo con la “ayuda” del presidente municipal. Sin embargo, el problema de Vargas no se resuelve ahí ya que el borracho incriminado por el político, resulta ser la persona que encontró el broche en le barranco y puede sacar a luz toda la verdad. Vargas opta por asesinarlo.

Una vez superados los obstáculos, Vargas consigue todo el poder sobre el pueblo. Ahora inventa leyes para cobrar sumas exorbitantes a sus gobernados, lo que ocasiona el enojo de los habitantes del lugar. Además termina por enemistarse con sus antiguos aliados: golpea y amarra a su esposa luego de descubrir su infidelidad con Robert; amenaza al sacerdote con delatar su comportamiento avaricioso si alguien se entera de los delitos que él mismo cometió y encierra en la prisión a su asistente Pek cuando le reclama su trato hacia la población del lugar.

Más tarde debe enfrentarse a su jefe, el Licenciado López, quién no consiguió la candidatura a la gobernatura del Estado y atentó contra el elegido por el partido. Huyendo de la policía, el Secretario de Gobierno llega a San Pedro de los Saguaros, sabiendo que Vargas había atesorado una fortuna. López y uno de sus guardaespaldas amenazan al protagonista con asesinarlo si no les entrega el dinero. Al ir a buscar el dinero, el presidente municipal descubre que el dinero y su esposa habían desaparecido. Sólo encuentra un mensaje, donde su mujer le anuncia su partida hacia los Estados Unidos junto con Robert. En respuesta Vargas asesina a los dos hombres con tal de deshacerse de ellos. Mientras los

tres individuos se enfrentan en la oficina del gobernante, los indígenas se levantan en armas. Son liderados por Pek y el sacerdote. La multitud persigue a Vargas, pero poco antes de sufrir una agresión es rescatado por la policía que perseguía a López.

El PRI convierte a su presidente municipal en héroe, por haber detenido al “*enemigo de la revolución*”, el secretario de gobernación, y le premian con la tan ansiada diputación. La última escena presenta a Vargas cuando da un discurso en el Congreso Nacional.

Para analizar la “*Ley de Herodes*” usaremos, de nueva cuenta, el esquema diseñado por Vladimir Propp para el estudio de los cuentos folklóricos rusos. En el siguiente cuadro se describen aquellas acciones del filme que concuerdan con algunas de las treinta y un funciones enunciadas por Propp.

<p>Regla número 4. El villano⁹ explora la situación (hace preguntas sobre la víctima, busca joyas o niños a robar, etc.).</p>	<p>Luego del asesinato del presidente municipal de San Pedro de los Agueros, el gobernador del Estado ordena al Secretario de Gobernación , el Lic. López, de buscar a un sustituto para el puesto. Debe de ser un persona lo suficientemente manejable para no causar problemas o escándalos que dañen la imagen pública de ambos, al menos</p>
<p>Regla número 5. El villano obtiene información sobre la víctima.</p>	<p>durante las elecciones de candidatos del partido para las próximas elecciones. El Lic. López selecciona al nuevo presidente municipal del conflictivo pueblo con la información proporcionada por su ayudante, el Lic. Ramírez. López concluye que la persona ideal para el cargo es Vargas, ya que, según Ramírez, es una persona mediocre y tonto.</p>
<p>Regla número 6. El villano intenta engañar a la víctima (para tomar posesión de sus pertenencias).</p>	<p>Ramírez se aparece en el lugar de trabajo de Vargas, en el basurero municipal, para invitarlo a ver al Secretario de Gobierno. En la oficina de éste último, Ramírez y López le ofrecen el cargo vacante a Vargas, asegurándole que el puesto será sólo el inicio de <i>“una exitosa carrera política”</i>.</p>
<p>Regla número 7. La víctima es engañada y, sin saberlo, ayuda al enemigo.</p>	<p>Vargas no sólo acepta gustoso el ofrecimiento sino planea, junto a su mujer, su exitoso futuro como diputado federal.</p>
<p>Regla número 9. El daño o la carencia se da</p>	<p>A su llegada al pueblo, Vargas descubre que</p>

⁹ El uso de los términos villano, héroe, etcétera refiere a las funciones realizadas por los personajes, como se explicara más adelante, y no a la calidad moral o amoral de su comportamiento.

<p>a conocer.</p>	<p>el lugar no es exactamente como sus jefes le han hecho creer. Sin embargo, intenta continuar con su encomienda de llevar <i>“la modernidad prometida por el presidente Miguel Alemán”</i>. Para llevar a cabo su cometido, debe enfrentarse a varias dificultades y carencias: los habitantes no hablan español, no hay escuela, el presupuesto fue malgastado por sus antecesores y, sobre todo, existe un burdel donde <i>“se originan todos los males”</i>, según el doctor panista.</p>
<p>Regla número 10. El buscador o héroe planea la acción contra el villano.</p>	<p>Vargas intenta resolver los problemas de San Pedro de los Aguaros dialogando con la dueña del burdel, Doña Lupe, y planeando las nuevas y grandes obras que permitan modernizar el lugar. Sus expectativas son golpeadas por la realidad luego de que es humillado por Doña Lupe y se entera de la carencia de un presupuesto. Para remediar las dificultades, Vargas decide viajar a la capital para pedir dinero a sus jefes.</p>
<p>Regla número 11. El héroe deja el hogar.</p>	<p>Vargas viaja a la capital, aunque por un breve período, para conseguir el dinero necesario con tal de realizar sus planes.</p>
<p>Regla número 12. El héroe es probado, interrogado, atacado, etcétera por el donador preparándolo para recibir el agente mágico.</p>	<p>López se niega a darle el dinero a Vargas. A cambio le entrega un libro con leyes federales y estatales y le aconseja que para obtener dinero hay que <i>“usar la ley a tu conveniencia”</i>. Después de que Vargas se queja de lo difícil que resulta convencer a la</p>

<p>Regla número 13. El héroe reacciona a las acciones del futuro donador.</p>	<p>gente del pueblo de respetar las leyes, López le muestra a su subalterno cómo funciona la autoridad pidiéndole que lo golpee. El presidente municipal golpea ligeramente a su superior en el pecho sólo para ser derribado por un puñetazo de su jefe. López le explica que eso pasa cuando se atenta contra la autoridad. Le señala que él es la autoridad del pueblo y le entrega un arma de fuego para hacerse respetar.</p>
<p>Regla número 14. El héroe usa el agente mágico.</p>	<p>A su regreso a San Pedro, Vargas lee los pasajes de la constitución referentes a la prostitución y planea una acción legal contra Doña Lupe y su negocio. Más tarde usa también las leyes sobre multas e impuestos a su conveniencia y en perjuicio de otros personajes del pueblo.</p>
<p>Regla número 16. El héroe y el villano se unen en un combate directo.</p>	<p>Vargas amenaza a Doña Lupe de clausurar su negocio y la amaga con el arma de fuego. De este modo obtiene de ella grandes cantidades de dinero y sexo gratis con las jóvenes prostitutas.</p>
<p>Regla número 17. El héroe es marcado (herido).</p>	<p>En un segundo enfrentamiento, Doña Lupe, harta de pagarle a Vargas, contrata a un hombre para que golpee al priísta frente a ella. Esto humilla en demasía al político.</p>
<p>Regla número 18. El villano es vencido.</p>	<p>Resentido por la humillación, Vargas asesina a Doña Lupe y a su guardaespaldas. Esta acción lo lleva a enfrentarse y a vencer a otro de sus rivales: al doctor a quien culpa de haber cometido el crimen. Consigue</p>

	expulsarlo del pueblo, al sacar a la luz pública los abusos cometidos por el panista en el pasado.
Regla número 19. La desafortuna o carencia se resuelve.	Una vez vencidos sus oponentes, Vargas ya no tiene que resolver los problemas de San Pedro. Logra un poder ilimitado que le permite hacerse de una gran fortuna para uso personal.
Regla número 24. Un héroe falso se presenta haciendo reclamos inmerecidos.	Huyendo de la policía y enterado de la fortuna de Vargas, el Lic. López llega a San Pedro. El Secretario de Gobierno ordena al alcalde la entrega de todo el dinero.
Regla número 30. El villano es castigado.	Vargas asesina a López, mientras que el orgulloso Ramírez, el ayudante de López, es “castigado” con el antiguo puesto de Vargas en el basurero municipal.
Regla número 31 ¹⁰ . El héroe se casa o asciende al trono.	En la última escena del filme se muestra a Vargas como diputado que alardea frente al congreso sobre su lucha contra los “ <i>traidores de la revolución</i> ”, misma que lo llevó al cargo que ahora ocupa.

Tomando en cuenta las funciones encontradas en el relato analizado podemos distinguir a los siguientes *dramatis personae*¹¹:

¹⁰ Los números faltantes corresponden a las funciones, enumeradas por Propp, que no se les encontró equivalente dentro del relato del filme. Recuérdese que no es necesario que se realicen todas y cada una de las 31 funciones para que el texto analizado tenga cabida en el esquema propperiano.

¹¹ De acuerdo a Propp un personaje puede llevar a cabo funciones de dos o más *dramatis personae*, así por ejemplo, el Lic. López lo mismo planea engañar a Vargas (villano) que otorga al protagonista el libro de leyes y el arma que le ayudaran a vencer todos sus obstáculos (donador). De igual forma las acciones de un *dramatis personae* pueden ser distribuidas entre varios personajes: el héroe (Vargas) es engañado por un villano (López y Ramírez), se enfrenta a otro diferente (Doña Lupe) y vence a otros (Doña Lupe y López).

Villano	Lic. López, Lic. Ramírez, Doña Lupe.
Donador	Lic. López.
Ayudante	sacerdote, Gloria, Robert.
Princesa (u objeto a rescatar)	Pueblo, Posición política.
Quién envía al héroe.	Lic. López y Lic. Ramírez.
Héroe o víctima.	Vargas.
Falso héroe.	Lic. López.

La adaptación del esquema de Propp al relato de *“La Ley de Herodes”* nos permite concluir que el filme, al igual que *“Santitos”* de Alejandro Springall, sigue los lineamientos establecidos por el relato mítico tradicional. Según Teresa de Laurentis y Laura Mulvey (Tujnsneider, 2000), el mito es común al cine clásico hollywoodense. Este “relato mítico tradicional” es protagonizado, comúnmente, por un héroe masculino cuyas acciones lo llevan a enfrentarse o a ganar, como premio, a un personaje femenino (El obstáculo/ villano a vencer o el objeto perdido a buscar). Mientras en *“Santitos”* se nos presentaba, al menos en parte, el segundo caso (un héroe, interpretado en el filme por una mujer, se lanza a la búsqueda de un personaje femenino, su hija, la cual fue supuestamente robada), *“La Ley de Herodes”* se muestra a un héroe masculino, cuyo objetivo ya no es rescatar ni ganar en premio a una “princesa” ya que su objeto deseado es un puesto político. Empero, en este cometido debe enfrentarse a una mujer (Doña Lupe).

a) *Las Mujeres en “La Ley de Herodes”*.

Dentro de la sátira política de Luis Estrada encontramos exactamente siete personajes femeninos. Tres son prostitutas cuyos diálogos son mínimos y cuyas personalidades no se distinguen las unas de las otras. Con pocos parlamentos aparece también Chenchá, la sirvienta menor de edad que había sido abusada sexualmente por el doctor y a la que Vargas lleva a trabajar al burdel. Rosa, la esposa infiel y promiscua del médico panista, es otro de los personajes femeninos del filme. Sin embargo, son los papeles

de Gloria y Doña Lupe los que resultan más extensos y con acciones de mayor relevancia en la trama y en nuestro esquema.

Gloria es la mujer de Vargas, que lleva a cabo la función de ayudante del protagonista, al menos durante una primera parte del filme, al aconsejarlo y apoyarlo para que siga adelante con su cargo de presidente municipal y carrera política. Hacia el final del filme Gloria traiciona a Vargas con Robert y, más tarde, en venganza por haberla golpeado y encadenado, se roba todo el dinero que el político había acumulado.

Por su parte, el personaje de Doña Lupe realiza varias de las funciones del villano y es quizás el enemigo más llamativo de Vargas (las funciones del Lic. López corresponden a varios *Dramatis Personae*, mientras que la participación del Lic. Ramírez es mínima y se reduce a secundar al Secretario de Gobierno).

Debido a que consideramos al personaje de Doña Lupe como el más activo e importante de todos los roles femeninos, nos centraremos en ella. Para su estudio tomaremos en consideración algunas de las ideas expuestas por la teórica de cine, Barbara Creed, sobre los “*monstruos femeninos*”.

Creed retoma el concepto de Freud de la mujer como amenaza constante de castración ante los ojos masculinos (dado que ella misma se encuentra, supuestamente, “*castrada*”). De acuerdo a Mulvey, esta amenaza es controlada en el cine por la representación de las mujeres como espectáculo visual erótico. Sin embargo, algunos autores, estudiosos sobre todo del cine de horror¹², identifican filmes en los cuales esta “*amenaza de castración*” no está controlada del todo y se hace presente en forma de personajes femeninos “*castradores*”.

En su ensayo de 1986 para la revista *Screen*, “Horror and the Monstrous-Feminine”, y en su libro de 1996, *The Monstrous Feminine*, Creed realiza la lectura de varios filmes de horror con el objetivo de descubrir las imágenes más comunes con que se

¹² Entre los cuales destaca Creed.

identifica a los monstruos del sexo femenino¹³. Dos de las características más usuales de este tipo de personajes son la abyección y la transgresión (“*abjection and transgression*”). Mientras el carácter abyecto del monstruo femenino es representado a través de su cuerpo (su sexualidad, sus fluidos y funciones corporales), la transgresión se relaciona con la falta de respeto a las leyes civiles, sociales o morales (Schneider, 2001).

Ambas características pueden ser apreciadas en el personaje de Doña Lupe en “*La Ley de Herodes*”. La historia la presenta como una mujer físicamente desagradable y la única de todo el filme que resulta incapaz de atraer sexualmente a Vargas¹⁴. Recordamos la escena en que el priísta le propone a la dueña del burdel, cobrarle las multas a cambio de sexo. Doña Lupe acepta la propuesta, pensando que la indirecta se dirige a ella. Empero, escandalizado, Vargas responde con un “¿... *Que pasó, Doña Lupe..?*” y acaricia los hombros de una de las jóvenes prostitutas.

Doña Lupe transgrede varios tipos de leyes y normas tanto con sus acciones como con su aspecto físico. Es una mujer madura y desarreglada que usa zapatos masculinos, se comporta “como hombre” y habla de manera vulgar. De hecho, a lo largo de la trama la característica más llamativa de la mujer es su frecuente uso de palabras altisonantes, algunas de las cuales se asocia más comúnmente con un hablante masculino. “*¡Tus pinches leyes yo me las paso por los huevos!*”, exclama ante Vargas que intenta clausurar su negocio ilegal. La dueña del burdel no sólo rehusa las leyes civiles que representa Vargas (sobornar a la autoridad, prostituir mujeres a la fuerza, algunas menores de edad, etc.), sino desafía también las leyes morales y sociales que dictan la forma correcta de ser mujer (no beber, no fumar y no ser mal hablada). Pronto Doña Lupe se convierte en el enemigo más temible y amenazante de Vargas. Por lo mismo, este personaje representa la figura que más pone en duda su poder de gobernante.

¹³ Imágenes en las cuales el cuerpo femenino dejaba de ser un objeto de placer voyeurista y se convertía en un “*objeto de disgusto, terror y perversión*” (Creed, 1999).

¹⁴ De hecho es el único personaje femenino al que no se muestra desnudo, en situaciones sexuales o manteniendo relaciones carnales con Vargas.

En su primera reunión, Vargas deja el burdel luego de que la mujer lo corre y amenaza con un machete. No obstante el priísta regresa con el libro de leyes y decidido a clausurar el lugar. Doña Lupe se niega rotundamente a obedecerlo y lo amenaza, de nueva cuenta, con el arma blanca. El político responde, está vez, hiriéndola en una pierna con su pistola para después huir sorpresivamente a su casa e intentar salir del pueblo por el temor a la reacción de la mujer.

El personaje femenino “masculinizado” y con poder sobre hombres, en particular sobre el héroe del relato, es uno de los más comunes “*monstruos femeninos*”. Como ejemplo se puede citar la novela *Misery* de Stephen King, analizada por Rita Felski en su ensayo de 1990, “*Kitsh, Romance Fiction and the Male Paranoia: Stephen King meets the Frankfurt School*”. En ella, un afamado escritor es secuestrado y torturado por una enfermera y fan suya, llamada Annie, a quien se le describe como una mujer enorme, carente de curvas femeninas y con el aliento de “*un cuerpo en descomposición*” (Felski, 1990).

Al igual que Doña Lupe, Annie acaba por perecer a manos de su víctima masculina en una escena cargada de diálogos y acciones espectaculares. Destino otorgado con mayor frecuencia a los “*seres abyectos*” de este tipo de relatos (Chu, 2001). Annie muere mientras el escritor le introduce por la garganta las hojas de la novela que la mujer le obligo a escribir. “*I’m gonna rape you, all right, Annie... So suck my book. Suck my book. Suck on it until you fucking CHOKE*” (citado por Felsski, 1990). La “*amenaza de castración*” que representa Annie para el escritor, y para los lectores de King por igual, se neutraliza, según Felski por este violento pasaje que le permite recuperar al héroe del relato su “*poder masculino*”.

El final de Doña Lupe carece de diálogos tan explícitos en cuanto a la violencia sexual se refiere, pero sugiere de igual manera un restablecimiento del poder del personaje protagónico: Vargas (frente al cadáver de Doña Lupe, después de haberla asesinado): “*A ver vieja bruja (patea el cuerpo)... Esto es por no darme mi lugar (la vuelve a patear)... Esto es por no respetar las instituciones de la patria (la golpea de nuevo)... Esto por... por mal*

hablada y grosera. (escupe el cuerpo en dos ocasiones). El asesinato de Doña Lupe no es el final del filme, pero representa al incidente que le permite a Vargas obtener el control absoluto sobre el pueblo y que, más tarde, lo llevará a la realización de su sueño político.

El mismo personaje de Vargas no constituye el protagonista bueno y heroico que se esperaría de un relato más convencional. Uno de los aspectos más citados durante la polémica que se desarrolló alrededor del filme fue el triunfo final del político corrupto. Según los creadores del filme la principal razón argumentada por IMCINE para censurar la película era que el director Luis Estrada no había cumplido con su promesa de que al final se castigaría a los “malos”, es decir “*un final feliz*” (Moore, 1999). El mismo Estrada admite que su intención no era el crear personajes simpáticos al público, “*no hay héroes, todos son malos o peores*” (Israde, 2000). Si bien Vargas es considerado más un anti-héroe que un héroe, la trama del filme lo convierte en el eje central alrededor del cual giran todos los demás personajes. De acuerdo a nuestro esquema propperiano, la trama sigue la lógica del mito tradicional. Presenta a una mujer como villano a vencer (único villano del filme que no se le puede relacionar con ninguna filiación política o institucional criticable del país), cuyas características la relacionan con uno de los personajes clásicos del cine (“*los monstruos femeninos*”) que no son exclusivos del cine de horror (Creed, 1999).

Capítulo 5. Análisis de Películas Según el Modelo de Tzvetan Todorov.

5.1. *Sexo, Pudor y Lágrimas* (1998).

En el verano de 1999, la cinta “*Sexo, Pudor y Lágrimas*” de Antonio Serrano se convirtió en una de las películas mexicanas más taquilleras del país, luego de décadas de ausencia de filmes mexicanos en las listas de películas atractivas para el público.

“*Sexo, Pudor y Lágrimas*” es la adaptación de una popular obra de teatro de principios de los noventa escrita por el mismo Serrano, un director de teatro y televisión que hizo su debut cinematográfico con este filme, en el cual también se encargó del guión. Con experiencia, sobre todo, en el campo de las telenovelas (*Nada Personal*, 1996 y

Mirada de Mujer, 1997), Serrano seleccionó a actores que, en su mayoría, provenían de este género televisivo, lo que pudo haber contribuido al éxito financiero de la película.

El filme narra los conflictos maritales de dos parejas de la ciudad de México, cuyos departamentos se encuentran frente a frente (lo que permite ver, desde las ventanas de uno, lo que sucede en el otro). Mientras en el matrimonio de la fotógrafa Ana y el escritor Carlos se discute por la indiferencia y la falta de interés sexual de él hacia ella, la pareja de enfrente, formada por un publicista llamado Miguel y su esposa Andrea, una ex modelo que dejó de trabajar después de su enlace matrimonial, pelean violentamente por las constantes infidelidades de él y el maltrato físico del que es víctima Andrea.

Los conflictos crecen con la llegada al país de dos antiguos conocidos. Ana y Carlos reciben en su hogar a Tomás, amigo de ambos y ex amante de Ana, quien regresa a México tras casi diez años de viajar por el mundo en busca de aventuras. Por su parte, Miguel se encuentra en una fiesta con su ex novia María, una zoóloga que ha pasado varios años en lugares como Kenya, donde estudió el comportamiento de los gorilas. El publicista le ofrece alojamiento en su departamento durante su estancia en México, a pesar de la molestia de Andrea al enterarse del encuentro. Los invitados de ambos matrimonios descubren, de inmediato, los conflictos en las parejas y, a pesar de ofrecerles consejos para que se reconcilien, terminan por involucrarse románticamente con sus antiguos amantes. Cuando Carlos y Andrea descubren la infidelidad de sus respectivas parejas, corren del departamento tanto a sus esposos como a los invitados pero se reconcilian con los últimos luego que los recién llegados les piden perdón.

Posteriormente, Carlos invita a Miguel a quedarse en su departamento junto a él y Tomás. Y Ana se une a Andrea y María en el edificio de enfrente. Tanto el grupo de hombres como el de mujeres se quejan de la dificultad de relacionarse con el sexo opuesto, mientras espían al grupo que ocupa el departamento de enfrente. La armonía que consiguen los protagonistas al estar solo con personas de su mismo sexo, se rompe cuando quedan al descubierto las visitas que Tomás y María realizan, respectivamente, a Ana y Miguel. Después de un enfrentamiento en medio de la calle que divide los edificios, en el cual

participan todos los personajes, ambos grupos concluyen, por separado, que lo mejor es practicar la castidad y prohibir la entrada a personas del sexo opuesto al departamento que les corresponde.

El lazo de amistad que se establece entre las personas del mismo sexo permite, a cada uno de los protagonistas, aclarar sus sentimientos y poner en descubierto sus verdaderas motivaciones. Mientras Ana y Carlos descubren que aún se aman y que están dispuestos a cambiar para mantener su relación; Miguel acepta su responsabilidad en el fracaso de su matrimonio y se arrepiente de los maltratos a los que sometió a su esposa. No obstante, no logra convencer a Andrea de seguir con el matrimonio. La ex modelo decide abandonar a su marido e iniciar una nueva vida en la cual ya no tenga que depender de ningún hombre.

Por su parte, los inquilinos, Tomás y María, quienes aparentaban ser los más seguros y fuertes de todos, se muestran, a medida que avanza la trama, como seres desesperados y en busca de una relación de pareja estable, la cual aseguraban despreciar: María le propone a Miguel que recuperen su antigua relación, pero él la rechaza. Más tarde, la zoóloga llama a su ex marido Michael, un inglés con el cual dice haberse casado para evitar una deportación. María le pide perdón y le sugiere que se reúnan de nuevo, pero vuelve a ser rechazada. Al final del filme se decide a llevar a cabo los planes que tenía en un principio y partir hacia el zoológico de San Diego, donde le ofrecen un trabajo. El personaje de Tomás también deja al descubierto sus inseguridades sólo que llega a extremos más trágicos. Luego de una discusión con Miguel y Carlos, en la cual se le acusa de estar “vacío” por incapacidad de mantener una relación romántica duradera, el huésped acude a una discoteca donde, en estado de ebriedad, coquetea con varias mujeres en un intento desesperado de encontrar pareja. Después de ser expulsado del lugar regresa al departamento, fuera del cual encuentra a Ana. Tomás le declara su amor a su amiga pero con la aparición de Carlos y la discusión que resulta, el viajero comprende que el matrimonio aún se ama y decide suicidarse frente de sus amigos. La muerte de Tomás será el hecho que termine por reconciliar a Ana y Carlos.

- a) El análisis de la película “*Sexo, Pudor y Lágrimas*” según el modelo de Todorov.

Para el análisis de esta película usaremos el esquema propuesto por Tzvetan Todorov para el estudio literario de las relaciones entre los personajes dentro del drama. Según Todorov (1998, 169-170), dicho esquema se aplica en aquellas obras en las que las relaciones entre los personajes son primordiales (situación que se da en especial en el género dramático). Este es el caso de “*Sexo, Pudor y Lágrimas*” ya que, como se puede ver en el resumen anterior, los diversos lazos entre los personajes hacen avanzar la trama. De acuerdo a Todorov, las relaciones entre los personajes de un relato pueden reducirse a una cantidad mínima, no importa lo numeroso que sean los personajes que aparezcan. En “*Sexo, Pudor y Lágrimas*” encontramos tres relaciones de base que “*son fundamentales en la estructura de la obra*” (Todorov 1998: 170). Estas son:

1. *El amor*: aparece en las relaciones de parejas y en el sentimiento de los inquilinos por sus ex novios.
2. *La infidelidad y el engaño* del que son víctimas Carlos y Andrea por parte de sus parejas y amigos.
3. *La confidencia*: se da entre los personajes de un mismo sexo.

En el caso de las relaciones obtenidas por las reglas llamadas de oposición y del pasivo, y que, como recordaremos, son menos frecuentes e importantes que las anteriores, encontraremos las siguientes dentro del relato:

1. *El odio* aparece, de igual forma, entre los personajes cuya relación es de amor o amistad como resultado de los engaños e infidelidades. Un ejemplo constituye las violentas discusiones entre Andrea y Miguel, algunas de las cuales terminan con ataques físicos.

2. *La fidelidad*: se presenta de forma ambigua en las relaciones de amistad. Por ejemplo, si bien Tomás y María se relacionan sexualmente con las parejas de sus amigos, ambos ayudan a sus respectivos confidentes a superar sus problemas: Tomás le insiste a Carlos en todo momento a que busque la reconciliación con Ana, incluso momentos antes de su suicidio, mientras que María aconseja a Andrea de quererse más a sí misma y de no permitir que su marido la maltrate.
3. *La no confidencia o la falta de comunicación*: se da, sobre todo, en las relaciones de las parejas estables. Como ejemplo está la primera escena, en la cual Ana grita desde la calle a Carlos para que le ayude a cargar bolsas de mandado. El escritor aparece meditando dentro del departamento, en busca de inspiración para un artículo sobre el amor, y hace caso omiso a su esposa. Una vez que Ana entra al departamento, Carlos la continua ignorando¹⁵. Lo mismo sucede en el matrimonio de Andrea y Miguel cuyas conversaciones acaban, invariablemente, en enfrentamientos violentos.

Usando la regla del pasivo obtendremos, a su vez, relaciones que pasan de la voz activa a la pasiva (tomando como base las relaciones ya mencionadas). Por ejemplo:

1. Ana ama a Carlos y, a su vez, es amada por Tomás.
4. Miguel odia a Andrea (al culparla de su sentimiento de fracaso por haber traicionado sus ideales) y, a su vez, es odiado por ella (cuando se siente engañada y al ser maltratada físicamente).
5. Miguel comete adulterio con María, pero más tarde descubre a su esposa siéndole infiel (aunque ya están separados) con Tomás.
6. Ana es confidente de María y Andrea, a su vez que María y Andrea son confidentes de Ana.

¹⁵ Existe un ejemplo similar en una escena posterior, en la cual Tomás aprecia por primera vez la falta de comunicación que existe entre sus amigos:

Tomás: *¿Esto pasa seguido, Carlitos?*

Carlos: *¿Qué?, ¿qué me mareo... qué se descomponen el elevador?*

Tomás: *No, que no le hagas caso a tu mujer cuando te habla.*

Como ya se mencionó, las relaciones derivadas por las reglas de oposición y del pasivo no son centrales en el desarrollo de la trama, pero ayudan a identificar el mayor número de relaciones posibles dentro del relato.

De acuerdo a Todorov, el tipo de relaciones antes descritas carecen totalmente de movimiento, por ello son necesarias las reglas de acción que permitirán identificar tanto la dinámica de las relaciones entre los personajes como el movimiento del relato.

Las reglas de acción se construyen, como se recordará, anotando como datos iniciales a los agentes y los predicados ya mencionados se obtiene como resultado nuevas relaciones que se instaurarán entre los personajes (Todorov, 1998: 173). Entre las reglas más importantes que identificamos dentro del filme están las siguientes:

Regla 1. Si A y B son esposos pero enfrentan problemas maritales, A engañará a B con C, a pesar de seguir amando a B.

Ana le es infiel a Carlos con su antiguo novio Tomás ya que su marido, a quien sigue amando, no sólo la ignora sino que no la satisface sexualmente. De forma similar en el matrimonio vecino, Miguel engaña a Andrea con su ex amante María, argumentando que no soporta las escenas de celos de su mujer y su exigencia de más lujos. A medida que la narración avanza, Miguel descubre que en realidad ama a Andrea pero debido a su propia frustración y a su carácter violento no es capaz de mantener una relación sólida con su pareja.

Regla 2. Cuando B se entera del engaño de A con C, B romperá su relación con A y, en cambio, establecerá una relación de confianza con C y con otra persona de su mismo sexo.

Al sospechar de la infidelidad de su mujer, Carlos espía a Ana y a Tomás. Luego de comprobar que ambos tienen un romance, el escritor los confronta y ocasiona el abandono de Ana. Enojado, Carlos corre a Tomás pero cuando lo ve partir le pide, sorpresivamente,

que se quede con él en el departamento. Al mismo tiempo, Andrea sorprende a su marido besando a María. Miguel reacciona a los reclamos de su mujer dejándola. Cuando María le pide perdón a Andrea, la ex modelo le propone que continúe alojándose en el mismo departamento que ella, ya que teme que huya con Miguel. Momentos después, el publicista se une a Carlos y Tomás, por invitación del escritor, y Ana se integra al grupo de mujeres.

Regla 3. C realizara acciones que ayuden a la superación de los problemas de B pero también intentará conseguir el amor de A.

Desde su llegada, Tomás le recrimina a Carlos el frío comportamiento que tiene hacia su esposa y le aconseja, en varias ocasiones, buscar la forma de volver con ella. Sin embargo, también desde su llegada, el inquilino accede a las peticiones de Ana de continuar con su antiguo romance y se muestra feliz con la posibilidad de una relación más sólida entre ambos (Luego de su primer encuentro sexual con la fotógrafa, Tomás le pregunta emocionado, “¿*Verdad que esta es mi casa?*”). Incluso la ya mencionada visita a Ana por parte de Tomás es uno de los eventos que provocan que las hasta entonces estables relaciones entre los personajes del mismo sexo se vuelvan tensas, el otro sería la visita de María a Miguel.

Durante su primera noche en el hogar del matrimonio de Andrea y Miguel, María se entera de los abusos físicos y sexuales a los que es sometida la ex modelo. Esa misma noche, la zoóloga recrimina al publicista por su comportamiento sólo para terminar besándolo en la misma escena. Al día siguiente, y poco antes de que Andrea descubra el idilio entre su marido y la zoóloga, María aconseja a la ex modelo no dejarse tratar así. A pesar de los altibajos, la relación de amistad entre ambos personajes femeninos ayude a Andrea a tomar la decisión de abandonar a Miguel y empezar una nueva vida sola, o al menos así lo sugiere la última escena entre ambos personajes, en la cual la zoóloga parte para San Diego diciéndole a Andrea que no olvide quererse a sí misma.

Regla 4. A rechazará a C (por la incapacidad de C de relacionarse románticamente con alguien) e intentara recuperar a B.

El rechazo de Ana hacia Tomás no es expresado explícitamente por la fotógrafa, sin embargo, como ya se comentó, el viajero se sabe excluido una vez que acepta que el cariño de Ana por él es sólo de amistad y que, para ella, el romance que mantuvieron a su llegada, fue algo ocasional, como lo han sido todas las relaciones anteriores de Tomás. Y es este último fracaso de entablar una verdadera relación romántica lo que lleva al inquilino a cometer suicidio. En el caso de María, el rechazo de Miguel hacia ella se da de una forma mucho más abierta. Durante su visita al departamento de los varones, la zoóloga propone a su ex pareja recuperar su antigua relación, pero él se niega argumentando que ya no le interesan mujeres con su carácter (“*ya no soy el joven que se impresionaba con tus teorías, tu seguridad y tú carácter invulnerable*”). En una escena posterior, la mujer vuelve a ser rechazada, esta vez por su ex marido Michael. De nueva cuenta, los personajes señalan a su carácter “*frío y calculador*” como el culpable:

Ana: *El amor no existe, ¿verdad doctora?... estabas llorando y rogándole...
¿Por qué quieres ser fría y calculadora?*

María: *No sé...*

Ana: *Yo sí, porque quieres ser igual que ellos.*

María: *Pero para ir en contra de ellos...*

Ana: *En contra tuya, somos mujeres, María...*

Por su parte, tanto Ana como Miguel se arrepienten de haber engañado a sus respectivas parejas, al descubrir que siguen amándolos. Pero mientras la fotógrafa logra una reconciliación con su pareja, al acudir al departamento de Carlos, en la última escena del filme, y pedirle perdón, Miguel recibe una negativa de Andrea cuando se disculpa y le promete cambiar.

b) Las Mujeres en “Sexo, Pudor y Lágrimas”.

A diferencia de “*Amores Perros*”, el filme escrito y dirigido por Antonio Serrano nos presenta agentes (A, B y C) que abarcan por igual a personajes femeninos y masculinos. Así, Ana (agente A) lleva acabo las funciones de engañar, abandonar y buscar una reconciliación con su pareja, pero lo mismo sucede con el personaje de Miguel. De igual forma, Carlos y Andrea son engañados y abandonados (agente B) y María y Tomás llegan al país, se relacionan con un agente A y sirven de confidente a B (acciones del agente C).

Una división más clara de personajes masculinos y femeninos la encontramos en la forma en que la trama establece relaciones de confianza entre los personajes: tanto las mujeres como los hombres consiguen una mayor comunicación cuando sus interlocutores, entre los cuales se incluye a amantes o parejas de sus intereses románticos, son de su mismo sexo. De ahí la descripción de la película, por parte de algunos críticos de cine y de la misma producción del filme, de “*comedia sobre la guerra de los sexos*”¹⁶.

Las diferencias y características “naturales” de cada uno de los dos sexos se presentan de forma más obvia en el guión del filme que en el uso de alguna técnica cinematográfica. El uso de la mirada no es exclusivo de ningún personaje, a pesar de las referencias a la Fotografía (Ana es fotógrafa y aparece retratando por igual a un grupo de hombres para un comercial que a ella y sus amigas) y el uso de aparatos como binoculares (que usan Carlos y sus dos compañeros para espiar al grupo de mujeres, quienes también los observan por la ventana del departamento que les corresponde). De igual forma, si bien se presenta la imagen de una mujer como espectáculo visual masculino (un anuncio panorámico que Tomás ve desde la azotea del departamento de Carlos), aparece también el personaje de un stripper contratado por los personajes femeninos.

Si nos centramos en el diálogo del filme, podemos ver el frecuente uso de palabras y frases que sugieren un esencialismo inherente a los dos sexos: María, quién se dedica a la

¹⁶ Crítica de C.V. (2000) publicada en el periódico español El País.

Página Oficial del filme: www.archivofox.com/99/sexopudorylagrimas/comentarios.html. La referencia es tanto del encargado de la página como de algunos actores de la película.

zoología, hace afirmaciones de supuesto carácter científico para explicar el comportamiento humano y animal como similares, resaltando siempre la diferencia de sexos:

María: *Sabía que hay especies animales que no pueden reproducirse cuando están en cautiverio... la sensación de encierro vuelve a los machos violentos y a las hembras iracundas.*

La científica le da su opinión a Andrea del porque lo problemático de su matrimonio y la causa de su incapacidad de tener hijos a pesar de todos sus intentos. También María hace uso de términos (provenientes de su campo de estudio) como “gorilas”, “mandriles” y “chimpancés” para calificar a aquellas personas, por lo general hombres, que, de acuerdo a su punto de vista, se dejan llevar más por sus instintos naturales que por un pensamiento razonado.¹⁷ El otro personaje “intelectual” del filme, el escritor Carlos, expone en una de las primeras escenas, sus ideas sobre la problemática principal en los matrimonios actuales: *“Cuanto más admire un hombre a una mujer por sus éxitos, más difícil le resultara desearla. La nueva mujer es una fuente constante de impotencia masculina, una castradora y una causa de fuente de divorcio”*, escribe en su computadora ante la mirada sorprendida y molesta de su esposa Ana.

Las idea de una masculinidad original y natural amenazada por el movimiento feminista aparece frecuentemente en los escritos del llamado movimiento de hombres (Mc Eachern, 1994), que, expresadas en diferentes textos culturales (libros, filmes, series de televisión), surgen como respuesta al feminismo y cuyo objetivo sería el reencontrar esa “masculinidad esencial”, en la cual “la tensión entre lo público y lo privado se deje intacto”, y el recuperar el orden de la familia tradicional que se ha perdido por culpa del movimiento de mujeres. Estos discursos son similares no sólo en las ideas vertidas en el ensayo en el cual Carlos trabaja al inicio del filme sino también, de forma despectiva, en la idea que María tiene de la masculinidad.¹⁸

¹⁷ “*Son puro instinto, son mamíferos*”, llega a exclamar en una escena haciendo referencia a los hombres.

¹⁸ Basta con ver algunos de los títulos de los libro escritos por representantes de esta ideología, a la cual Mc Eachern (1994) llama “Mythopoetic Movement” y “Wildman

Esta guerra de los sexos entre los personajes aparece, más claramente, en la escena de la primera noche que pasan juntos los hombres con los hombres y las mujeres con las mujeres. Cada grupo se dedica a hablar mal del sexo contrario y a demostrar lo fácil que es la comunicación con los miembros de su mismo sexo. Así mientras Tomás y Miguel expresan a Carlos su descontento con dios por haber hecho a las mujeres como son y su enojo por que las mujeres no acepten que los hombres no pueden vivir en monogamia (“*por que así lo quiso dios*” dice Tomás), María explica a Andrea y Ana los tres tipos de hombres que existen en el mundo de acuerdo a “*hechos científicos*”.

Sin embargo, a pesar de los diálogos y opiniones expresadas por los personajes del filme, algunas de las técnicas usadas para contar la historia, la estructura con la cual se presenta la trama y el final otorgado a los protagonistas pueden interpretarse como contradicciones a las concepciones de los personajes sobre si mismos y las personas del sexo opuesto. Como ya se mencionó, en el análisis de la trama con base en el esquema de Todorov, las funciones de los agentes A, B y C se les otorga por igual a personajes masculinos y femeninos. Pero no sólo eso, sino que la trama es contada de tal manera que las similitudes entre las acciones y reacciones de cada uno de los dos grupos (el formado por un matrimonio y un inquilino y, más tarde, por tres personas de un mismo sexo) se presentan de forma continua: La primera escena del filme, en la cual Ana y Carlos discuten, es seguida por una en la cual Miguel y Andrea pelean. Luego de la escena en que María regresa a México, Tomás hace su arribo al departamento de Carlos y Ana, etc. Sin embargo, la similitud y la continuidad se hacen más evidentes en las escenas que comparan el comportamiento de los dos grupos cuando estos están formados por personajes del mismo sexo, por ejemplo, la escena en que hombres y mujeres discuten, por separado, las ventajas de practicar la castidad. El uso de la edición es tal que parece ser uno solo el grupo que dialoga: Carlos sugiere a Miguel y Tomás olvidarse del sexo y las mujeres; Andrea explica, a María y Ana, las razones del porqué el olvidarse del sexo y los hombres es

Movement”: *Iron John: A Book about Men* de Robert Bly, *At My Father’s Wedding: Reclaiming our true Masculinity* de John Lee, *Wildmen, Warriors, and Kings, Masculine Spirituality and the Bible* de Patrick Arnold.

conveniente. Una vez que convence a sus compañeras de casa, Andrea propone un brindis; los hombres aparecen brindando y tomando.

El último aspecto por analizar es el final que la historia otorga a cada uno de los personajes, y en donde se pueden obtener algunos de los mensajes morales plantados por el filme: el mujeriego, golpeador y drogadicto de Miguel acaba solo y arrepentido. En cambio, su esposa Andrea logra salir adelante al aprender a amarse a sí misma. Como ya se mencionó, a pesar de realizar acciones del agente A, Ana logra, a diferencia de Miguel, reconciliarse con Carlos; incluso el filme la trata de una forma mucho más comprensiva que a Miguel, ya que el engaño de Ana es presentado como respuesta a la indiferencia de su marido, quien termina cambiando al final. Mucho más interesante es la conclusión otorgada a cada uno de los representantes del agente C, o los terceros en discordia. Tomás, arrepentido por llevar una vida “*vacía y superficial*”(comparable a la elegida por Miguel) acaba por suicidarse, mientras que María supera sus dudas acerca de sí misma y sobre su posible equivocación en sus decisiones de vida (causantes, según algunos personajes, de que carezca de una pareja estable) para continuar, aunque con mayor seguridad, con su plan de viajar a San Diego. De hecho, la reafirmación en sí misma le permite al personaje influir en la decisión de Andrea de abandonar definitivamente a su marido e iniciar una vida independiente.

A pesar de ser clasificada, por buena parte de la crítica, como una “*comedia ligera sobre la guerra de los sexos*”, “*Sexo, Pudor y Lágrimas*” es mucho más: una crítica profunda hacia los rígidos valores tradicionales y el machismo inherente en ellos.

5.2. *La Segunda Noche* (1999).

“*La Segunda Noche*”, escrita y dirigida por Alejandro Gamboa, es una especie de continuación de un popular filme juvenil de 1998 llamado “*La Primera Noche*” realizado por el mismo director. Si bien la trama y los personajes de la cinta original no forman parte de la versión del 2000, el director establece un paralelismo entre ambas películas en su

tema central: “*el mundo adolescente*” (Gamboa en Mateos, 2000) y “*la formación sexual y sentimental de los jóvenes*” (Tovar y Cuevas, 2000). Sólo que mientras el filme de 1998 se centraba en el punto de vista de un grupo de personajes masculinos, “*La Segunda Noche*” pretende mostrar “*lo que le pasa a ellas*” (Gamboa en Tovar y Cuevas, 2000) durante el mismo período de la adolescencia.

La historia del filme gira alrededor de cuatro amigas muy diferentes entre sí¹⁹ :

Rosalía, hija de padres divorciados, vive con su madre, una mujer que siempre termina por involucrarse con hombres problemáticos. Evitando ser como su madre, Rosalía busca conseguir la independencia económica “*de los hombres*” al trabajar como modelo en un comercial televisivo. En su nuevo empleo, la joven conoce y se involucra románticamente con un modelo español mucho mayor a ella. La joven descubre que está cometiendo los mismos errores de su madre cuando se entera que su amante es un hombre casado. Rosalía rompe de inmediato su relación con el modelo y ayuda a su madre a dejar atrás los romances enfermizos. Mientras se concentra en la auto superación de ambas dentro del mundo del modelaje.

Por su parte, Susana quien, a diferencia de sus amistades, pertenece a una familia nuclear y “*amorosa*”, es una joven inteligente que planea conservar su virginidad “*hasta encontrar el verdadero amor*”. Durante el verano realiza un ensayo sobre “*La Mujer y su formación sentimental*” basado en un filme de Luis Buñuel, “*Susana: Carne y Demonio*”, y en sus experiencias con dos chicos, Mauricio y Pablo. A Mauricio lo conoció en una disco y, de inmediato, se enamoró del muchacho, pero él sólo busca divertirse con ella apostando a que la puede seducir en sólo una semana. Susana rechaza los avances románticos de Mauricio e, incluso, evita el intento del joven de forzarla a mantener una relación sexual. Al terminar su relación con Mauricio, la protagonista es cortejada por Pablo, el cantinero de la disco, quien se le acerca para pedirle disculpas por haber aceptado

¹⁹ Las personalidades fueron perfiladas, según el director, con la ayuda de entrevistas a jóvenes de la ciudad de México

la apuesta del otro joven. Susana accede ser la novia de Pablo luego de que esté se enfrenta por ella a golpes con Mauricio.

Por último están las hermanas Lulú y Laura, hijas de una madre soltera quien trabaja como enfermera día y noche para cubrir las necesidades económicas, lo que la lleva a descuidar a su familia.

La mayor de las hijas, Lulú, es una joven con problemas de alcoholismo quien se la pasa escribiendo poemas pesimistas y vistiéndose de negro. Incapaz de llevarse bien con su madre, la joven huye de casa y, una noche, luego de emborracharse, es atacada sexualmente por Mauricio, el mismo muchacho que fue rechazado por Susana. La joven regresa a su casa, pero termina por huir de nuevo al ser regañada por su madre. Más tarde, busca la ayuda de sus dos amigas, Susana y Rosalía. Pero cuando éstas se enteran de que “*se metió*” con Mauricio, la joven es despreciada. Lulú “*es rescatada*” finalmente por Alfonso, un joven camarógrafo que se enamoró de ella al verla en el set de filmación del comercial donde trabajó Rosalía y con quien se encuentra casualmente luego de huir de la casa de Susana.

Lulú pasa la noche en el departamento de Alfonso pero sin mantener relaciones sexuales ya que él se niega a aprovecharse de la disposición de la muchacha. Al día siguiente la joven se reconcilia “*mágicamente*” con su madre y con sus amigas, cambia radicalmente de personalidad y deja de usar el color negro en su vestimenta.

La hermana menor de Lulú, Laura, es una niña de trece años y llena de curiosidad por el sexo. Se la pasa navegando en Internet en busca de información sobre el tema. En lo que es supuestamente la parte cómica del filme, la niña intenta seducir a un amigo de su misma edad bailándole semidesnuda, preparándole platillos afrodisíacos, etc. Pero cuando el niño por fin se encuentra dispuesto a mantener una relación sexual con ella, Laura se arrepiente y huye para unirse con su hermana y las amigas de ésta en el forzado final feliz del filme.

a) El análisis de “*La Segunda Noche*” según el modelo de Todorov.

Para analizar el filme haremos uso, de nueva cuenta, del esquema desarrollado por Tzvetan Todorov para estudiar textos que privilegian las relaciones sociales de sus personajes. Como se recordará, Todorov señala que las relaciones que aparecen en un texto en particular pueden ser reducidas a un pequeño número, sin importar la cantidad de los personajes. Así, en el relato de “*La Segunda Noche*”, podemos identificar tres relaciones primordiales:

1. *La incomunicación* que aparece en las relaciones entre las madres solteras y sus hijas adolescentes.
2. *El amor* que experimentan los personajes masculinos (Pablo y Alfonso) que buscan establecer una relación “seria” con las protagonistas, donde el sexo no sea un factor primordial.
3. *El engaño y la seducción* hacia algunas de las mujeres del filme por parte de hombres que buscan sólo una relación sexual.

De estas relaciones bases obtenemos otras nuevas, aunque menos comunes, a través de las reglas de oposición y del pasivo:

1. La buena comunicación entre padres e hija aparece representada en la relación de Susana con su familia.
2. El odio se presenta, de forma más clara, en la rivalidad entre Pablo, el joven enamorado de Susana, y Mauricio quien únicamente busca abusar de ella.
3. La sinceridad se da en las ya mencionadas relaciones románticas “serias” de Pablo y Susana, y Lulú y Alfonso.

Como ejemplo de las relaciones obtenidas a partir de la regla del pasivo mencionaremos las siguientes:

1. La madre de Rosalía es incapaz de responder a la necesidad de comunicación de su única hija y, a su vez, no consigue que su amante se comunique con ella. Como ejemplo está la escena en que la mujer intenta acercarse a la familia de su amante con el propósito de ganarse el cariño de las pequeñas hijas del hombre. Cuando su novio la ve aparecerse en su reunión familiar, la presenta como una cliente y, más tarde, la abandona aclarándole que jamás se divorciaría por ella, tal como le había prometido.
2. Susana ama a Mauricio y, a su vez, es amada por Pablo.
3. Los padres de Susana llevan una buena comunicación con su hija quien, a su vez, es la confidente de sus dos amigas, Rosalía y Lulú.
4. Susana es sincera con Mauricio al decirle que no desea mantener relaciones sexuales hasta estar segura y recibe la sinceridad de Pablo quien le confiesa su participación en la apuesta de Mauricio y su amor hacia ella.

A partir de las relaciones obtenidas formularemos algunas reglas de acción para identificar el movimiento de las relaciones dentro de la trama del filme.

Regla número 1. Si la familia de A se encuentra encabezada por una madre sola, entonces A tendrá problemas de comunicación con su progenitora.

Desde las primeras escenas en que vemos a las protagonistas interactuar con sus familias, el realizador establece diferencias entre la comunicación de Susana con sus padres y la de Rosalía y Lulú con sus respectivas madres. Susana llega a su casa, luego de una noche en la disco, donde le esperan sus padres viendo un filme de Luis Buñuel, el ya mencionado

“Susana: Carne y demonio”. La joven comenta a sus padres que el título de la película le parece el de un filme pornográfico para después platicar abiertamente y, ante la sorpresa paterna, sobre lo que piensa del citado género fílmico. La comedia de esta escena contrasta con las situaciones encontradas por Rosalía y Lulú al regresar a sus hogares. La primera entra al departamento que comparte con su madre con el rostro golpeado por una pelea en el disco. Rosalía llama a su madre para que le ayude, pero nunca recibe respuesta. Al día siguiente, descubre molesta que la mujer llegó tarde a su hogar por que salió con su nuevo novio. En el caso de Lulú se da lo contrario. Aquí la madre es la que busca desesperadamente comunicarse con su hija mayor: Lulú llega más tarde que las otras jóvenes y en estado de ebriedad. El carácter errático de la chica y la preocupación de la enfermera por su retardo terminan por enfrentar a las dos mujeres en una violenta discusión. En escenas posteriores vemos a la enfermera lamentar el abandono en el que tiene a sus hijas debido a la necesidad de trabajar horas extras.

Los problemas causados por la falta de una buena comunicación con los padres influirán en las reacciones de las protagonistas hacia sus intereses románticos, como veremos a continuación.

Regla número 2. Si A ama a B y B intenta convencer o convence a A de mantener relaciones sexuales, entonces A descubrirá que las intenciones de B no son sinceras.

El ejemplo más claro constituye Susana quien luego de negarse a tener sexo con Mauricio se enfrenta al hecho de que al muchacho sólo le interesa acostarse con ella y que incluso llegó a apostar de poder seducirla. Rosalía, por su parte, accede a convertirse en amante del actor con quien trabaja pero descubre que las intenciones del hombre no son sinceras cuando se entera de que está casado. Algo similar ocurre con su madre quien se enamora de un hombre que dice estar a punto de divorciarse, pero al intentar acercarse a su familia presentándose como su novia, la mujer es humillada y abandonada por su amante.

Regla número 3. Al descubrir A el engaño de B, A despreciará a B.

Susana rechaza a Mauricio y decide corresponder el amor que le ofrece Pablo, mientras que Rosalía termina definitivamente con el modelo español, quien, por su parte, es abandonado por su esposa. Incluso la madre de Rosalía, aconsejada por su hija, desprecia a su novio y a su ex marido cuando repentinamente ambos intentan reconquistarla.

Regla número 4. Si C ama sinceramente a A, entonces C se negará a buscar una relación sexual con A y conseguirá la correspondencia de su amor.

Aquí podemos citar la ya mencionada oposición entre los sentimientos de Mauricio y Pablo hacia Susana, pero el ejemplo más claro constituye la relación entre Lulú y Alfonso. El asistente de camarógrafo permite a la joven pasar la noche en su departamento y cuando la chica parece mostrarse dispuesta a mantener relaciones sexuales con él, Alfonso sugiere que duerman en diferentes habitaciones. Contrario a esta reacción aparece el abuso sexual del que es víctima la misma Lulú a manos de Mauricio, quien se aprovecha del estado de embriaguez de la joven para llevar a cabo el delito.

b) *Las Mujeres en "La Segunda Noche"*.

En el esquema que hemos esbozado hasta aquí, los personajes femeninos se encuentran representados por el agente A, mientras que B y C engloban a los dos tipos de intereses románticos que las pretenden. Dentro del agente A, que incluye a tres de las jóvenes y a la madre de una de ellas, encontramos dos formas de reacciones ante la seducción del agente B. Por un lado están las mujeres que acceden a los avances románticos de sus respectivas parejas, sin preocuparse por descubrir las verdaderas intenciones de estos hombres: Rosalía, su madre y Lulú. Si bien el caso de Lulú podría calificarse fácilmente de abuso sexual, el filme parece hacer hincapié en las similitudes entre ella y Rosalía. La

escena en que Mauricio asalta a la joven aparece conectada con la relación sexual entre Rosalía y su novio. Queda claro que no se trata de oponer las escenas cuando luego de la violación, la imagen de una destrozada Lulú se mezcla con la de Rosalía enterándose del estado civil de su pareja. La oposición de las dos jóvenes se encuentra más bien en Susana, el único personaje incluido en el agente A que se niega a mantener una relación sexual con su interés romántico y que incluso es capaz, a diferencia de Lulú, de evitar el ser forzada cuando, luego de rechazar a Mauricio, el joven intenta violarla.

Las diferencias entre Susana y sus amigas se extienden más allá de la decisión de mantener la virginidad o no. Como ya se mencionó, esta decisión aparece conectada al entorno familiar de las adolescentes. Susana proviene de, en palabras del director, “*una familia amorosa*” (Mateos, 2000) formada por un padre y una madre que sólo aparecen en una escena que deja claro la armoniosa relación que llevan con su hija, contrario a la difícil convivencia de Rosalía y Lulú con sus respectivas madres. Otro factor diferenciador representa la pertenencia a diferentes estratos económicos. Susana es la única chica que vive en una casa y en cuyos diálogos nunca aparecen comentarios referentes a la necesidad de dinero. Rosalía y Lulú y su hermana menor, en cambio, comparten un departamento con sus mamás. Los problemas económicos de la familia de Rosalía se deben, en gran parte, a la separación de sus padres. La joven ve el trabajo de modelo como la solución para recuperar su antiguo nivel socioeconómico y para ganar la independencia de los hombres, en general, y de su padre, en particular, quien, según dice, siempre les queda mal a ella y a su madre con el dinero. Rosalía asegura no querer repetir los errores de su madre quien, movida por la necesidad de que “*alguien la mantenga*”, se relaciona con hombres que la humillan. Al final del filme, la mujer encuentra, con el apoyo de su hija, la felicidad al rechazar a los hombres que la han engañado y al encontrar un trabajo como modelo de comerciales. La relación entre Lulú y su madre se caracteriza también por carencias económicas. La mujer se declara explícitamente culpable por no poder estar al tanto de las necesidades de sus hijas, debido a su trabajo como enfermera. Sus intentos por acercarse a la mayor se ven frustrados por su ausencia en el hogar durante casi todo el día y por el estrés que le causa el extenuante empleo. El final feliz que el filme plantea, se da por una

repentina reconciliación entre ambas mujeres: la madre le ofrece a la hija ser su amiga y no darle importancia al hecho de que ya no es virgen.

Otro aspecto interesante del filme en que bien vale la pena detenerse, es en el manejo que se hace de las imágenes. Éste parece contradecir el objetivo expreso del director de presentar un filme con un punto de vista netamente femenino. Las tesis de Laura Mulvey acerca del uso de imágenes como forma para convertir en objeto sexual a las mujeres, encuentran un ejemplo perfecto en este filme. La primera escena muestra como el grupo de jóvenes se arregla ante la cámara. Las vemos salir del baño con sólo toallas y ropa interior, ponerse desodorante, vestirse, etc. Estas imágenes recuerdan, aunque sin la mirada crítica, a aquellas del ridiculizado “*Teatro Voyeurista*” de “*Santitos*”. Más adelante hay una escena similar. Durante los créditos, se repite la inicial. También podemos encontrar numerosas tomas en que la escena da inicio con un recorrido por el cuerpo de las protagonistas. Estas tomas son usadas incluso en el caso de la hermana menor de Lulú, una niña de trece años. De ahí que no sea de extrañar que Mónica Mateos del periódico de *La Jornada* (2000) haya usado el adjetivo de “*lolitas*” para definir a las cuatro jóvenes. Este término refiere a “*la hipersexual niña mujer que reproduce una estructura patriarcal al ser representada como seductora culpable de los deseos masculinos ilícitos hacia ella*” (Friedli, 2000). Si bien los villanos son sólo personajes masculinos, aquellos que forman parte del agente B (Mauricio, el modelo español; el novio de la madre de Rosalía) el filme sugiere una “culpabilidad” femenina en los deseos que provocan las protagonistas en los hombres. Esta culpabilidad es ratificada por las tomas ya mencionadas, las acciones de la chica de trece años para seducir a su amigo de juegos y las numerosas menciones al filme “*Susana: Carne y Demonio*” de Luis Buñuel.²⁰ En el filme de Gamboa, las mujeres deben elegir entre el seguir a sus impulsos y entregarse al hombre que busca seducirlas (o al que ella han seducido inconscientemente), o bien, usar la “razón” y controlar sus “instintos” para evitar las consecuencias negativas que traen las relaciones sexuales antes de tiempo. Así lo explica el personaje de Susana en los cuadros que realiza para su estudio sobre “*La mujer y su formación sentimental*”:

Mujer

Provocación vs. Castidad

Instinto vs. Razón



En estos cuadros, la joven opone la “*provocación*” de la “*mujer*” a la “*castidad*”. Así como el “*instinto*” femenino a la “*razón*”. La única línea que une a la “*mujer*” con el “*hombre*” es la del “*amor*”. Tomando en cuenta que Susana decide mantener su castidad, podemos pensar que el suyo es el comportamiento más racional del filme, mientras que las otras jóvenes se dejan llevar por su “*instinto*” de “*provocación*”.

5.3. *Amores Perros* (2000).

“*Amores Perros*” es la muy aclamada ópera prima de Alejandro González Iñárritu, un publicista y locutor de radio que ya había dirigido en medietraje para televisión, “*Detrás del Dinero*”, protagonizado por el cantante Miguel Bosé. El filme obtuvo el Premio de la

²⁰ Filme que cuenta la historia de una perversa femme fatale que se dedica a seducir y destruir a todos los hombres de la hacienda a la que llega luego de escaparse del

Semana de la Crítica en Cannes 2000, lo que le ayudó a ganar una distribución mundial. Ese mismo año, se convirtió en una de las películas nacionales más taquilleras en México de los últimos años.

La historia de la película, escrita por el novelista y guionista Guillermo Arriaga Jordán, se divide en tres episodios, cada uno titulado con el nombre de un hombre y una mujer: "Octavio y Susana", "Daniel y Valeria" y "El Chivo y Maru". El punto de encuentro de los tres relatos se da en un accidente automovilístico que aparece al principio del filme y que se reproduce en cada uno de los episodios desde una perspectiva diferente. En el primer relato, "Octavio y Susana", se narra la historia de Octavio, un joven de clase baja que se enamora de Susana, la esposa maltratada de su hermano mayor, Ramiro, un delincuente que se dedica a asaltar farmacias. Luego de que Susana confiesa a Octavio que ha quedado embarazada de su marido por segunda vez y que no sabe si quiere seguir con él, Octavio le propone que huyan juntos a Ciudad Juárez, junto con el primer hijo de Susana y Ramiro. Ella se niega, pero Octavio, convencido de que la hará cambiar de parecer, decide conseguir dinero haciendo pelear a su perro Coffie en peleas clandestinas. Octavio le entrega el dinero a Susana para que lo ahorre y, con el tiempo, logra que ella se convierta en su amante. La rivalidad entre hermanos crece después de que Ramiro se entera de que Octavio le compra regalos a su esposa e hijo, llegando a pelearse a golpes en varias ocasiones. Los enfrentamientos entre ambos culminan con la golpiza que un grupo de amigos de Octavio le dan a Ramiro la noche antes de la última pelea del Coffie, con la cual Octavio conseguiría el dinero suficiente para escapar con Susana. Al día siguiente, Octavio descubre que ha sido traicionado por Susana, ya que ella y Ramiro han dejado la casa de la madre de los hermanos, en donde todos viven, llevándose con ellos el dinero de Octavio. De cualquier forma, el joven participa en la pelea de perros, pero su contrincante, El Jarocho, resentido por las pérdidas que ha tenido ante el perro de Octavio, balaceo al Coffie. Octavio, molesto, asesina al Jarocho con una navaja, para luego ser perseguido por los amigos de este último. El escape de Octavio llega a su término cuando choca su auto contra otro vehículo. Durante los siguientes episodios nos enteramos que Octavio logró sobrevivir al accidente, a diferencia del amigo que lo acompañaba, y que Ramiro, a su vez,

reformatorio en el que estaba confinada.

muere durante un asalto a un banco. En el funeral de su hermano, Octavio vuelve a proponerle a Susana que huyan juntos sólo para ser rechazado de nueva cuenta.

El segundo episodio, "Daniel y Valeria", cuenta la historia de Daniel, un hombre de clase alta que decide abandonar a su esposa y dos pequeñas hijas por una joven modelo llamada Valeria. El mismo día en que planean celebrar su nueva vida juntos, el auto de Valeria es chocado por el de Octavio. Ella queda gravemente lesionada de una de sus piernas. Al salir del hospital, la relación entre Daniel y Valeria parece deteriorandose. El filme usa como metáfora de su romance al pequeño perro de la modelo que cae accidentalmente en un hoyo sin reparar del suelo del nuevo apartamento, quedando atrapado ahí por días.²¹ A medida que las discusiones entre ambos aumentan, ella descuida cada vez más su tratamiento. Cuando intenta sacar sola al perro, ya que Daniel se niega a romper el suelo por lo caro que sería repararlo, Valeria se lastima de gravedad la pierna herida por lo cual los médicos terminan por amputársela. El episodio finaliza de forma más esperanzadora que el primero: Daniel logra sacar al pequeño perro aún con vida. La última imagen presenta a Daniel y Valeria viendo con tristeza, pero unidos, el anuncio panorámico vacío, frente a la ventana de su apartamento, donde antes aparecía la imagen de la modelo.

El tercer personaje involucrado en el accidente es El Chivo, un vagabundo que es testigo del choque y protagonista del último episodio titulado "El Chivo y Marú". En el pasado, el Chivo fue un maestro universitario que abandonó a su esposa e hija para convertirse en un *"guerrillero comunista"*.²² Luego de pasar varios años en prisión, El Chivo *"decepcionado de la vida"*, se convierte en un asesino a sueldo. Durante el desarrollo de la primera historia nos enteramos de la muerte de su ex esposa y de que Marú, la hija que abandonó, desconoce la existencia de su padre. El Chivo sigue a su hija por todos lados sin atreverse a acercarse a ella. También persigue a un joven ejecutivo, Luis Miranda, al cual debe asesinar por órdenes del socio del joven, Gustavo. En el momento en que el Chivo está a punto de matar a Luis, ocurre el accidente. El ex guerrillero abandona su tarea

²¹ Así lo señala la página oficial de Internet del filme, <http://multimedia.elfoco.com/elfoco/amoresperros/html/index2.html>.

²² Según la página oficial de Internet.

para auxiliar a los heridos. En este acontecimiento roba a Octavio no sólo su cartera, también se lleva consigo al perro Coffie que Octavio llevaba desangrándose en el asiento trasero del auto. El asesino a sueldo, que vive en una casa abandonada junto con un grupo de perros callejeros que lo siguen a todas partes, cura al perro de Octavio. Al recuperarse el Coffie, que fue entrenado para pelear, mata a todos los perros que el Chivo protegía. Al descubrir lo sucedido, el hombre intenta matar al perro pero no puede hacerlo, ya que se ve a sí mismo reflejado en el animal ("*Todos los perros se parecen a su dueño*", dice más tarde). El ex guerrillero tampoco es capaz de asesinar a Luis Miranda por lo cual decide secuestrarlo. Al platicar con él, El Chivo se entera de que Luis y Gustavo, aparte de socios, son medios hermanos. Luis le ofrece dinero a cambio de que lo libere y asesine a su hermano. El Chivo se niega, pero secuestra, también, a Gustavo. El ex guerrillero se corta la barba y el cabello largo, vuelve a usar sus lentes y decide abandonar el lugar en que vive, dejando a los dos hermanos peleándose por una pistola mientras se amenazan de muerte. El Chivo entra en la casa de Marú, cuando ella no está; le deja el dinero que ha ganado por los asesinatos cometidos, fotos de él y su familia que guardaba y una grabación en la que le explica todo y le promete regresar cuando tenga el valor de verla cara a cara.

a) El análisis de la película "*Amores Perros*" según el modelo de Todorov.

Como se puede ver en el resumen anterior, la trama del filme se centra en el tipo de relaciones entre los personajes. Por lo tanto analizaremos la cinta con el modelo propuesto por Tzvetan Todorov.

Según el enfoque de Todorov encontramos tres tipos de relaciones bases:

1. *Traición o Abandono*: en los tres episodios, así como en la sub trama de los hermanos Luis y Gustavo, encontramos personajes que, por una u otra razón, traicionan o abandonan a un miembro de su familia.

2. *Deseo o Amor*: la traición entre los personajes se da por un sentimiento de amor o deseo hacia otro personaje (Octavio traiciona a su hermano por amor a Susana) o hacia una cosa (el motivo de Gustavo para mandar matar a su hermano parece ser el dinero).

3. *Desacuerdo*: los protagonistas de los tres episodios se encontrarán con personajes que de alguna forma, muestran su desacuerdo con lo que están haciendo. Por ejemplo, a la madre de Octavio y Ramiro no le agrada ver a Susana y Octavio juntos.

Mediante el uso de dos reglas de derivación- la regla de oposición y la del pasivo- se obtienen relaciones mucho menos importantes y comunes en comparación a las bases, pero que también intervienen en el relato. Si, por ejemplo, en "*Amores Perros*" distinguimos las relaciones bases de traición, amor y desacuerdo, usando la regla de oposición obtendremos relaciones de fidelidad, odio y acuerdo (o apoyo). La fidelidad aparecería en el filme, sobre todo, en las relaciones amistosas: el amigo de Octavio, quien a pesar de creer que los planes del protagonista con Susana no funcionarían, ayuda a Octavio a entrar en el mundo de las peleas de perros, le presta dinero cuando el joven no completa la apuesta en la pelea contra el Jarocho y le ayuda a huir de los hombres de éste último, para terminar por convertirse en la víctima mortal del accidente. En menor medida está la amistad entre El Chivo y el policía corrupto, Leonardo, que lo atrapó cuando era guerrillero. El policía cuenta la historia de cómo le proporcionó al ahora vagabundo, después de que cumplió su condena, un lugar donde dormir, comida y, en la actualidad, clientes para su trabajo de asesino a sueldo.

El odio aparece, en el relato no sólo entre los hermanos sino entre Octavio y El Jarocho, donde culmina con la muerte del segundo. Por último, el acuerdo o el apoyo también dependen de los lazos de amistad: la ayuda incondicional del amigo de Octavio hacia éste, el muy ambiguo apoyo de Leonardo hacia El Chivo, así como el del actor que ayuda a Daniel a darle la noticia a Valeria de la separación definitiva de su mujer, y a quien vemos acompañar a Daniel al hospital, luego del accidente.

Con respecto a los resultados de las reglas del pasivo se pueden nombrar los siguientes ejemplos (similares a los expuestos en el análisis de “*Sexo, Pudor y Lágrimas*”):

1. Octavio traiciona a su hermano pero a la vez es traicionado por Susana.
2. Daniel ama a Valeria pero también es amado por la esposa que abandonó (Cuando Daniel hace una llamada a su antigua casa, sin atreverse a hablar, la mujer contesta llorando y hablándole cariñosamente, sabiendo que es él quien está en la línea).
3. Octavio odia a Ramiro y, a su vez, es odiado por El Jarocho.
4. Leonardo, el policía corrupto, amigo del Chivo, le muestra fidelidad y apoyo al ex guerrillero al ayudarlo a sobrevivir; a su vez es apoyado por su compañero policía quien lo rescata del asalto bancario de Ramiro y quien balancea al hermano de Octavio cuando amenazaba con matar a Leonardo.

Tomando en cuenta las relaciones ya obtenidas, formularemos algunas reglas de acción, con las cuales identificaremos el movimiento que el relato establece dentro de las relaciones de los personajes y de la trama del filme en general.

Regla 1. El deseo de A por B llevará a que A abandone o traicione a C.

Esta regla ya se ha comentado, en parte, dentro de la explicación de las relaciones bases de "traición" y "amor". La identificamos, sobre todo, en las relaciones entre los siguientes personajes: Octavio desea a Susana lo que lo lleva a traicionar a Ramiro. De igual forma, en el segundo episodio, nos encontramos con que Daniel abandona a su esposa e hija por amor a la modelo. Pero, como ya se mencionó, la traición o el abandono no se da solo por el amor o deseo hacia una persona, también están los casos en que los objetos

materiales son objetos de discordia: Gustavo desea asesinar a Luis por dinero y El Chivo dejó a su esposa e hija, hace años, por una ideología política. Hay que resaltar también que en todos estos casos el agente C (Ramiro, esposa e hijas de Daniel, esposa e hija del chivo y Luis) es un miembro de la familia de A (Octavio, Daniel, El Chivo y Luis) .

Regla 2. Si D sospecha o sabe de las intenciones de A de traicionar a B, D mostrara su desacuerdo con la realización de la traición.

También ya se han hecho algunos comentarios acerca de la tercera de las relaciones bases, el desacuerdo. En "Octavio y Susana", la madre de Octavio y Ramiro aparece, en la mayor parte de sus intervenciones, regañando a Octavio por pasar tanto tiempo junto a Susana; incluso en la escena del funeral de Ramiro, la vemos molesta cuando descubre que Octavio dialoga con la viuda de su hijo mayor. En el episodio "Daniel y Valeria", el personaje del doctor que atiende a Valeria, al parecer amigo de muchos años de Daniel, "comete el error" de enviarle saludos a la esposa de Daniel para inmediatamente después corregirse, pedir disculpas y justificarse diciendo: "*Es la costumbre*". Luego agrega: "*Besos a las niñas*", a pesar de que Daniel también ha perdido el contacto con sus hijas. En la siguiente escena, Valeria se niega a que avisen a su familia en España del accidente ya que teme que su padre le diga que se lo tiene merecido. Si bien el padre de Valeria nunca aparece en la película consideramos que califica también dentro de este grupo de personajes. Por su parte, El Chivo recibe la prohibición de acercarse a su hija por parte de su cuñada, quien lo reconoce durante el funeral de la ex esposa del hombre. En sus gestos y palabras prohibitivas, la mujer muestra su desacuerdo con el comportamiento pasado del antiguo guerrillero. El Chivo, a su vez, reprende a los hermanos Miranda llamándolos sarcásticamente Caín y Abel. Las acciones de los personajes que conforman al agente D, no llegan, en ninguno de los casos, a una oposición a las acciones del personaje con el que difieren de opinión²³. Su función en la trama parece sugerir, más bien, la posición moral de los creadores del filme ante el comportamiento de sus personajes.

²³ El único cuya intervención pasa de ser un mero observador es El Chivo, al negarse a cometer el asesinato de Luis, y luego el de Gustavo. Pero en ningún momento intenta detener las intenciones de los dos hermanos, llegando incluso a proporcionarles una pistola para que "*arreglen sus problemas*".

Regla 3. Si C es hermano de A habrá cometido o cometerá actos que lo hagan merecedor de la traición de A.

Así, Octavio traiciona a Ramiro, pero éste último se nos presenta desde un principio como un delincuente (se dedica a robar farmacias y planea asaltar un banco) que golpea y humilla a su esposa, aparte de serle infiel. Ramiro tampoco da para el gasto a su madre, quien, al parecer, es la que mantiene a toda la familia, y cuando Octavio empieza a ganar dinero con las peleas de perros, amenaza a su hermano menor con matar al Coffie si no le da las ganancias. Al ver que Octavio compra las cosas necesarias en su casa, incluyendo objetos para su esposa e hijo, Ramiro golpea salvajemente a Octavio con un fierro (justificando la golpiza que los amigos de Octavio le propinan por ordenes del joven). Una situación similar se da en el caso de los hermanos Miranda, los jóvenes secuestrados por el Chivo. Gustavo manda matar a Luis, pero en la primera plática que El Chivo tiene con su víctima, donde el asesino a sueldo lo reta a adivinar quien es la persona que lo quiere ver muerto, descubrimos que Luis le es infiel a su esposa con una mujer casada. Al saber que fue su medio hermano el que planeó todo, Luis, en un principio, se niega a creerlo, pero más tarde le ofrece dinero al Chivo a cambio de que lo libere y asesine a Gustavo. La última imagen de Luis y Gustavo en el filme es la escena en que los dos "*están frente a frente, intentando soltarse de sus ataduras, como los perros a punto de iniciar una pelea*" (Lawrenson y Pérez Soler, 2001). Luego de que El Chivo les dé una arma de fuego, Ramiro recibe una especie de castigo por sus actos, muere en el tiroteo del banco.

Regla 4. Si A es hermano de C, A nunca se arrepentirá de su traición, lo que lo llevará a un final trágico.

Como ya se mencionó, en su intento de huir con Susana, Octavio termina por convertirse en un asesino (mata al Jarocho), para después sufrir el accidente en el cual muere su amigo y que lo deja marcado físicamente. A pesar de esto vuelve a proponerle a Susana que se vaya a vivir con él a Ciudad Juárez. Ella lo rechaza definitivamente ("*¿Cómo te atreves a pedirme eso luego de todo lo que ha pasado?*"). En el caso de los hermanos

Miranda, Gustavo termina por ser, también, la víctima de secuestro del Chivo y se ve a sí mismo obligado a enfrentarse físicamente a su hermano para salvar su vida, como se señaló en la regla anterior.

Regla 5. Si C es esposa o hija de A, C será representada sufriendo.

Los personajes femeninos que se ven abandonados por Daniel y El Chivo son presentados de una forma casi marginal (sobre todo en el caso de Maru, la hija del Chivo, cuyo nombre aparece en el título del episodio, a pesar de que ni siquiera tiene diálogos). El punto en común entre estos personajes parece ser la tristeza. En un principio, la esposa de Daniel aparece enojada al sospechar de la infidelidad de su esposo pero en su única escena después de la separación de su esposo, se nos muestra llorando y hablando cariñosamente a su marido. En cambio, Maru, quien desconoce que tiene un padre que la abandonó cuando era niña, aparece en todas sus escenas de luto y con una expresión de tristeza en el rostro, a causa de la muerte de su madre. A pesar de ser personajes más bien distantes, las mujeres abandonadas son representadas sufriendo y dan la impresión de no merecer la traición de la que fueron víctimas; a diferencia de los personajes masculinos que se encuentran en su misma situación.

Regla 6. Si C es esposa o hija de A, A mostrará arrepentimiento por haber abandonado a C y encontrará la posibilidad de redención.

Al ver como se complica su relación con Valeria, Daniel llega a arrepentirse por haber abandonado a su familia: Como ejemplo está la ya nombrada escena en que llama a su esposa por teléfono sin atreverse hablar cuando oye la voz de la mujer. Otro ejemplo representa la escena en que observa las fotos de sus hijas. Sin embargo, el final del episodio sugiere la reconciliación entre Daniel y la modelo española. En el caso del Chivo, su arrepentimiento es mucho más marcado: todo el episodio de "El Chivo y Maru" consiste en ver como el hombre sufre por sus acciones del pasado. En el lugar donde vive, el asesino a sueldo guarda un álbum de fotos de él y de su familia cuando aún estaban juntos (sobre su cama hay una foto enmarcada de una niña, la cual se sugiere, es Maru). Luego del funeral

de su ex esposa, El Chivo sigue a todos lados a su hija y muestra su arrepentimiento en el mensaje grabado que deja en la contestadora de la hija: *“entonces creía que había cosas más importantes que estar con tu madre y contigo. Quería componer al mundo para después compartirlo contigo. Te habrás dado cuenta que fracasé”*. Si bien el encuentro entre padre e hija nunca se da dentro del filme, el hecho de que exista un primer acercamiento (al dejarle, a su hija una grabación en la que El Chivo le cuenta todo lo ocurrido en realidad) y la promesa por parte del ex guerrillero de buscar a Maru en un futuro, sugieren la posibilidad de la reconciliación y la redención.

b) *Las Mujeres en Amores Perros.*

Siguiendo las reglas que hemos formulado, en base al filme analizado, podemos identificar a personajes femeninos en tres de los cuatro tipos de agentes que mueven la acción del relato. Las mujeres en *“Amores Perros”* son, sobre todo, aquellas por las que se traiciona o abandona a un miembro de la familia (agentes B: Susana y Valeria), familiares a las que se traiciona o abandona (agentes C: esposas e hijas de Daniel y el Chivo) y personas que no están de acuerdo con las acciones de los protagonistas (agentes D: madre de Octavio y Ramiro). En los últimos dos casos (agentes C y D), el relato infiere también a personajes masculinos: no sólo se traiciona a una mujer, sino asimismo a un hermano. Además aparecen personajes masculinos que no concuerdan con las decisiones del héroe (el médico que atiende a Valeria). Sin embargo, la película parece hacer una distinción entre personajes masculinos y femeninos en lo que se refiere a la función del agente C: las mujeres son abandonadas por sus padres o esposos y los hombres son traicionados por sus hermanos. Tomando en cuenta estas aclaraciones nos centraremos en los dos tipos de agentes que el filme tiene diseñado exclusivamente para mujeres: se trata de personajes por los que se traiciona (agente B) y personajes abandonados (agente C).

Empezaremos por las mujeres abandonadas, ya que su aparición en la pantalla y su importancia en el relato son mucho menores a las de las mujeres que provocan una traición.

Como ya se mencionó, las mujeres abandonadas son relacionadas a hechos tristes (abandono del marido o la muerte de la madre) conectados con la pérdida de una familia nuclear. La nostalgia por dicha pérdida es clara en la mencionada escena donde la esposa llora y ruega a Daniel por teléfono. La tristeza se plasma asimismo en el diseño del departamento de Maru lleno de fotografías de ella, su madre y su padrastro (siendo observadas por El Chivo). Sin embargo, el sentimiento por la pérdida de los lazos familiares es más consiente en los personajes varones, cuando por ejemplo, Daniel ve las fotos de sus dos hijas, o cuando El Chivo observando tanto las fotos de Octavio y Ramiro (en las cuales aparecen sonriendo y casi abrazándose) que tomó de la cartera robada del joven accidentado, o bien cuando mira las fotos de él y su antigua familia²⁴. Así, las mujeres abandonadas más que sujetos de acción, son presentadas como objetos de la nostalgia masculina por aquello que perdieron. A diferencia de Valeria y Susana, las mujeres abandonadas no son relacionadas con la sexualidad o con una gran belleza física: su ropa es conservadora; nunca aparecen en escenas de carácter sexual y, contrario a los personajes masculinos que encajan como agentes C, no merecen sufrir por lo que están pasando ni planean tomar venganza.

En cambio, Susana y Valeria, los personajes femeninos más importantes de la película, representan mujeres que poseen un atractivo sexual para los protagonistas: Susana aparece en varias escenas de sexo y desnudo con ambos hermanos, Ramiro y Octavio. La figura de Valeria entra en la descripción de "*la mujer como espectáculo*" de Laura Mulvey: una modelo cuya imagen se encuentra retratada en un gran anuncio panorámico frente a su nuevo apartamento, donde se encuentran una serie de fotos de modelaje (las fotos terminan por convertirse en un triste recuerdo de la belleza perdida de la protagonista, a raíz del accidente). También resalta la escena en la cual el amigo de Octavio ve un programa de televisión donde entrevistan a Valeria. Los comentarios del joven sobre la modelo refieren únicamente a su belleza física ("*Que buena está esa vieja, me cae*"). La razón por la cual

²⁴ En una escena vemos a Valeria, luego de haber sufrido el accidente, llorar al ver fotografías de su niñez, en las cuales aparece acompañada por miembros de su familia, solo que la nostalgia de su personaje parece ser, más bien, por la incapacidad que sufre derivada de la herida de su pierna: la foto que resalta la cámara es la de una niña con las piernas descubiertas.

los personajes de Daniel y Octavio son llevados a traicionar a familiares, parece ser el atractivo físico de estas mujeres²⁵. Por lo tanto, ambos personajes se presentan como una amenaza al orden de la familia tradicional de los personajes centrales (representada con mayor perfección por las mujeres abandonadas).

El contraste entre mujeres que representan valores familiares tradicionales y aquellas que los amenazan no es nuevo en el cine. John Blaser (1996) en su ensayo "No Place for a Woman: The Family in Film Noir", alega que constituye uno de los temas más recurrentes en el cine hollywoodense clásico, y, en especial, en el *film noir*. De ninguna forma queremos clasificar a "*Amores Perros*" como un *film noir*²⁶, aunque es posible encontrar en los trabajos de sus creadores una fascinación por algunas de las convenciones de este género/estilo²⁷: "*Detrás del Dinero*", el mediotraje del director González Iñárritu, contaba la historia, llena de giros en la trama, de un asalto bancario en el cual aparecían figuras reconocidas del *film noir* como policías que tienen que resolver un crimen, delincuentes y hasta una especie de *femme fatale* en la persona de la misteriosa cajera del banco. Por su parte, Arriaga escribió el guión de la cinta "*Un dulce olor a muerte*", que si bien se desarrolla en una zona rural de México, posee "*una intriga criminal característica del thriller*" (Tovar, 1999). En esta cinta un anciano tiene que descubrir al autor del asesinato de una mujer mientras intenta evitar que el supuesto novio de la joven sea convencido por el pueblo de matar al hombre que todos señalan como culpable.

²⁵ Carla Marcantonio (2000) incluso señala, en su crítica de la cinta, que "*el más castigado*" por la desfiguración física de Valeria es Daniel y no la modelo. Por eso es que solo vemos al doctor dando la noticia de la amputación a Daniel y, de igual forma, solo somos testigos, de la reacción de tristeza del hombre.

²⁶ Gonzalez Iñárritu discute sobre los géneros en los que el guionista Arriaga quiso insertar cada uno de los episodios del filme en la entrevista concedida a los críticos Lawrenson y Pérez Soler (2001) para la revista Sight and Sound del BFI.

²⁷ Para el crítico de cine, Leonardo García Tsao (1989:67-68) "*el cine negro (más que un género) es un estilo, una corriente pesimista y sombría con una estética muy marcada, cultivada en los cuarentas y principios de los cincuentas y que abarcó varios géneros, como el policiaco, el de gánsters y el melodrama... lo extraño es que, años después, el cine negro ha sido resucitado cíclicamente en plan de homenaje y ejercicio de estilo, y entonces sí se ha convertido en un género, en la medida en que cumple un código de convenciones formales temáticas bien establecidas*".

Según Blaser (1996), en algunos de los *films noirs*, la familia tradicional clásicos, era representada, al igual que en "Amores Perros", por las "mujeres buenas" que eran personajes más bien marginales dentro de las películas. Parecían estar "fuera de lugar", pero eran el único camino posible para que los protagonistas masculinos encontraran una redención (Las bodas como finales felices representaban, según el autor, el aceptar, por parte del héroe, su "lugar normal dentro de la familia nuclear"). Maru y la esposa y las hijas de Daniel pueden clasificarse dentro de este grupo, aunque con diferentes resultados: Daniel, al parecer, encuentra una posibilidad de redención junto a Valeria (cuyo cuerpo ya ha sido castigado por las faltas de ambos), mientras que el Chivo sólo la encuentra en una posible reconciliación con su hija.

La oposición de las "mujeres buenas" en el *film noir* tradicional se daba en las famosas *femmes fatales*, cuya participación en el relato era muy superior al de sus contrapartes. Si bien Susana y Valeria son poseedoras de todas las características de las *femmes fatales*, sin embargo, representan el objeto del deseo (comparables al dinero en el caso de los hermanos Miranda y a una ideología política en el del Chivo) por el cual los protagonistas masculinos rompen con sus relaciones familiares y se muestran, de otro modo, como personajes contrarios a las mujeres de familia. Y al igual que las *femmes fatales* son relacionadas con la belleza y la sexualidad. En el caso de Susana incluso se desarrolla, aunque distorsionada, una de las convenciones narrativas de los *films noirs*: la de la mujer que, mediante su sexualidad convence a su amante de rescatarla de un marido que la trata como un objeto y de la "institución- el matrimonio- que justifica dicho trato".(Blaser, 1996). Pero Susana, a diferencia de cualquier *femmes fatales*, es un personaje muy pasivo (Octavio es el de la idea de huir y no de asesinar a Ramiro como en los *films noirs*. Sólo a la mitad de la historia, Susana corresponde a los avances románticos del hermano de su marido). Más que buscar una vida independiente a la familiar, parece buscar un mejor marido para ella y un mejor padre para sus hijos²⁸. De cualquier forma fracasa en sus intenciones para luego retractarse al comprender (a diferencia de Octavio) el

²⁸ Otra alteración a la imagen clásica de la *femme fatale* en Susana es que estas eran por lo general, mujeres "estériles", difícilmente se les representaba con hijos o embarazadas, y casadas con hombres mayores o paralíticos (Blaser, 1996).

error moral que, de acuerdo al filme, hay en sus actos: "*No, no yo no te engañé, nosotros éramos los que estábamos engañando*", le dice a su amante. (Un arrepentimiento similar se puede encontrar en la negativa de Valeria al comunicarle a su padre del accidente por miedo a que le diga que se lo merece).

Si el castigo de Valeria es la amputación, el de Susana es tal vez "*la condena*" de tener que criar a sus hijos sola, después de la muerte de Ramiro y del rechazo a Octavio, lo cual parece algo terrible dentro del filme si se toma en cuenta la imagen patética de las madres solteras o solas en el relato: "*La ama de casa de clase marginal*" representada por la madre de Octavio y Ramiro que "*con una actitud de autómeta*" (Lingenti: 2000) defiende a su hijo mayor a toda costa (ciega al hecho de que Ramiro es un cruel delincuente) y no intenta evitar la tragedia a pesar de que la ve venir. De igual forma, la madre de Susana, también de clase baja, es una alcohólica incapaz de cuidar al bebé de su hija por unas horas.

Capítulo 6. Las representaciones femeninas en los cinco filmes.

En ésta última sección analizaremos aquellos temas que aparecen, dentro de los cinco filmes elegidos (los más populares del período 1998-2000) de forma reiterativa acerca de los personajes femeninos.

Se observa que las mujeres son representadas constantemente como víctimas de la violencia masculina, como amas de casa, prostitutas y modelos, así como parejas románticas infieles. En los siguientes tres apartados intentaremos examinar cada una de las representaciones mencionadas.

a) La representación de la violencia en contra de las mujeres.

La violencia en contra de las mujeres se centra, dentro de las cintas estudiadas, en dos campos: el doméstico y el sexual. En "*Amores Perros*", el personaje de Susana es agredido frecuentemente por su marido Ramiro, tanto verbal como físicamente. En "*La Ley*

de Herodes” se descubre que una sirvienta indígena y menor de edad, Chenchá, ha sido violada por el recatado y religioso doctor del pueblo, mientras que el protagonista masculino, Vargas, golpea y encadena a su esposa Gloria luego de que la descubre engañándolo con otro hombre. En *“La Segunda Noche”*, una estudiante llamada Lulú es atacada sexualmente por un amigo, quien se aprovecha del estado de ebriedad de la joven. Y en *“Sexo, Pudor y Lágrimas”*, Andrea, una ex modelo de clase alta, es abusada física y sexualmente por su marido Miguel.

Lo primero que salta a la vista de este grupo de personajes es su diversidad en cuanto a la edad, la clase social y las condiciones de vidas. De acuerdo a éstas películas, el abuso se da por igual en matrimonios de clase alta de la moderna ciudad de México que en la relación patrón-sirvienta de las zonas rurales durante los años cuarentas. Pero, a pesar de la variedad de las representaciones, es posible detectar algunas similitudes en los diferentes filmes.

Centrándonos en aquellos personajes que son víctimas de violencia doméstica (Susana de *“Amores Perros”*, Gloria de *“La Ley de Herodes”* y Andrea de *“Sexo, Pudor y Lágrimas”*), podemos ver que todas dependen económicamente de sus maridos, lo que dificulta, en algunos casos, el abandono inmediato de la pareja. Así el dinero es un recurso primordial para la liberación de estas mujeres y la solución para conseguirlo se les presenta de dos formas: manipulando un personaje masculino, o bien, buscando un empleo propio.

Los personajes de Susana (*“Amores Perros”*) y Gloria (*“La Ley de Herodes”*) optan por la primera alternativa. Las dos mujeres entran a sus respectivos filmes como intereses románticos del protagonista, lo convencen de hacerse de una fortuna por medios ilegales (las peleas de perros y la corrupción en un puesto político) y, por último, se roban todas las ganancias de su pareja con la ayuda de otro hombre. Ambos personajes difieren, empero, respecto al momento cuando se convierten en víctimas del abuso físico por parte de sus maridos. La violencia doméstica motiva a Susana a pedir ayuda a su cuñado Octavio, quien siempre ha estado enamorado de ella. En respuesta, el joven se introduce al mundo ilegal de las peleas de perros, con el objetivo de conseguir el dinero suficiente que les permitirá huir

de la ciudad y mantener a Susana y sus dos hijos. Por el contrario, Gloria, la esposa del presidente municipal en *“La Ley...”*, no sufre de maltratos constantes a manos de su marido. Al inicio del filme, el personaje se presenta como una mujer comprensiva que apoya en todo a su pareja pero que, a su vez, no duda en hacer propios los triunfos de Vargas: *“Ya era hora de que nos tocara algo bueno...”* dice al enterarse del nuevo puesto político de su esposo. *“...Imagínate, ‘Senador Vargas y señora’... no suena mal”*. Gloria funge como confidente y consejera del protagonista durante la primera parte del filme. Ella le aconseja de como hacerle para que su jefe le de dinero; así mismo le recomienda no huir del pueblo cuando las cosas se salen de control. Pero a medida que el filme avanza, tanto Vargas como el público descubren que la mujer apoya a su marido en su carrera política en parte por su deseo de satisfacer sus propias ambiciones.

“Mira todo esto hubiera sido tuyo”, le dice Vargas a su mujer, haciendo referencia al dinero que ha conseguido gracias a su puesto político, luego de haberla sorprendido haciendo el amor con el norteamericano. En ésta historia, es el descubrimiento de la infidelidad de la cónyuge que convierte al marido en golpeador de su mujer. Gloria responde a la agresión de Vargas huyendo con su amante a los Estados Unidos. Se lleva el dinero que él había conseguido para ambos. De forma similar, Susana traiciona, en último momento, a su amante y desaparece con su violento esposo y con el dinero que Octavio obtuvo de las peleas de perros.

El interés de Susana y Gloria por los hombres parece responder a la ganancia económica que puedan obtener de ellos. Para conquistar a sus mujeres, los hombres se muestran dispuestos a llevar a cabo toda clase de crímenes con tal de ganarse el poder económico que los hace merecedores de sus parejas²⁹.

Éstas representaciones de las mujeres son comunes en algunos textos culturales, según Darren Rhym (1996-97) en su ensayo sobre el sexismo en canciones de rap. Rhym encontró que los interpretes justifican la glamorización de la violencia contra mujeres argumentando que su odio no se dirige a todas las mujeres sino sólo a aquellas que se

²⁹ Tanto Octavio como Vargas llegan incluso a cometer asesinatos.

acercan a los hombres por “*su valor económico*”, y cuyo comportamiento ocasiona que los pobres “*roben dinero para impresionarlas, lo que genera el crimen en la comunidad*” (1996-97).

Una representación femenina más positiva se observa en aquellos filmes cuyas protagonistas buscan independizarse económicamente de sus abusivas parejas a través de la autosuperación. Andrea (“*Sexo, Pudor y Lágrimas*”) y la madre de Rosalía (“*La Segunda Noche*”) son los ejemplos. Si bien la madre de Rosalía nunca ha sido atacada físicamente por sus parejas, es presentada como una mujer dispuesta a soportarle todo a su novio con tal de tener un hombre que “*la mantenga*”. Tanto Andrea como la madre de Rosalía dependen económicamente de hombres por cuestiones culturales, como se sugiere en los respectivos filmes, y se muestran capaces de romper con sus relaciones enfermizas gracias a la intervención de personajes femeninos, que juegan más que todo el papel de consejeras que de “salvadores” (como Octavio de “*Amores Perros*”). Andrea es apoyada por María, la inteligente ex novia de su esposo Miguel, mientras que Rosalía se encarga de convencer a su madre de buscar un empleo propio y evitar con esto un maltrato por parte de sus parejas. Tanto Andrea como la madre de Rosalía se liberan definitivamente de sus cónyuges al conseguir un empleo que les proporcionará la seguridad que siempre temían perder.

Resulta interesante cómo los filmes relacionan la realización de la independencia con el trabajo de modelos: Andrea se dedicaba al modelaje antes de su matrimonio con Miguel, razón por el cual abandonó la profesión. Mientras que Rosalía y su madre obtienen la independencia económica de los hombres a través de trabajos de modelos en comerciales televisivos. La cuestión del modelaje será discutida más ampliamente más tarde en la sección dedicada a las profesiones femeninas más comunes en los cinco filmes analizados.

Para cerrar este apartado analizaremos la representación visual y narrativa que se hace de las escenas de la violencia doméstica en los filmes mencionados. A pesar de ser la más violenta de las cinco películas, “*Amores Perros*” es irreconociblemente “tímida” en lo que se refiere a la presentación de escenas de violencia doméstica. Nos enteramos de que

Susana es maltratada físicamente sólo gracias a una plática con su cuñado. Los jóvenes comentan la programación de la televisión cuando Octavio se percata de que el cuello de la blusa de Susana está manchado de sangre. Al remover un poco el cabello de la muchacha, el protagonista descubre la oreja ensangrentada, como si le hubieran arrancado un arete. Él la regaña por dejar que la traten así, pero ella encubre a su marido alegando que “*fue por accidente*” y “*ya sabes como es tú hermano*”. La violencia de Ramiro hacia Susana es, en pantalla, más verbal que física. Se aprecia en un par de escenas donde el antagonista hace uso de lenguaje ofensivo para reclamarle a su pareja hechos sin importancia (el haber dejado salir al perro, el querer evitar que despierte a su hijo, etc.). Sin embargo es notable el hincapié del filme con relación a la violencia física entre los dos hermanos³⁰. Las representaciones visuales de los ataques de Ramiro hacia su hermano menor y viceversa son sumamente explícitas: Octavio rompe la nariz de Ramiro al darle un cabezazo en el rostro; Ramiro le da una golpiza con un tobo a su hermano desnudo; los amigos de Octavio atacan a Ramiro en un baldío mientras el protagonista tiene relaciones sexuales con la esposa. Estas escenas acaban por dar un mayor dramatismo a la rivalidad entre los hermanos y disminuyen el efecto de la violencia ejercida sobre Susana.

En cambio, el ataque de Vargas hacia Gloria es representado de una forma más explícita: el alcalde llega a su casa donde descubre a su esposa en la cama con “*el gringo*”. De inmediato Vargas golpea a su mujer quién huye a otra habitación; el político saca su pistola y amenaza con matar al norteamericano pero termina por quedar inconsciente cuando su esposa le pega con un sartén en la cabeza. Al despertar, Robert ha desaparecido y Gloria intenta de convencer a su esposo de que “*nada es lo que parece... Quería explicarte todo, mi amor. No es lo que tú crees, el gringo me obligó por lo que le debías... fue horrible. A como diera lugar quería que le pagaré. Yo le dije que no teníamos. Él se puso violentísimo, me arrancó el vestido y... fue horrible mi amor*”. Vargas, por supuesto no le creé: “*Pobrecita... lo entiendo chiquita. Esos pinches gringos son unos hijos de la chingada. Pero tú... tú eres* (cambiando radicalmente de tono) *una puta, jija de la chingada*”. Luego el protagonista empieza a golpear a su esposa y la encadena por varios

³⁰ Demostrando así que las historias de la película se centran más en el tema de hombres traicionando a sus familias que en relaciones románticas ilícitas, como sugería la

días a un poste. A pesar de lo grotesco de la violencia, la escena es, como sugieren los diálogos, cómica, al igual que todos los conflictos manejados por la película. El sufrimiento del personaje resulta aquí aún más insignificante que en “*Amores Perros*”. Una hipócrita y manipuladora Gloria se muestra falsamente arrepentida rogando a su perverso esposo que la suelte. Vargas decide “liberarla” pero sólo momentáneamente para que le prepare algo de comer. Gloria roba y abandona a su marido luego de que descubre, a base de golpes y tortura, que ya no es capaz de manipularlo.

Por último, está Andrea de la película “*Sexo, Pudor y Lágrimas*”. La escena en que la ex modelo es golpeada y violada por su cónyuge es presentada también de forma explícita, solo que con una mayor crudeza que en el filme anterior. Aquí nada es cómico. Una discusión de alcoba entre el matrimonio, con la mujer celosa e histérica rogando a su marido por tener una verdadera conversación, culmina en un violento ataque sexual. En determinado momento de la escena, el director deja de hacer uso de cortes de edición lo que le da al filme una apariencia más realista, casi documental. Apariencia que se acentúa por el uso de desnudos y la ausencia de música ambiental, medios que logran transmitir el sufrimiento y la humillación del personaje.

El segundo tipo de violencia ejercido contra mujeres refiere al abuso sexual. Es representado en “*Sexo, Pudor y Lágrimas*”, con el ya mencionado ataque a Andrea por parte de su marido; “*La Ley de Herodes*”, donde la sirvienta Chenchá es violada por el doctor del pueblo; y en “*La Segunda Noche*”, a través de Lulú quien es asaltada sexualmente por un amigo.

Los personajes de Andrea y Lulú presentan mayores similitudes, sin olvidar las múltiples diferencias entre ambos (la primera es una mujer de treinta y tantos años que pertenece a la clase alta; mientras que Lulú es la estudiante adolescente con menor nivel socioeconómico). Ambas son mujeres adictas al alcohol y de carácter difícil: Lulú bebe desenfrenadamente durante la mayor parte de la película; Andrea pierde el control a consecuencia de la bebida en todas aquellas reuniones sociales en las que se presenta. Tanto

publicidad.

Andrea como Lulú guardan relaciones conflictivas con las personas que las rodean: la joven de *“La Segunda...”* acaba siempre gritando en sus conversaciones con su madre mientras Andrea demuestra un comportamiento histérico en sus primeras escenas con Miguel y María.

El comportamiento de Lulú y Andrea es relacionado con su condición de víctima de abuso sexual. No obstante, las tendencias autodestructivas de Lulú son anteriores a la violación. De hecho, el filme parece señalar la ebriedad y soledad del personaje como los factores causantes del ataque. De ahí, tal vez, que tanto Lulú como las personas que la rodean coincidan en que la joven tiene gran parte de la responsabilidad de lo sufrido, a pesar de que ella claramente no quería tener sexo con Mauricio:

Rosalía: *“Y tú, ¿Qué tienes?, ¿Otra bronca con tu mamá?”*

Lulú: *“Sí, pero no vine por eso. Anoche la cagué gachisimo... me metí con Mauricio.”*

Rosalía: *“¿Te metiste, te metiste?... ¡Qué poca!, ¡Qué mal amiga eres!”*

Lulú: *“Susana, perdóname”*

Rosalía: *“¿Cómo te va perdonar?... Ya ni la friegas.”*

Lulú: *“Estaba tomadísima, mi mamá me corrió de la casa. Andaba muy tronada. No sé ni por que lo hice”*

Rosalía: *“¿Sabes qué?, ya nos tienes hasta la madre, eres una borracha enloquecida, estás traumada, nadie te soporta y, ahora, hasta nos bajas al cuate. ¡Qué pinche eres!”*

Susana: *“¡Rosalía!”*

Lulú: *“Susana (Susana le da la espalda a Lulú) ... mejor luego nos vemos”*

El abuso sexual del que es víctima, así como su repentina relación con Alfonso, llevan a Lulú a recapacitar acerca de los problemas de su conducta y a cambiar radicalmente a su persona. En las últimas escenas, la joven se reconcilia con su madre y sus amigas; abandona su oscura vestimenta y los aretes en el ombligo y se viste con ropa en

colores claro. La violación es conceptualizada en éste filme como una consecuencia lógica de un comportamiento desordenado.

En cambio en “*Sexo, Pudor...*”, la histeria y el alcoholismo de Andrea aparecen como consecuencia de la violencia que sufre por parte de su marido. El único personaje que, por un momento, responsabiliza a la mujer del maltrato físico y sexual es el mismo Miguel: “*Me desespera*”, se justifica ante la mirada de María que acaba de descubrir la violenta relación que Miguel lleva con su pareja. Pero el mismo Miguel termina por responsabilizarse de sus actos y, a diferencia de Mauricio, a arrepentirse de sus acciones: “*...Dios mío, pobre Andrea. ¿Por qué se fue a casar con esté invalido?...*”.

El tercer personaje víctima de abuso sexual, Chenchá, es de un carácter mucho más marginal. La sirvienta indígena prácticamente no tiene diálogos, se limita a asentir con la cabeza cuando le preguntan algo, y su función en “*La Ley...*” es el de ayudar inconscientemente a Vargas en su misión por destruir a su rival político, el Dr. Morales.

El priísta se entera del agravio que sufre la joven gracias a los secretos de confesión que le “vende” el sacerdote del pueblo. Vargas manipula a la ingenua criada para que denuncia a su patrón y la convence de exagerar su “no tan grave” violación:

Vargas: (dictándole al secretario Pek) “*No sólo fue una sino varias las veces que, al caer la noche, el Doctor Morales entraba violentamente al cuarto para abusar de mi sexualmente...* (terminando el dictado) *Los datos de la chamaca y firma usted y el gringo como testigos*”

Pek: “*Perdone, licenciado, ¿No está un poco exagerado? Eso no fue exactamente lo que le dijo la muchacha*”

Vargas: “*No es cierto, Chenchá (Ella asiente llorosa y asustada). No podemos permitir que un degenerado así ande suelto...*”

Más tarde, y sin la intervención de Vargas, las acusaciones en contra del panista por abuso sexual aumentan.

Esta anécdota forma parte de la crítica que expresa el filme hacia el sistema político mexicano: caricaturiza al gobernante priísta como un tipo manipulador y aprovechado, y al político panista como un “*degenerado*” hipócrita. Sin embargo, no se logra una posible y verdadera crítica al abuso del que la joven es víctima por parte del médico y de la institución que supuestamente quiere hacerle justicia, Chenchá aparece como un ser sin voz ni voluntad propia. De forma similar, la representación del ataque sexual a la sirvienta dentro del filme se limita a las opiniones que terceras personas tienen sobre el incidente (como en los diálogos citados arriba). De este modo se logra mantener el tono cómico y ligero en torno a éste asunto.

A diferencia de Chenchá, los ataques contra Andrea y Lulú son más explícitos. Una ebria Lulú es acompañada por Mauricio quien la pretende, supuestamente, llevar a su casa. Al llegar al auto, el joven se aprovecha del estado casi inconsciente de la muchacha y abusa de ella en el asiento trasero del carro. “*La Segunda...*”, un filme que tiende a erotizar el cuerpo de sus protagonistas femeninas a pesar de pretender mostrar “*el punto de vista de las mujeres*”, decide retratar la escena de una forma casi erótica. Mientras en “*Sexo, Pudor...*” de Antonio Serrano la ausencia de la música y los movimientos violentos y explícitos de los actores otorgan a la escena un aspecto horrorizante, “*La Segunda...*” utiliza música ligera al mostrar como Mauricio sube ligeramente la falda de Lulú. El sufrimiento de la joven aparece apenas cuando se ve a Lulú huir de Mauricio en medio de una fuerte lluvia.

Una última representación que tomaremos en cuenta dentro de este apartado sobre la violencia en contra de mujeres, es la de los hombres que la ejercen. Para analizar a estos personajes nos referiremos a algunas ideas de Elayne Rapping expuestas en su ensayo “*The Politics of Representation Genre, Gender Violence and Justice*” (2000). Según esta autora, quién estudia programas de la televisión norteamericanos de los ochentas y los noventas relacionados con juicios legales, el retrato de un hombre abusador varía, en la actualidad, de un ser lleno de frustraciones, producto de un contexto social en el cual “*la violencia de género es algo natural*” al villano “*esencialmente malvado*”. Una verdadera

crítica al orden patriarcal de la cultura se expresa sólo al tomar en cuenta el contexto socio cultural. El retrato de un hombre “*esencialmente malvado*” niega la necesidad de una reforma social. La solución al problema de la violencia hacia las mujeres se desvía hacía el castigo del individuo culpable sin necesidad de un cambio a nivel del sistema de pensamiento socio culturalmente dado.

De igual forma que la mayoría de los personajes femeninos son seres sin voz y principales responsables de su situación, los hombres victimizadores son, en general, claros ejemplos de abusadores “*esencialmente malvados*”.

Ramiro, el esposo de Susana en “*Amores...*”, es un hombre violento cuyas acciones contra sus familiares parecen tener el mismo origen “natural” que sus tendencias criminales. La relación sugerida entre la clase social baja del joven y su carácter violento responde empero más al prejuicio de los creadores del filme que a un verdadero análisis de la mente de un delincuente pobre en la Ciudad de México. Ramiro no da muestras de tener sentimientos y sus acciones son llevadas a cabo sin ninguna razón aparente. Incluso, el personaje se expresa de manera cínica acerca de sus delitos: “*No más robo ese pinche banco y me largo de esta ciudad... hay mucha inseguridad*”.

Similar resulta el comportamiento de Vargas y del Doctor Morales en “*La Ley...*”. Los personajes son caricaturas de los partidos políticos mexicanos que representan, y sus acciones responden únicamente a la perversidad atribuida a la ideología política de cada uno.

Varios de los personajes masculinos de “*La Segunda...*” entran a la clasificación de seres “*esencialmente malvados*” sin haber abusado necesariamente de una mujer. Primero hay que comentar el ya mencionado caso de Mauricio cuyas acciones lo etiquetan fácilmente como villano: la violación de Lulú, el intento de violar a Susana, la golpiza a Pablo, la apuesta que propone en relación a una posible seducción de Susana, etc. Pero también hay que incluir a los hombres que rodean a Rosalía y a su madre. El modelo español, el novio de la madre y el padre de Rosalía son todos representados como seres

patéticos que engañan y abandonan a las mujeres sin motivo aparente. La independización de Rosalía y su madre refiere únicamente a estos tres hombres en particular y no representa una forma de resistencia al orden patriarcal dominante.

Solamente en *“Sexo, Pudor...”* existe un personaje que se aparta de esta categoría: Miguel. Se trata de un drogadicto y mujeriego que abusa física y sexualmente de su esposa; al mismo tiempo es presentado como un ser frustrado que termina por responsabilizarse de sus actos. El agente publicitario siente que ha traicionado sus ideales sociales al haber abandonado su proyecto de realizar un filme social para aceptar un trabajo bien remunerado como director de comerciales. Al principio, Miguel culpa a su esposa de las decisiones que él tomó en el pasado:

María: *“¿Cómo que no hiciste la película pero si ya tenías todo?”*

Miguel: *“Bueno es que. Ahora trabajo en una agencia de publicidad... Sabes, uno tiene que sobrevivir, cambiar, adaptarse... ¿Tú me entiendes? ¿No? Además, ¡dime!: ¿Quién hace cine en este país?, ¡Dime quién!... lo más que se asemeja es la publicidad, al menos estamos en contacto con las ideas, la creatividad... con eso que buscamos tú y yo siempre...”*

María: *“El compromiso social”*.

Miguel: *“Bueno, además me casé con Andrea. Y, bueno, ahora es mi esposa. Tengo que darle cierta comodidad... ciertos lujos, vestidos, viajes...”*

Al avanzar la trama, Miguel se responsabiliza de sus acciones y deja entrever en sus diálogos la frustración que le ha causado de seguir al pie de la letra lo que la sociedad le señalaba como correcto, tanto en el ámbito laboral como en su trato hacia las mujeres:

Miguel: *“Bueno si, si, si. Me acostaba con todas por caliente. Casi no hablábamos...bueno, no, no es cierto. Ellas si hablaban, me contaban sus intimidades . Ya sabes, así son las mujeres. Y pues... les contaba mis chistes, mis anécdotas, mis... cosas de hombres, o sea, nada. Eso sí, cuando empezaban a indagar demasiado, no las volvía a ver”*

Carlos: “¿Cuándo empezaban a indagar qué?”

Miguel: “...la verdad... lo inepto, lo vacío y lo superficial que soy”

Tomás: “Están muy melodramáticos ustedes... ¿Por qué coño se tienen que justificar de todo?... Si, si, ya sabemos que traicionaste tus ideales, que todo lo que pensaste llegar a ser se fue a la mierda, pero estás de madre, tienes mucho dinero, tienes mucho éxito...”

Miguel: “Si, y muchas mujeres con las que me acuesto... ¿Sabes lo que es eyacular y en seguida querer vestirse y largarse... ¿por qué tenemos que pensar en coger, coger y coger?... ¿Quién nos hace pensar que el orgasmo...?. En mi caso, por ejemplo,... desde ese momento ... siempre he sabido que mi mente y el de mi pareja están a miles de distancia... ¡Dios mío, pobre Andrea!, ¿Por qué se fue a casar con éste invalido?”.

El personaje no se queda en la simple descripción de villano. Miguel no ha hecho más que llevar al extremo lo que la sociedad patriarcal le dictaba realizar. Sin embargo, el arrepentimiento no es suficiente para mantener a Andrea a su lado. La única forma en que éste personaje femenino logre su realización personal es mediante la separación definitiva del hombre que abusaba de ella.

b) Empleos Femeninos.

A diferencia de los personajes masculinos, las mujeres de los filmes seleccionados desempeñan ocupaciones similares en diferentes películas³¹. Encontramos a modelos o aspirantes a modelos en tres filmes (“Amores...”, “La Segunda...” y “Sexo, Pudor...”), así como a prostitutas (“Santitos” y “La Ley...”), mujeres dedicadas al hogar (“Amores...” y “La Ley...”) y estudiantes (“Amores...” y “La Segunda...”).

³¹ La única profesión que aparecen en más de un filme asignadas a un personaje masculino protagonista es la de agente publicitario (Daniel en “Amores...” y Miguel en “Sexo, Pudor...”). Encontramos también a tres médicos hombres en el mismo número de películas pero la importancia de los personajes o de su profesión varía en la trama de cada uno de los filmes: los doctores de “Amores...” y “Santitos” son personajes muy secundarios mientras que el médico de “La Ley...” es más importante como panista que como doctor.

Tomando en cuenta que las ocupaciones de estudiantes y amas de casa no son de gran importancia para los personajes dentro de la trama³² nos centraremos en los empleos de modelos y prostitutas y su significado dentro de la narración.

Las modelos aparecen en las tres películas que pretenden contar una historia sobre la Ciudad de México. Siempre pertenecen a las clases sociales acomodadas. Valeria de *“Amores...”* se nos presenta como la mujer más independiente de su filme. Aparte de ser rica, bella y exitosa, constituye el objeto del deseo de muchos hombres, incluyendo a Daniel, el rico y exitoso publicista del que la mujer se enamora. La tragedia de Valeria inicia cuando pierde repentinamente su forma de vida a consecuencia del accidente automovilístico que sufre. La modelo y su pareja deben enfrentar juntos el deterioro físico que sufre el cuerpo de la mujer, su incapacidad de seguir trabajando como modelo y las preocupaciones económicas por el excesivo gasto del tratamiento médico.

Rosalía y su madre, en *“La segunda...”*, guardan, así mismo, una buena posición económica aunque padezcan de problemas financieros debido aquí al abandono del padre de familia. Sin saber cómo sobrevivir solas, ellas encuentran en el modelaje una forma de recuperar su antiguo nivel de vida, sin tener que volver a depender de ningún hombre.

Por último está Andrea, de *“Sexo, Pudor...”*. Al igual que Valeria, ella forma una pareja “socialmente exitosa” con el publicista Miguel. Pero, a diferencia del filme de González Iñárritu, la tragedia del personaje no se presenta como consecuencia de la pérdida de la belleza física y del estatus que había alcanzado con ella. El drama de Andrea y de Miguel está en el mismo éxito social que han alcanzado. El publicista se casó con ella por la misma razón que el motivó dedicarse al muy remunerado trabajo de agente publicitario. Eligió a la modelo como esposa por el estatus de triunfador que esperaba ganar con ella. Así lo deja entrever el diálogo en el cual Miguel intenta justificar ante María las decisiones que ha tomado en su vida con respecto a su trabajo:

³² Ni las jóvenes de *“La segunda...”*, ni Susana de *“Amores...”* tienen una sola escena en una escuela mientras que para la madre de Octavio y Ramiro de *“Amores...”* y las esposas de los políticos de *“La Ley...”* es más primordial la relación con sus familiares que sus ocupaciones diarias.

Miguel: “ *Bueno además me casé con Andrea. Y, bueno, ahora es mi esposa y tengo que darle cierta comodidad... ciertos lujos, vestidos, viajes...* ”

María: “ *¿Te casaste con Andrea Maldonado?* ”

Miguel: “ *Sí, ¿Por qué?* ” (María suelta una carcajada)

María: “ *Pues... es que... nunca... es que, era la más...* ”.

Andrea, por su parte, abandona su profesión y tolera el maltrato de su marido porque así lo dicta la sociedad. De forma similar a las aspirantes a modelos de “*La Segunda...*”, Andrea encuentra en la búsqueda de un empleo el primer paso para independizarse de su abusiva pareja, aunque en “*Sexo, Pudor...*” nunca se revela el nuevo empleo de Andrea.

Siguiendo la trama de estas tres películas, podemos concluir que el modelaje es retratado como el empleo que más éxito y poder le otorga a las mujeres. De ahí que sea algo deseable para Rosalía y su madre en “*La Segunda...*”. La pérdida del modelaje es vivido, en cambio, por Valeria en “*Amores...*” como una tragedia. Sin embargo, la representación que el filme de “*Sexo, Pudor...*” elabora en torno a las modelos, difiere de los otros dos. El éxito y poder de la pareja formada por Andrea y Miguel es presentado sólo como una apariencia.³³

Si bien los filmes sobre la Ciudad de México recurren con frecuencia a la imagen de la modelo, “*Santitos*” y “*La Ley...*”, que se desarrollan en provincia, recurren constantemente a prostitutas para representar a las mujeres. Los personajes más importantes relacionados con esta profesión son los de Doña Lupe en “*La Ley...*” y Esperanza en “*Santitos*”. Como veremos a continuación ninguna de ellas es presentada como “una verdadera prostituta”: Doña Lupe es la perversa dueña del burdel de San Pedro de los Agueros. Ella obliga a prostituirse a un grupo de jovencitas pero nunca se sugiere

³³ “*Sexo, pudor...*” es también el único filme que presenta a mujeres en profesiones totalmente diferentes a las de los otras películas: una fotógrafa y una zoóloga.

que ella misma ejerza o haya ejercido dicha profesión. De hecho, su aspecto físico y su comportamiento viril la encasillan como una mujer desagradable para los hombres (así lo señala la escena en que Vargas rechaza tajantemente la propuesta de la mujer de tener sexo con él para abonar sus deudas).

Si bien Esperanza llega a prostituirse, su representación nunca llega a ser la de una prostituta. Esto de acuerdo al mismo director del filme:

“Lo más difícil fue escoger a la actriz. Esperanza era el sostén de toda la película. La hice deambular por prostibulos sin que se volviera prostituta ni perdiera la inocencia... cualquier actriz no da el tipo...” (Maristain, 2000)

Las “verdaderas prostitutas” de estos filmes no aparecen como individuos sino como un grupo de mujeres sin personalidad ni voz propia (cuando alguna de ellas llega a tener un diálogo, éste es mínimo). En *“La Ley...”*, las jóvenes no son sólo las víctimas de Doña Lupe sino también los objetos del deseo de Vargas. De hecho, la escena más importante de estas mujeres es la de la orgía con el político. En *“Santitos”*, las prostitutas se convierten en compañeras de Esperanza cuando reside en la Casa Rosada. No obstante, la relación de la protagonista con ellas es mínima. Tan sólo en una escena vemos conversar a Esperanza con sus compañeras y resulta significativo que nunca oímos las voces de las mujeres durante la conversación. La relación de Esperanza con los proxenetas es mucho más significativa en el filme que la de la protagonista con las prostitutas.

Los retratos de estas mujeres coinciden con aquellos que grupos por derechos de prostitutas buscan erradicar: *“Ser una prostituta es ser una pantalla en blanco en la cual los hombres proyecten y realicen su dominación sexual. La palabra ‘prostituta’ no implica una ‘profunda identidad’, es la ausencia de identidad, es el robo y el posterior abandono del yo (‘self’). Lo que queda es lo esencial para el ‘trabajo’: la boca, los genitales, los pechos... y el nombre”* Evelina Giobbe citada en Price, 2001.

“*Santitos*” y “*La Ley de Herodes*” reproducen claramente la representación de la prostituta como una persona sin voz y sin identidad propia, situación que contrasta con las intenciones de “*Santitos*” de elaborar una crítica al deseo masculino de reducir a las mujeres a un simple espectáculo erótico.

c) Infidelidad masculina y femenina.

El tema de la infidelidad aparece con frecuencia en las películas estudiadas y concierne prácticamente todos los matrimonios de las diferentes tramas. Relacionado sobre todo a personajes masculinos, la infidelidad es retratada, a menudo, como muestra del deterioro moral de los individuos.

En “*Amores...*”, el adulterio de Octavio constituye uno más de sus múltiples pecados quien tal como engaña a su esposa y la golpea, asalta a un banco. Lo mismo sucede con el personaje de Luis, el rico ejecutivo secuestrado por El Chivo. El extenso recuento del joven acerca de las personas que podrían querer verlo muerto, incluyen a su pareja, su amante y el esposo de la última. Con más simpatía se retrata la infidelidad de Susana y Daniel. La primera ve en su relación con Octavio una forma de liberarse de su abusivo marido, mientras que Daniel se muestra, a diferencia de todos los adúlteros de esta película, realmente enamorado de Valeria. Sin embargo eso no evita que tanto Susana como el publicista lleguen a arrepentirse de sus acciones y sufran las consecuencias de sus faltas. Sólo en el caso del publicista se encontrará algo de redención al final de su historia.

La infidelidad de ambos cónyuges en los matrimonios de Vargas y Gloria y el del Doctor Morales y Rosa en “*La Ley...*”, parecen responder a la misma causa que las acciones de Ramiro y Luis en “*Amores...*”: la amoralidad del personaje. Ellos, lo mismo engañan a sus parejas que mienten, roban o asesinan.

“*La Segunda...*” presenta sólo a hombres infieles. Las mujeres son retratadas como simple víctimas inocentes de personajes inseguros y patéticos que terminarán,

invariablemente, por recibir su castigo al ser abandonados por todas aquellas mujeres que engañaron.

De nueva cuenta “*Sexo, Pudor...*” presenta el punto de vista más desarrollado sobre el tema. La infidelidad se relaciona con hombres y mujeres por igual y es conceptualizado como una consecuencia de las crisis de parejas que viven los protagonistas y que son desatados por la influencia de ideas machistas en las relaciones matrimoniales (el abuso físico de Miguel hacia Andrea y el rechazo de Carlos por aceptar su esposa tiene deseos sexuales). El adulterio y la posterior separación de los cónyuges llevan al rompimiento total de la pareja como a una unión más sólida. En ambos casos este suceso se desarrolla para bien de los personajes involucrados.

Resumen.

En el trabajo anterior nos propusimos analizar la representación de las mujeres en cinco filmes mexicanos, todos ellos realizados en el período de 1998- 2000. Durante estos años el interés del público nacional por el cine mexicano aumentó considerablemente. La elección de las películas “*Sexo, Pudor y Lágrimas*” (1998), “*Santitos*” (1998), “*La Ley de Herodes*” (1999), “*La Segunda Noche*” (1999) y “*Amores Perros*” (2000) respondió a la popularidad o polémica que levantaron dichos filmes. Según el historiador cinematográfico Pierre Sorlin (1985: 171), estas reacciones son determinantes ya que miden el grado de impresión que tal o cual película ha dejado en los espectadores. Si bien este método de elección es, en palabras de Sorlin (1985: 172) “*imperfecto*”, en vista de que ignora factores tales como la buena o mala distribución de la película o el atractivo de los actores que la protagonizan, resulta, por otra parte, de gran utilidad para determinar el número de filmes a estudiar y evita elegir una producción cultural no apreciada por la mayor parte del público.

1

Sin embargo, la investigación sobre la impresión que las ideas de un filme pueda dejar en sus espectadores, carecería de valor si las imágenes mostradas en la película no presentaran otra cosa más que la realidad en sí. Creencia muy difundida desde los primeros estudios acerca de la fotografía y el cine. El enfrentamiento de las opiniones encontradas de autores como Gombrich, Eco y Metz entre otros, sobre la existencia o no del significado en las imágenes visuales, expuesto en el primer apartado de este trabajo, nos llevó a concluir que lo mostrado en las imágenes son sólo retratos de la realidad pero no la realidad en sí. El significado en una fotografía puede encontrarse en la forma en que su creador retrata los objetos que aparecen en ella, en los aspectos que decide resaltar u opacar, etcétera. En la fotografía en movimiento, que es el cine, el significado no se presenta asociado solamente a la imagen sino se distribuye, también, en los otros elementos que lo forman: las palabras, los sonidos y la música. Se trata de elementos que son usados en el cine de ficción para

¹ No es la intención el afirmar, con esto, que filmes menos populares sean inmunes a las ideas presentes en el contexto socio cultural que los rodean. Ya sea apoyando o criticando la ideología predominante, toda obra cultural refleja la forma de pensar de la época y el lugar al que pertenece. La búsqueda de filmes taquilleros obedece, sobre todo, a nuestro interés de que las películas estudiadas contaran con una posible aprobación de sus espectadores.

contar una historia. Un breve repaso por los estudios sobre el relato literario en el siglo XX, en el cual se incluyeron opiniones de los formalistas rusos, Vladimir Propp y los estructuralistas franceses, dejó en claro la existencia de reglas internas que gobiernan la forma en que las personas narran sus historias. Estas reglas no son siempre las mismas; cambian de acuerdo a la época, espacio y género literario. Las reglas narrativas se encuentran, junto a otros elementos del relato literario, en los filmes pero adaptadas a las particularidades del relato cinematográfico: en las imágenes y los sonidos, en la figura de un narrador invisible, difícil de identificar (*"El Gran Imaginador"* de Gaudreault y Jost, 1995), etcétera. Fue el interés por estas particularidades el que provocó el surgimiento de la teoría cinematográfica luego de la Segunda Guerra Mundial, y la aparición de un vertiente feminista a finales de los sesentas. Pero, a pesar de que la aceptación de un cine cargado de significados se dio desde mediados del siglo pasado, la idea del relato fílmico fiel a la realidad sigue vigente, al menos eso lo muestran algunas de las opiniones de involucrados en los cinco filmes que analizamos:

(1) *"Amores Perros es un reflejo del barroco y complejo mosaico de la Ciudad de México... las cosas (se muestran) como son, no como las queremos ver"* Alejandro González Iñárritu, director (en las notas de producción del filme, multimedia.elfoco.com/elfoco/amoresperros/html/index2.html).

(2) *"Aunque la historia se desarrolla en los años cuarentas, los guiños a la realidad política de nuestros días son bien evidentes... los personajes y las situaciones que arman la trama parecieran ser de hoy o 'lo que es peor, de mañana', se horroriza Estrada"*. Artículo sobre "La Ley de Herodes" por Luis Tovar (Febrero del 2000, Cinemanía).

(3) *"Los personajes de Sexo, Pudor y Lágrimas forman una amplia paleta que descubre al universo mexicano. No hay quien se salve porque todos podemos ser uno de ellos. En ese sentido no parece que se trate de una historia ficticia sino que mantiene una estrecha relación con la realidad"* el actor Víctor Hugo Martín, Carlos en "Sexo, Pudor..." (en las notas de producción del filme, www.archivofox.com/99/sexopudor/ylagrimas/comentarios.html).

Es interesante que las personas que defienden la relevancia de estas películas centran su argumentación en "la veracidad" de los retratos fílmicos de la realidad mexicana. El objetivo de presentar al público personajes similares a los hombres y mujeres "reales"

del país² puede resultar problemático, sobre todo cuando los personajes, siempre irreales, reproducen retratos misóginos, como en la mayoría de los filmes aquí estudiados³. Así en los filmes protagonizados por personajes masculinos como “*Amores Perros*” y “*La Ley de Herodes*” predomina la idea de que las mujeres son posesiones de los hombres. Por ejemplo, en “*Amores...*”, Susana y Valeria, los personajes femeninos más relevantes de la cinta, son reducidos a objetos del deseo para los protagonistas. Por ellas los hombres terminan traicionando a sus familias. Dentro del guión, ambas mujeres cumplen una función similar a la de la ideología política que llevó a El Chivo a alejarse de su esposa y de su hija, y del dinero por el cual los hermanos Luis y Gustavo terminan enfrentándose a muerte. Así en cada una de las tres historias narradas por la película, un protagonista del sexo masculino da la espalda a su familia, ya sea abandonando a su mujer e hijos o enfrentándose a un hermano, para ir en busca del objeto de su deseo (mujeres, dinero o “el sueño de cambiar al mundo”), el cual se revela, finalmente, como carente de valor, sobre todo, en comparación con la institución familiar con la que rompieron lazos.

En “*La Ley de Herodes*” emerge, aparentemente, un código moral diferente para hombres y mujeres que se cristaliza en la forma de tratar la infidelidad en dos matrimonios. Todos los personajes del filme son intencionalmente desagradables y ridículos. Sin embargo, también esta cinta cuenta con cierta misoginia ya que lo más cómico del médico panista, en un principio, es que su esposa lo engaña con casi todos los hombres del pueblo. Es decir, el hombre que intenta controlar la moral de los habitantes de San Juan de los Agueros, resulta incapaz de controlar a su promiscua mujer. La humillación de ser engañado por la esposa se presenta también en la vida del protagonista prfista. Vargas reacciona ante la infidelidad de Gloria con golpes. Los dos políticos engañan, a su vez, a sus esposas, sin embargo, ninguna de las mujeres se muestra humillada al enterarse de las traiciones de sus respectivos maridos: Rosa huye con el médico (cuando el pueblo lo quiere

² Checar también los comentarios del director de “*La Segunda Noche*” al diario mexicano “*La Jornada*” (Mateos, Marzo del 2000), en los cuales asegura haber entrevistado a más de cuarenta jóvenes para perfilar el carácter de sus protagonistas femeninas.

³ El único de los cineasta que parece consiente de su filme como perteneciente a un género narrativo es Alejandro Springell (director de *Santitos*), quien si bien aseguró a algunos medios que Esperanza representaba a la madre mexicana, describió a su filme como “*un melodrama mexicano... (que) rescata la blancura, la pureza y la iconografía de la época de oro, de los años cuarentas y cincuentas. En ese sentido, está más cerca*

linchar) a pesar de que los abusos sexuales cometidos por el panista se han hecho públicos. Por su parte, luego de ser descubierta con su amante, Gloria confiesa a Vargas que sabe de sus aventuras en el burdel y que no le ha dado importancia.

Las representaciones de las mujeres no son necesariamente más positivas cuando el filme estudiado se encuentra protagonizado por personajes femeninos. El ejemplo más claro lo encontramos en *“La Segunda Noche”*, una película promocionada como una historia acerca de los problemas de la adolescencia desde la óptica femenina pero que hace uso de las técnicas cinematográficas a las que Laura Mulvey se refería, en su famoso artículo de 1975, cuando decía que la cámara convertía en objeto de la mirada voyeurista a la mujer: tomas lentas que recorren el cuerpo de las protagonistas, escenas innecesarias de las jóvenes en momentos íntimos o “close ups” a las piernas o pechos de las mujeres.

El retrato de las protagonistas como objetos sexuales y la misoginia en general se hacen presentes, también, en el relato, a través de situaciones como el uso que hace Susana de la película *“Susana: Carne y Demonio”* (1950) para investigar *“la naturaleza femenina”*, cuando el filme de Buñuel ha sido definido, incluso por el mismo director hispano, como *“un melodrama exagerado”* (cita de Buñuel en la página del filme del archivo de cine mexicano del ITESM en Internet⁴) que critica a los convencionalismos religiosos de la época a través del personaje de una *“femme fatale”* perversa que más que representar a un ser humano con la cual una joven pueda identificarse *“encarna... la belleza, el deseo carnal y el apetito sexual liberado”* (Aviña, 2000: 22-23).

Los creadores del mismo filme elaboran, así mismo, una representación ligera del abuso sexual en la escena donde Lulú es atacada por Mauricio. La joven se recupera psicológica y físicamente del ataque con sólo cambiar de novio y de vestimenta. Tanto ella como todos los que la rodean, consideran que Lulú es la principal responsable de lo que le pasó. Desde esta perspectiva no es de extrañar que el filme quiera dar a entender que basta

del melodrama clásico mexicano que de otro género. La película es congruente con la premisa de la cual parte para mí el cine mexicano: todas las mujeres son unas putas excepto mi madre que es una santa”.

⁴ http://www.mty.itesm.mx/dcic/carreras/icc/cine_mex/peliculas/susana.html.

con un cambio de actitud para superar cualquier trauma producto de la violación. “*La Segunda Noche*” da a entender que las mujeres son seres natural e instintivamente provocadores para los hombres y que depende de ellas evitar situaciones como el abuso sexual.

También “*Santitos*” es protagonizada por una mujer. El filme dirigido por Alejandro Springell y escrito por María Amparo Escandón, hace una crítica interesante a la obsesión voyeurista hacia el cuerpo femenino en el cine. Esta crítica se plasma a través del “Teatro Voyeurista” diseñado por Doroteo, al que Esperanza encuentra “*sin chiste*”. Pero a pesar de que el personaje protagónico desafía todas las reglas impuestas por los proxenetas con que se topa en la búsqueda de su hija, Esperanza no es más que una alegoría del México rural: una mujer ingenua y devota que se ve obligada a enfrentar a malvados ciudadanos por el deseo de rescatar a su hija extraviada.

Una visión diferente, con respecto a todas estas representaciones, se encuentra solamente en el último de los filmes: “*Sexo, Pudor y Lágrimas*”. Calificado por gran parte de la crítica como una película “*light*” y reducido a la definición de “*historia sobre la guerra de sexos*”, el filme de Antonio Serrano posee el retrato de mujeres más positivo de los cinco filmes. Protagonizado tanto por personajes femeninos como masculinos, la historia narra la vida de dos parejas y de sus amigos que, sin importar si son mujeres o hombres, deben vencer sus prejuicios machistas para valorarse mejor como personas o parejas. Las opiniones negativas hacia el sexo contrario, vertidas tanto en el grupo de hombres como en el de mujeres, son desmentidas de inmediato por escenas en las cuales los personajes masculinos y los femeninos realizan las mismas acciones que el grupo opuesto. La incapacidad de comunicación entre hombres y mujeres es provocada, según este filme, por los prejuicios culturales que la sociedad, en este caso mexicana, le infunde a sus integrantes. La incomunicación no se explica, por ende, por insalvables diferencias naturales.

Si bien “*Sexo, Pudor y Lágrimas*” toca temas similares a los otros filmes, lo hace desde una óptica totalmente diferente. La infidelidad masculina y femenina, el abuso

sexual, la violencia intrafamiliar o la creencia de que las mujeres son pertenencia de los hombres son interpretados como situaciones causadas por un sistema de pensamiento vigente en la cultura. De acuerdo al filme, la liberación personal y de pareja se da a través de la toma de conciencia.

Resumiendo, a diferencia de los personajes masculinos los femeninos, son similares de un filme a otro: prostitutas sin voz o personalidad propia (en la *“Ley de Herodes”* y en *“Santitos”*), mujeres manipuladoras capaces de traicionar por dinero a los hombres que las aman (en *“Amores Perros”* y en *“La Ley de Herodes”*); madres solteras incapaces de criar “correctamente” a sus hijos (en *“La Segunda Noche”* y en *“Amores Perros”*); mujeres maltratadas (en *“La Segunda Noche”*, *“Amores Perros”*, *“La Ley de Herodes”* y *“Sexo, Pudor y Lágrimas”*), etcétera.

Todos estos retratos de mujeres y hombres no son *“reflejos de la realidad mexicana”*, como les gusta asegurar a sus creadores, sino imágenes ficticias que reproducen los discursos que se han formado, dentro de nuestra cultura, para describir lo que es ser una mujer o ser un hombre.

Bibliografía.

Abele, Elizabeth, "The feminine gaze in Notorious and the Paradine Case" en *Images*, Issue 9, 2000.

Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1985.

Aviña, Rafael, "Un Clásico Instantáneo" en *Reforma*, 15 de noviembre de 1999.

_____ "La Fuerza del Deseo. Erotismo en el cine nacional 50-90s" en *Cinemanía*, Enero 2000.

Ayala Blanco, Jorge, "Estrada y el anti príismo desalmado" en *El Financiero*, 13 de diciembre de 1999.

Barthes, Roland, "El mensaje fotográfico" en Roland Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, Gestos y Voces*. Paidós Comunicaciones, Barcelona, 1986.

_____ "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis Estructural del Relato*, Diálogos Literarios, Ediciones Coyoacán, México, 1998.

_____ Barthes en la entrevista a Philippe Pilard y Michel Tardy "Semiología y Cine" para *Image et Son*, julio de 1964 publicada en Roland Barthes, *El Grano de la Voz*, Siglo XXI, México, 1985.

_____ Barthes en la entrevista con Michel Delahaye y Jacques Rivette, "Sobre Cine" para la revista *Cahiers du Cinéma*, núm 147, Sept. 1963, publicada en la colección de entrevistas; Roland Barthes, *El Grano de la Voz*", Siglo XXI Editores, México, 1985.

_____ "Retórica de la Imagen" en Roland Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, Gestos y Voces*, Paidós Comunicaciones, Barcelona, 1986.

Bazin, André, *¿Qué es el Cine?*, RIALP, Madrid, 1966.

Blaser, John, "No place for a Woman: The Family in Film Noir and Other Essays", University of California, 1996, <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/index.html>.

Bonfil, Carlos, "Sexo, Pudor y lágrimas" en *La Jornada*, Domingo 20 de Junio de 1999.

_____ "La Ley de Herodes" en *La Jornada*, 5 de diciembre de 1999.

Bordwell, David, *El Significado del Filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1995.

Bremond, Claude, "La Lógica de los posibles narrativos" en Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis Estructural del Relato*, Diálogos Literarios, Ediciones Coyoacán, México, 1998.

Brooks, Ann, *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. Routledge, Londres/ Nueva York, 1997.

Caputo, Raffaele, "Film Noir: You sure you don't see what you hear? En *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, Volume 5, Number 2, 1990.

Chang, Chris, "Amores Perros Review" en *Film Comment*, published by Film Society of Lincoln Center, March-April 2001.

Chu, Rolanda, "Swordsman II and The East Red. The Honk Kong Film Entertainment and Genre" en *Brightlights*, January 2001, Issue 13.

Creed, Barbara, "Baby Bitches from Hell: Monstrous Little Women" en *Scary Women*, www.cinema.ucla.ed/women.

Cuevas, Francisco y Luis Tovar, "La Segunda Noche. Entrevista con Alejandro Gamboa y Mariana Ávila" en *Cinemanía*, Marzo del 2000.

C.V., "Las Parejas son una Full" en *El País*, 16 de Febrero del 2000.

De Shaman, Will, *Vladimir Propp- The Universality of Narrative*, (2000)
<http://www.netribution.co.uk/features/essays/propp/story.html>

Eco, Umberto, "Semiología de los mensajes visuales" en Christian Metz, Umberto Eco, Jacques Durand, entre otros, *Análisis de las imágenes* (Comunicaciones) Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Everard, Jerry, *Introduction to Russian Formalism* (1999).
<http://www.anu.edu.au/english/jems/formalism.html>

Everard, Jerry, *Vladimir Propp(2000)* <http://mural.uv.es/vifresa1/Propp.htm>

Felski, Rita, "Kitsch, Romance Fiction and Male Paranoia: The Stephen King meets the Frankfurt School" en *Continuum: Australian Journal of Media and Culture*. Volume , number 1, 1990.

Field, Mike, "Molly Haskell on Film: "It's Still a Male Poker Game"" en *The Gazette*, Enero-Marzo 1997. www.jhu.edu/_gazette/janmar97/mar1797/molly.html.

Fokkema, DW y Elrud Ibsch, *Teorías de la Literatura del Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1988.

Friedli, M., *Drew Barrymore's Coming of Age(ncy): The Performance of Adiction and the challenge of Feminist Criticism*. Westview Press, University of Iowa, 2000. Creativity.syr.edu/mfriedli/Book.html.

García, Santiago, "Crítica de Sexo, Pudor y Lágrimas" en *El Amante de Cine*, 10 de Junio del 2000.

García Tsao, Leonardo, *Como acercarse al cine*, Consejo para la Cultura y las Artes México, 1989.

_____ "Mexico City Journal" en *Film Comment Magazine*, July- August 2001.

Gaudreault, André y Francoise Jost, *El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología*. Paidós Comunicaciones, Barcelona, 1995.

Gauntgirl, "Exploring the Moustrous Feminine in Australia Cinema" en <http://nightterror.com/sections.php?artid=2>.

Gerdon, Ian, "Haskell Talks about Portrayal of Genders in Films" en *Bachelor*, núm. 107, Julio del 2000. bachelor.Wabash.edu/issues/107/07/News/Haskell.asp.

Gibaldi, Eva, "Representación de Mujeres en la televisión argentina", en *Revista Feminaria*, Noviembre de 1997.

Gill, Ann M. y Karen Whedbee (traducción de Perla Wagner), "Retórica" en Teun A. Van Dijk (compilador), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria. Lingüística y Análisis del Discurso*. Editorial Gedies, Barcelona, 2000.

González Ochoa, César, *Imagen y Sentido: Elementos para una Semiótica de los mensajes Visuales*, UNAM, México, 1986.

Greimas, AJ, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" en Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis Estructural del Relato*, Diálogos Literarios, Ediciones Coyoacán, México, 1998.

Harvey, Sylvia, *Woman's Place: The Absent Family*. In E. Ann Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1978.

Holden, Philip, "Vladimir Propp's function of the narrative", University Scholars programme (2000) <http://www.thecore.nus.edu.sg/literature/Propp.html>

Jackson, Stevi, "Theorising Gender and Sexuality" en Stevi Jackson y Jackie Jones (Editoras), *Contemporary Feminist Theories*, Edinburgh University Press, 1988.

Johnson, Jeff, "Love is a dog from hell" en *Fabula Magazine*, Spring 2001, EU.

Kitch, Carolyn, "Destructive Woman and the Little Men: Masculinity, the New Woman and Power in 1910's Popular Media" en *Journal of Magazine and New Media Research*, Northwestern University, 2000.

Knight, Deborah, "Making Sense of Gender" en *Film and Philosophy*, Volumen II, 1995. www.hanover.edu/philos/film/vol_02/knight.htm.

Krumholz, Linda y Estella Lauter, *Annotated Bibliography of feminist Aesthetics in the Literary, Performing and Visual Arts 1970-1990*. www.inform.umd.edu/EdRes/Topic/WomenStudies/Bibliography/AestheticsBiblio/performance-arts.

Lawrenson, Edward y Bernardo Pérez Soler, "Amores Perros- Love's a Bitch", Crítica y entrevista con González Iñarrítu en *Sight and Sound*, revista del British Film Institute, Mayo 2001.

Linetski, *The Function of the Phallus: Lolita and/as Children Fiction*, www.pd.org/topos/perforations/perfil3/lolita/lolphall.html

Lingenti, Alejandro, "Pagarás por tus pecados", crítica de Amores Perros en *El Amante de Cine*, Noviembre 2000.

Lopate, Phillip, "New York Fil Festival Review" en *Film Comment*, November-December 2000.

Lynn Coykendall, "Bodies Cinematic, Bodies Colonial: The Female Gothic and the Horror Genre" en *Symposium in Rhetorics: Emerging Rhetorics*, 1999, Stata University of New York at Buffalo.

Major, Jeff, "Women and Gorillas: De-Evolutionazing the Feminine" en *The Semiotics of Films*. www.jeffmajor.com/film/

Marcantonio, Carla, "A City without heroes. New York Film Festival Review" en *Otro Campo*, Número 4, 2000.

Maristain, Mónica, "Un melodrama con vuelta de tuerca" en *Página/12*, Miércoles 20 de Septiembre del 2000.

Mateos, Mónica, "Comenzó la Muestra de Cine Mexicano", *La Jornada* Marzo del 2000.

Mc Eachern, Charmaine, "Bringing the wildman back home: television and the politics of masculinity" en *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, Volume 7, number 2 1994.

Meskimmom, Marsha, "The Monstrous and the Grotesque: On the Politics of excess in Woman's Self Portraiture" en *Make: the Magazine of Women's Art*, October-November 1996.

Metz, Christian, "Más allá de la analogía, la imagen" en C. Metz, Umberto Eco, Jacques Durand entre otros, *Análisis de las imágenes* (Comunicaciones) Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

_____ *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

_____ "La Gran Sintagmática del Film Narrativo" en Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis Estructural del Relato*, Colección Diálogos Literarios, Ediciones Coyoacán, México, 1998

Mills, Sara, "Post-Colonial Feminist Theory" en Stevi Jackson y Jackie Jones (Editoras), *Contemporary Feminist Theories*, Edinburgh University Press, 1988

Moore, Molly, "Letter from Mexico, Washington Post Foreign Service" en *Washington Post*, 9 de diciembre de 1999.

Noth, Winfred, "Can Pictures Lie?" en *The Semiotics Review of Books*, Volume 6(2)

Pavis, Patrice, (Université de Paris VIII), "The State of Current Theatre Research" en *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée*. Issue No.3, *The Theatre* presented by Anne Ubersfeld, May 1997, University of Toronto.

Peña, Richard, "New Dogs, New Tricks: Latin American Films at Cannes", en *Film Comments*, July-August 2000.

Pitt, Kristin E., "National Bodies: Women as Nation in Latin American Narrative" en *Sincronía*, Summer/Verano 1997, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de Jalisco.

Price, Joshua M., "Violence against Prostitutes and a Re-evaluation of the Counterpublic Sphere" en *Genders* 34, 20001, E.U.

Rapping, Elayne, "The Politics of Representation Genre, Gender Violence and Justice", *Gendes* 32, 2000.

Rhym, Darren, " 'Here's the Bitches': An Analysis of Gangsta Rap and Misogyny" en *Womanist Theory and Research*, Volumen 12.1/ 2.2, 1996-1997.

Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*. Piados, Pensamiento Contemporáneo, 1999, España.

Rieser, Susanne E., "She dances with wolves, De-/Co- and Deconstruction of Feminine Identities" en *A Catch* 22, 1998.

Sherr, Amy, "Disney's Animated Features and Propp's Literary Theory", Western Connecticut State University.

Shneider, Steve Jay, "Psychoanalysis in/and/of the Horror Film" en *Freud's Worst Nightmares*, July 2001.

Shoos, Diane y Dawn Hayden, "A Hollywood Rhetoric of Domestic Violence" en *The Second Biennial Feminism(s) and Rhetoric(s) Conference*.

<http://femrhel.cla.umn.edu/proposals/shoos-dawn.htm>.

Smelik, Anneke, *Feminist Film Theory*, University of Nijmegen, the Netherlands, 1997.

Sófocles, *Las Siete Tragedias*, Editorial Porrúa, 1991.

Sonesson, Goran, "Cultural Semiotics- Visual Semiotics- Semiotic Theory" en Department of Semiotics, 1998.

Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, FCE, México 1985.

Speroni, Blanca, "El milagro de Esperanza" en *Otro Campo*, Septiembre del 2000.

Suárez, Pablo, Crítica de Sexo, pudor y Lágrimas en www.primerpiano.com/criticas/sexo-pudor-y-lagrimas.html.

Sweeney, Kevin, "Constructivism in Cognitive Film Theory", *Film and Philosophy*, Volume 11. (http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/sweeney.htm.)

Thomas, Deborah, "Film Noir: How Hollywood Deals with the Deviant Male" en *Cine Action!*, Summer 1986.

Todorov, Tzvetan, "Las Categorías del Relato Literario" en Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis Estructural del Relato*, Diálogos Literarios, Ediciones Coyoacán, México, 1998.

Tovar, Luis, "El Dulce olor del Cine" en *Cinemanía*, Diciembre 1999.

_____ "Vive la France!, Cuarto Festival de Cine Francés" en *Cinemanía*, Febrero 2000.

Tujsnaider, Yael, "El rol de la mujer en Historia de Tokyo de Ozu" en *Otro Campo*, núm. 2, Febrero del 2000, Argentina.

Valerio-Holguín, Fernando, "En el tiempo de las mariposas de Julia Alvarez: Una reinterpretación de la historia dominicana" en <http://lamar.colostate.edu/~fvalerio/juliaalvarez.htm>, Colorado State University, 1999.

Venegas, William, "Los sexos frente a frente" en *La Nación*", 17 de Febrero 2000.

Vilches, Lorenzo, *La Lectura de la Imagen. Prensa, Cine, Televisión*. Paidós Comunicaciones, Madrid, 1988.

Whites, Patricia, entrevista con Annamarie Jagose sobre su libro "Uninvited Hollywood Cinema and Lesbian Representability" para *Genders* 32, 2000.
www.genders.org.

Zhang, Benzi, "(Global) Sense and (Local) Sensibility: Poetics/Politics of reading film as (Auto) Ethnography: Review of: Rey Chow, Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema" en *Postmodern Culture*, Volume 8, Number 2, January 1998.

Índice de esquemas.

1. Las treinta y un funciones de Vladimir Propp	15.
2. “ <i>Dramatis Personae</i> ”	16.
3. Modelo homológico de Tzvetan Todorov	23.
4. Las funciones de Propp aplicadas al filme “ <i>Santitos</i> ”	55.
5. “ <i>Dramatis Personae</i> ” de “ <i>Santitos</i> ”	59.
6. Las funciones de Propp aplicadas al filme “ <i>La Ley de Herodes</i> ”	72.
7. “ <i>Dramatis Personae</i> ” de “ <i>La Ley de Herodes</i> ”	76.
8. Cuadros de personaje Susana de “ <i>La Segunda Noche</i> ”	100.

