



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**GÉNERO Y REPRESENTACIÓN
CINEMATOGRÁFICA.
DOS CASOS MEXICANOS**

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

P R E S E N T A

Jesús Javier García Gómez

DIRECTOR(A) DE TESIS

Mtra. Margarita Millán Moncayo



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	5
1. Representación: industria cultural y cinematografía	16
1.1. Introducción	16
1.2. Industria Cultural	17
1.2.1. Cultura	17
1.2.2. Industria Cultural, algunas variantes	20
1.2.2.1. Adorno y Horkheimer	20
1.2.2.2. Apocalípticos e integrados.....	31
1.2.2.3. La era <i>neobarroca</i>	33
1.2.3. La política económica de la comunicación	36
1.3. Construcción de discursos	42
1.3.1. El signo.....	42
1.3.2. Significante y significado.....	45
1.3.3. El código-mensaje	51
1.4. La representación cinematográfica.....	52
1.4.1. Representación.....	52
1.4.2. Formas de ver y enunciar	59
1.4.3. El discurso cinematográfico	62
1.4.3.1. Las teorías de cine	62
1.4.3.2. La teoría francesa.....	65
1.4.4. Hacia el análisis cinematográfico	76
1.5. El cine, una tecnología del género	83
1.5.1. Cinemáticas masculina y femenina	91
1.6. Conclusiones.....	97
2. La construcción del sexo-género	101
2.1. Introducción	101
2.2. El sexo-género	102
2.2.1. Lo masculino y lo femenino.....	114
2.2.2. Cuerpos que importan.....	121
2.3. ¿El tercer sexo?	126
2.3.1. Por fin, ¿tercer género o LGBTQ?	143
2.4. Diversidad y existencia condicionada	151
2.5. Conclusiones.....	153
3. Análisis del discurso cinematográfico de <i>Danzón y Doña Herlinda y su hijo</i>	156
3.1. Comentarios previos: ser humano.....	157
3.2. Fichas técnicas y síntesis.....	161
3.2.1. Danzón	161
3.2.2. Doña Herlinda y su hijo	163
3.3. Contextos.....	166
3.3.1. Danzón	166
3.3.2. Doña Herlinda y su hijo	168
3.4. Ser hombre	168
3.4.1. Danzón	168
3.4.2. Doña Herlinda y su hijo	171
3.5. Ser mujer	172

3.5.1. Danzón	172
3.5.2. Doña Herlinda y su hijo	174
3.6. La sexualidad	177
3.6.1. Danzón	177
3.6.2. Doña Herlinda y su hijo	181
3.7. La familia.....	182
3.7.1. Danzón	182
3.7.2. Doña Herlinda y su hijo	184
3.8. Los amigos.....	185
3.8.1 Danzón	185
3.8.2. Doña Herlinda y su hijo	186
3.9. El trabajo.....	187
3.9.1. Danzón	187
3.9.2. Doña Herlinda y su hijo	188
3.10. Los anhelos.....	189
3.10.1. Danzón	189
3.10.2. Doña Herlinda y su hijo	191
3.11. Pre-conclusiones.....	191
4. Conclusiones, esbozo de una nueva tesis	193
4.1. Nuestros directores, nuestro cine	196
4.2. Una matriz de discriminación	212
Referencias bibliográficas	215
Bibliografía.....	218
Referencias cinematográficas	221

A mis padres con amor... hasta donde se encuentren.

Para Elías, por llegar a tiempo.

Para Leti, Toñita y Jorge, gracias por el último impulso.

***Para Mario, Celia, Servando, Ale, Olga, Tere, sus parejas y sus hijas e hijos,
por no dejarse vencer nunca.***

Introducción

Las formas de representación están cambiando y, hoy más que nunca, el análisis de medios de comunicación requiere de diferentes enfoques y teorización que den luz sobre lo que ocurre en diferentes sociedades, pero principalmente que ayuden a crear proyectos que reduzcan la discriminación en contra de cualquier grupo social. La globalización, los nuevos canales de comunicación, como las redes sociales y plataformas de video, han contribuido a que el intercambio de información sea más fácil y expedito, pero también a que se repliquen más mentiras y discursos de odio y discriminación.

El semiólogo y escritor Umberto Eco, por ejemplo, se refirió a las redes sociales como una zona donde hay “invasión de imbéciles”, que dan derecho a hablar a “legiones de idiotas”, refiriéndose a la ignorancia con que se manejan millones de usuarios en internet. El propio Eco reconoció que no lograba entender cómo su nieto podía ver videos en YouTube con la menor calidad de discurso, pero luego comprendió que su descendiente descubriría narrativas cinematográficas mucho más elaboradas, pero accesibles a través de la web.

Lo anterior confirma que el análisis de los discursos en los medios de comunicación habrá de considerar lo individual y lo social. En el cine, el análisis deberá cubrir diversos aspectos, pues es un medio de comunicación reafirmado como la forma de expresión artística y popular de todo un siglo y con avances sustanciales en el actual siglo, derivando en otras expresiones audiovisuales desde su propio lenguaje, como las series de televisión. El cine es el ejemplo de la evolución tecnológica en Occidente aplicada a la cultura (en este caso el arte), pues ha experimentado un desarrollo que comprende desde la técnica fotográfica hasta la creación de un lenguaje propio.¹

¹ Entiéndase por lenguaje el medio para expresar las ideas; no necesariamente escrito o hablado.

La cinematográfica es parte esencial de la industria cultural y, por tanto, tiene un papel trascendente en la sociedad, ya que permite la representación (una forma de ver lo real), a través de sus creadores y, por otro lado, despierta la fascinación en el espectador. El cine es capaz de producir y reproducir expresiones y actitudes, mitos y miedos y, por supuesto, echarlos abajo.

"Si en los hechos el cinematógrafo logra anestesiar tanto dolor y sacrificio innecesarios, tanto exceso explotador de la racionalidad instrumental administrativa (...) entonces, su contraparte, en su sombra burguesa, el cine también puede comprenderse como un síntoma de utopía. El deseo de un deseo supremo (sic), una zona de roce(s) entre el deseo y la institución. Desborde de precios. Muchos valores en tensión inquieta. Inflación idolátrica, inquisición mística, la última hoguera de la religión. Fetiche sin divinidad. Y en su sombra la más sanguinaria deflación, la cultura chatarra, los tragapalomitas, el espectáculo carcelario y encarcelante, la amnesia que anestesia por la pantalla (...)

"El cine enajena. Esa es su función industrial, ser medio/mensaje de la enajenación de la fuerza de trabajo al orden económico del contrato asalariado (...) La comunicación cinematográfica (...) quizá sea ver y nombrar el pensamiento en acción, la materia de las comunicaciones.

"Tanto sus efectos psicológicos liberar la unidad de la conciencia, dejar de pensar por cuenta propia, como por sus efectos religiosos hacer olvidar la teología y devolvernos el secreto sin dogma(s) de lo místico, el cine nos demuestra que lo inefable se comunica y comprende (...) El cine ha demostrado ser un vehículo trascendental para la festiva revuelta que emancipa de las instituciones falocéntricas convocando a la comunidad feliz de los individuos y los grupos y el grupo." (Hernández y Mendiola, 1993: 6-7 y 16-19).

La técnica del cine evoluciona y, puede pensarse, que hay un cambio significativo en cuanto a sus discursos; sin embargo, al revisar películas actuales y compararlas con cintas pasadas es notable que su representación sólo se adecua a las etapas sociales, en

cada década y con cada manifestación social del ser humano que la evolución técnica permite, pero reproduce –en su mayoría- discursos que contribuyen a la discriminación de mujeres, de la comunidad Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero y Queer (LGBTQ) y de distintas etnias.

No se puede hablar, entonces, de un discurso cinematográfico, sino de discursos que tienen similitudes entre sí y representan las realidades individuales y sociales de acuerdo con un sistema dominante de pensar y sentir, el cual tiene que ver con la socialización del hombre. De este modo es como se crean diversas formas de ver las realidades, de crear discursos y de formalizar teorías, de proponer actitudes y formas de vida a los sujetos sociales, a la mujer y al hombre, es decir, de representar los géneros.

Feministas se han ocupado del estudio de los discursos que permiten la dominación de la mujer y, al mismo tiempo, del hombre. Esta parte sociocultural es la construcción de la subjetividad e identidad individual y social de los sujetos sociales, es decir, de la asignación de las características que hacen a los seres humanos mujeres u hombres.

Las diversas teorías han demostrado que existe un "imaginario dominante (que) produce y reproduce atribuciones de sentido jerarquizadas para 'masculinidad' en detrimento de la 'feminidad', otorgando así respaldo simbólico al sexismo (o) al acceso diferenciado y desigual, por sexo, a los recursos materiales y simbólicos" (Chántenon, 1994). Es decir, según Joan Scott, fue promovida una "división del mundo, basada en la referencia de las diferencias biológicas y la división del trabajo de la procreación y reproducción (división) que opera como una de las ilusiones colectivas más fundamentales" (*Idem*). Esto se extiende a otros grupos sociales, como la comunidad LGBTQ, a las razas y grupos étnicos, e incluso al nivel económico de las personas.

En este sentido, "las clasificaciones, las divisiones (y) las diferencias se 'juegan' en el interior de cada campo social en el que conjeturamos, la *doxa* hegemoniza la

producción simbólica designando las definiciones legítimas relativas al género. Pero como la estructura del campo se reformula en todo momento a partir de relaciones de fuerza y de los posicionamientos relativos al capital simbólico de los agentes, existe siempre la posibilidad de cuestionar, transformar, revertir o subvertir al *status quo* "significante de género" (*Idem*).

Concretamente, la teoría de género –desde y fuera del feminismo– plantea la posibilidad de un ordenamiento social con respecto a la diferencia sexual. Iglesias Prieto indica que al definir al sistema “sexo género” como el conjunto de disposiciones, a través de las cuales “una sociedad determinada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, es decir, en comportamientos culturales”. De esa forma, dicha sociedad, cualquiera que sea, satisface las necesidades humanas, dependiendo de la perspectiva del creador, pero adyacente a una estructura mayor de definiciones humanas. “Podemos hablar, entonces, de una manera de ser culturalmente femenina o masculina”, indica la autora (Iglesias Prieto, 1994:95).

Se han producido dos historias paralelas dominantes sobre las sociedades, una que habla de los hombres y que se extiende a la mayor parte de la humanidad, y otra que habla de las mujeres, la cual se distingue, generalmente, en un segundo plano.² Podemos notar, tal y como lo señala Andree Michel en su libro *El feminismo* que "la historia de las mujeres es, en primer lugar, la historia de la formación de su represión y de la ocultación de ésta"; aunque la forma de manifestarse cambia en cada sociedad dependiendo del sistema y, sobre todo, de la cultura que tenga. Por eso no podemos decir que la situación

² Decimos que estas formas de concebir los géneros no son extensivas a toda la humanidad, porque existen sociedades donde las relaciones de sexo/género, las formas de concebirlo, representarlo y reproducirlo son diferentes a las que dominan y se promueven en un plano más generalizado; es decir, en los cinco continentes existen culturas donde las relaciones hombre-mujer son más igualitarias o, en su defecto, el dominio femenino es evidente. Aquí nos interesa la cultura dominante de Occidente.

de las mujeres en Europa es igual a las de África, Asia, Medio Oriente o América del Norte y Latinoamérica, aunque los movimientos migratorios perfilan nuevos retos.

Existen diversas posiciones en cuanto a la situación de las mujeres y los hombres y el futuro que debieran tener, esto ha permitido que surja una nueva forma de abordar la teorización, el análisis, la representación y la enseñanza de los géneros; pero se ha generado una polémica respecto al término género, porque no hay consenso entre los científicos sociales sobre el "cómo se articula la identidad de género socialmente construida con las predisposiciones innatas ni cómo se producen en el tiempo los cambios en los géneros y en sus relaciones" (Gómariz, E., 1992:103 104).³

Sin embargo, queda claro que, en el trabajo, en la escuela, en cualquier lugar, hombres y mujeres deben sujetarse a normas impuestas que, en el mayor de los casos, sólo aceptan por ser parte de la generalidad; del otro lado se encuentran los deseos de las mujeres y los hombres que, finalmente, asumen su diferencia, pero como seres humanos y sociales deben sujetarse a discursos y formas de poder dominantes.

Para entender, pues, la forma en que el género es reconocido socialmente y asumido por los individuos hay que partir del lenguaje de "los discursos sociales como prácticas inscritas en la materialidad sociocultural y de la noción de sentido como producto social inseparable del lenguaje y de lo 'real social'. (Entonces) se trata de ir al lenguaje para identificar los mecanismos significativos que estructuran al comportamiento social respecto del género" (Chántenon, *op. cit.*).

Esta construcción de discursos no está exenta en los medios de comunicación y "los discursos massmediáticos y de la vida cotidiana son indisociables. Y en cuanto a las relaciones entre massmediación y significaciones de género: las prácticas sociales relativas al género son instituidas/instituyentes respecto de los discursos massmediáticos

³ Este autor, a su vez, fue citado por Victoria Novelo, investigadora del CIESAS, en un trabajo inédito.

y a la vez que los discursos massmediáticos son instituyentes/instituidos respecto a la cotidianidad de mujeres y varones" (*Idem*) y a otros grupos sociales.

En los medios de comunicación existen formas específicas de representar la realidad, de crear los discursos y donde existe un "carácter socialmente construido, profundamente plural y conflictivo de las interpretaciones que hacen inteligibles las identidades, las prácticas y los intereses" (*Idem*).

Al ser los medios de comunicación un instrumento del capitalismo para asegurar el poder económico, político y social, a través de sus formas de crear y transmitir los discursos tiene la posibilidad de representar realidades a conveniencia. De repente se percibe en la televisión, la radio, la prensa y el cine la justificación de las actitudes y acciones de los hombres y las mujeres, aunque sea de una forma permeada, después de los años sesenta, por el discurso de la liberación sexual.

"Desde los años sesenta, las feministas empezaron a trabajar en los análisis fílmicos sabiendo que la representación de la mujer como espectáculo cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo, omnipotente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y circulación más amplia" (*Idem*).

En el cine industrial hay una forma de representar lo masculino y lo femenino; tiene una visión muy concreta de la cuestión de género, tomando como base el patriarcado, pero no cualquiera, aquel del hombre blanco y heterosexual, como ya lo han señalado expertos como Teresa de Laurentis, Lucía Benítez Eyzaguirre, Annette Kuhn, Mágina Millán, Rodrigo Gómez García, Enrique E. Sánchez Ruiz, Judith Butler, Marcela Lagarde, Eileen R. Meehan y Ellen Riordan. Es decir, esta forma de construir discursos se enfoca a lo masculino y, por ello, a este tipo de cine no le interesará "cómo se generan (...) significados sobre la mujer, o cómo dirigirse a sujetos sexuados. (En cambio para el feminismo) ambas cuestiones son importantes" (Kuhn, 1995:73).

Lo que interesa al cine feminista es proporcionar una mirada femenina deconstructiva de la realidad, a diferencia del cine masculino, que le importan las formas propias de su género de representar la cotidianidad. Desde este punto de vista, "el cine evoca placeres de la mirada ajenos a la estructura masculina del voyerismo podría sentar una aproximación femenina de la significación cinematográfica" (*Ibid.*:149).

Sabemos que durante un tiempo las mujeres fueron representadas como perversas, capaces de provocar las pasiones más destructivas en los hombres. En otro momento, el cine industrial comenzó a darles un lugar a las mujeres como parte importante, mas no indispensable públicamente, de la sociedad; en este periodo la mujer era capaz de afrontar a los hombres, de vivir sus propias historias sin, necesariamente, depender del otro, con un fin de aumentar el consumo, no de promover la igualdad. Después, las mujeres "adquirían el papel de víctimas y los días del poderoso estrellato femenino y del protagonismo de las 'mujeres independientes' habían desaparecido. (La explicación que se dio a esa tendencia fue que entre) más se acercaba el momento en que las mujeres empiezan a reclamar sus derechos y a lograr su independencia en la vida real, con mayor fuerza y estridencia las películas (dicen) que el mundo es de los hombres" (*Idem*). La masculinidad tradicional busca afianzarse a través del discurso sexista.

Después de esta etapa que no deja de existir, viene un proceso de "autodescubrimiento y de progresiva independencia de la mujer (esto gracias) al reflejo del movimiento femenino" (*Ibid.*:171); que dio pauta a un trato diferente de las mujeres en algunos géneros cinematográficos y en algunas películas.

Kuhn define el cine feminista como anticine, ya que "se desarrolla contra el cine clásico y lo desafía, normalmente en el nivel de los significantes como de los significados" (*Idem*). En este sentido, el cine feminista "plantea cuestiones fundamentales de modo implícito, pues el tema de la subjetividad y la diferencia sexual lleva, a su vez, al de la existencia del lenguaje cinematográfico específicamente" (*Ibid.*:172). Este anticine se

basa en la deconstrucción, lo cual significa que "funciona mediante un proceso de ruptura (...) se propone inquietar al espectador"; la base de este cine es el teatro épico, el cual "se caracteriza por la ruptura de la identificación con los personajes, pues rehúye las representaciones psicológicamente redondeadas" (*Ibid.*:176, es decir, moldeadas a un discurso específico, en este caso, el masculino. Hay, sin embargo, una nueva pregunta: ¿todo el cine femenino es anticine?

Las mujeres siguen luchando por construir un lenguaje propio en los medios de comunicación. Hablar de lenguaje feminista no es hablar, necesariamente, del lenguaje femenino; el primero destruye formas de lenguaje existentes; y el segundo tiene identidad propia. En este tipo de cine es donde la voz femenina "habla (e) incluye relaciones de la mirada, narratividad y discurso narrativo, subjetividad (femenina) y autobiografía, ficción en oposición a no ficción y en oposición a clausura" (*Ibid.*:81).

Hoy pueden verse películas dirigidas por mujeres donde los objetos del deseo no son ellas solamente; el hombre es percibido en otra dimensión y con diferentes características; no mejores, no peores, simplemente distintas. Un ejemplo es la cinta de Jane Campion, *El piano* (E.U., 1993), cuya realizadora convierte al hombre y a la mujer en objetos del deseo; la exploración del cuerpo masculino como forma de satisfacción sexoerótica no deja de ser voyerista, pero se plantea una nueva posición de los sexos donde ninguna parte domina.

Parece que lo masculino y lo femenino se representan de una forma más compleja y pretendidamente igualitaria. ¿Es así? El poder que hombres y mujeres pueden tener (individual y colectivo) se reconoce con mayor frecuencia y, por tanto, se manifiesta en el cine. Las historias cinematográficas consideradas comerciales, pueden tocar el tema de la homosexualidad y el lesbianismo como una forma más de lo masculino y lo femenino, como en *Banquete de bodas* (Taiwán, 1993), *Cuatro bodas y un funeral* (Inglaterra, 1994), *Priscila* (Australia, 1994), *Sólo ellas... los muchachos a un lado* (E.U., 1995), *Tomates*

verdes fritos (E.U., 1993), *Al caer la noche* (Canadá, 1995), *La amante de mi mujer* (Francia, 1995), *Ellas* (Francia, 2011), *El amor es extraño* (EU, 2014), entre otras, pero surgen más preguntas: ¿es un cine que aboga por la igualdad o se produce para intentar callar conciencias?, ¿es para contribuir a un cambio positivo o para seguir asegurando el consumo?

Otros tópicos, como la sexualidad, la soledad, la falta de ideales, la familia y la pobreza, se reconocen como asuntos superficiales o profundos que afectan o están presentes en los seres humanos sin importar su edad o sexo, así podemos ver historias como *Sin remitente* (México, 1995), *Intimidación* (México, 1990), *Anoche soñé contigo* (México, 1991), *El callejón de los milagros* (México, 1994), *Amor y restos humanos* (Canadá, 1993), *Exótica* (Canadá 1994), *Las noches salvajes* (Francia, 1993), *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (México, 1995), *Los insólitos peces gato* (México, 2013), *Anticristo* y *Ninfomaniaca* (Dinamarca-Alemania, 2009 y 2013) entre otras; películas en las que, sin embargo, también son destacables aspectos que diferencian la realidad de los individuos como de uno u otro género.

En este sentido, podemos decir que el cine muestra formas distintas de la perspectiva de género, la cual se "manifiesta y se puede observar dentro de las tres funciones primordiales del lenguaje: comunicación, representación y acción. Al mismo tiempo, la distinción de los discursos de género se manifiesta en los tres niveles más elementales de la comunicación propuestos desde 1959 por Bühler: alguien con alguien de algo (siendo los centros de las funciones 'expresiva', 'apelativa' y 'representativa'), pero además, el sistema sexo-género se manifiesta en la 'forma' de hablar, en los 'códigos' que se utilizan al hablar en los medios por los que se habla, cubriendo de esta forma las tres funciones complementarias propuestas por Jakobson ('poética', 'metalingüística' y 'fática)" (Iglesias Prieto, *op. cit.*:97).

De esto último trata nuestro objetivo: descubrir las formas en que el género es representado en un tipo de cine mexicano a través de ciertos discursos (de hombres y mujeres), es decir, maneras de hablar y crear códigos para referirse a las diversas realidades. Las películas seleccionadas para el análisis son: *Danzón*, de María Novaro (1992) y *Doña Herlinda y su hijo*, de Jaime Humberto Hermosillo (1985).

Danzón es la película más importante de María Novaro, con ella se dio a conocer internacionalmente; además de haber obtenido gran éxito en la taquilla, cuenta una historia interesante en la que una mujer madura, Julia (María Rojo), emprende la búsqueda de su pareja de baile y en ese recorrido descubre "una parte de sí misma" (Millán, 1995). El hecho de ser una película con una visión femenina de la vida la hace aún más interesante para su análisis y, mejor aún, para su yuxtaposición con otra cinta contemporánea.

En tanto, *Doña Herlinda y su hijo*, producida en los años ochenta, pero con una importante presencia en video durante los noventa, cuenta la historia de una mujer y su hijo que buscan conciliar sus estilos de vida y mantener las apariencias en una sociedad conservadora. Él, un hombre bisexual –quizá a fuerza–, y ella una mujer independiente económicamente que impone su voluntad y halla caminos convenientes para su hijo, el amante y la esposa.

Para el análisis del discurso cinematográfico me valgo de los estudios feministas, culturales y de la economía política de la comunicación, con apoyo en la semiótica y el psicoanálisis para el descubrimiento más confiable de los signos que se crean al representar cinematográficamente. Son diversos los autores que permitirán el desarrollo del trabajo, algunos ya mencionados, y otros como Michel Foucault, Julia Kristeva, Yuri Lotman, George Sadoul, Umberto Eco, Omar Calabrese, Walter Benjamin, Max Horkheimer, T.W. Adorno y Santos Zunzunegui, solo por mencionar algunos.

Para esta tesis, lo importante será establecer las diferencias que existen entre una mujer y un hombre al hacer cine, cómo construyen su discurso, cómo representan a hombres y mujeres. Para ello fue necesario concentrarse en dos puntos esenciales: el individuo como creador (a partir de una mínima historia de vida) y un ejemplo de su obra (estableciendo las diferencias entre un trabajo y otro al catalogarlo en determinado género cinematográfico, y conociendo lo que, en cuestión de masculino y femenino, ofrecen en un contexto determinado, en este caso, el mexicano). Entre los libros base están los publicados por Judith Butler, Teresa De Laurentis, Marcela Lagarde, Lucía Benítez Eyzaguirre, Eilleen R. Meehan y Ellen Riordan, entre otras.

Entre los objetivos establecidos en el proyecto original de esta tesis se consideran:

- a) Explicar los elementos que definen la identidad.
- b) Explicar los criterios que definen lo masculino y lo femenino.
- c) Indagar sobre las formas de representación de lo masculino y lo femenino en los medios de comunicación.
- d) Desarrollar los elementos teóricos que permitirán el análisis de las películas seleccionadas.
- e) Analizar la mirada (a través de la cámara).
- f) Confrontar, a través del análisis, a los directores escogidos, estableciendo las diferencias y las concordancias en su forma de representar el sexo-género.

1. Representación: industria cultural y cinematografía

1.1. Introducción

En este capítulo me adentro a las teorías de la política de la comunicación y la industria cultural y de cómo estos estudios han ayudado a entender mejor el capitalismo y la producción y reproducción de signos y símbolos en favor de una ideología patriarcal heterocentrista, que enaltece al hombre blanco, heterosexual y –principalmente, aunque no exclusivamente– europeo, como el sujeto-pináculo de la cultura occidental.

Con apoyo de la semiología y los estudios posestructuralistas, explico la función del signo y los símbolos, de cómo de la dualidad del significado y el significante dependerá mucho la decodificación de cualquier discurso.

Asimismo, explico cómo, al ser parte de esa industria cultural, la cinematografía ha sido utilizada para la producción y reproducción de patrones y discursos, con el fin de expandir el mercado, por lo que los diferentes grupos sociales son integrados no por igualdad, sino por conveniencia de la industria cultural. Al ser una “fábrica de sueños”, la cinematografía industrial es usada para mantener el *status quo* y, al apropiarse de nuevas tendencias en representación, pretender inclusión.

Hay una somera explicación sobre la técnica cinematográfica, básica, para entender el lenguaje cinematográfico.

Los autores base de este capítulo son Michel Foucault, Umberto Eco, Omar Calabrese, Teresa De Laurentis, Adorno y Horkheimer, Yuri L. Lotman, John B. Thompson, Eilleen R. Meehan, Ellen Rionan, Vincent Mosco, H. Leslie Steeves, Janet Wakso, Mágina Millán, Omar Calabrese, Walter Benjamin, Max Horkheimer, T.W. Adorno y Santos Zunzunegui, entre otros.

Algunas de las preguntas que intentan responderse son: ¿Qué es la política de la comunicación? ¿Qué es la industria cultural y cómo operan? ¿Quién controla la industria cultural y por qué? ¿Cómo se produce un mensaje? ¿Qué son el signo, el significado y el significante? ¿Es la economía la base de cualquier discriminación? ¿Cómo se integran los distintos grupos sociales al mercado disfrazando su integración como respeto y nuevos derechos? ¿Ayuda al mercado a lograr nuevos derechos o sólo a que los grupos sean más visibles? ¿Pueden los distintos grupos sociales, como las feministas y la comunidad LGBTQ apropiarse de los discursos del mercado para lograr mejores derechos?

1.2. Industria Cultural

1.2.1. Cultura

El siglo XX nos ha demostrado que ningún lenguaje es tan perfecto que no pueda utilizarse para decir lo contrario: una morfología de la mentira, una sintaxis del engaño, una prosodia del sofisma. Pero también es un lenguaje que nada dice: se ha burocratizado el sentido al punto que la palabra ve rebajada su naturaleza comunicativa a favor de la retórica vacua e intrascendente

R. H. Romero Durán (ensayista colombiano)

Buscar una definición de Industria Cultural puede resultar ardua tarea, sobre todo cuando cada día surgen nuevas formas de expresión y, mejor aún, se descubren otras que enriquecen el conocimiento de las diferentes sociedades. Es amplio el debate sobre la definición de una categoría tan amplia como la "Industria Cultural".

Aun así, diversos teóricos (semiólogos, sociólogos y comunicólogos) se han dado a la tarea de explicarla, para ello han tenido que buscar una definición de la *cultura* y a partir de ahí explicar por qué, más adelante, ésta puede ser considerada como una "industria".

Comencemos por rastrear de dónde surge el concepto de *cultura* y cómo se ha transformado al paso de los siglos. Según John B. Thompson,

el concepto adquirió una presencia significativa en muchas lenguas europeas durante el inicio del periodo moderno. Los primeros [conceptos] preservaron parte del sentido

original de *cultura*, el cual significaba primordialmente el cultivo o el cuidado de algo, como las cosechas o animales. A partir del siglo XVI, el sentido original se extendió poco a poco de la esfera de la labranza al proceso del desarrollo humano: pasó del cultivo de las cosechas al cultivo de la mente. Sin embargo, el uso del sustantivo independiente "cultura", para referirse a un proceso general o al producto de dicho proceso [...] fue algo común hasta fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. El sustantivo independiente apareció primero en inglés y francés; y a fines del siglo XVIII, la palabra francesa se incorporó al alemán, en el que primero se escribía *Cultur* y más tarde *Kultur*. (1993:137)

De esta forma, el siglo XIX fue el escenario en el que el término de *cultura* se desarrolló plenamente, provocando diferencias entre los teóricos que buscaban una acepción adecuada; por eso, a principios de este siglo la palabra se utilizaba como sinónimo de "civilización". Aunque éste es sólo un ejemplo, pues en francés, alemán e inglés, el término se utilizaba de diferente forma; por ejemplo, "la *intelligentsia* alemana usaba el término "Kultur" para expresar su posición peculiar y para distinguirse y distinguir los logros de las clases altas" (*ib.*:138).

Más allá de esta forma de utilizar el término, a finales del siglo XVIII ya había surgido una primera definición de *cultura* comúnmente utilizada por filósofos e historiadores alemanes, quienes la consideraban una forma de "desarrollar y ennoblecer las facultades humanas, proceso que se facilita por la asimilación de obras eruditas y artísticas relacionadas con el carácter progresista de la era moderna" (*ib.*:139).

Años más tarde diversos historiadores y antropólogos desarrollaron investigaciones que permitieron una definición más clara de *cultura*. Thompson considera que el término tuvo dos definiciones como resultado de tales indagaciones, éstas son: la "concepción descriptiva" y la "concepción simbólica". La primera tuvo como protagonistas a destacados investigadores europeos, como Gustav Klemm, E. B. Taylor y Bronislaw Malinowski; el resultado de sus trabajos es la siguiente "concepción descriptiva" de *cultura*: "conjunto de creencias, costumbres, ideas y valores, así como los artefactos, objetos e instrumentos

materiales, que adquieren los individuos como miembros de ese grupo o esa sociedad..." (*ib.*:143).

Hubo otros investigadores que dieron un enfoque diferente en el estudio de las sociedades, lo cual permitió una nueva perspectiva en la definición de *cultura*. Así, a mediados del presente siglo, L. A. White ofreció como premisa que "el uso de símbolos [...] es el rasgo distintivo del ser humano" (*ib.*:144). Esta idea fue puesta en la mesa de discusión años después por el destacado antropólogo inglés Clifford Geertz, cuya obra magna, *La interpretación de las culturas*, dio la pauta a seguir en el estudio de las sociedades y, por supuesto, de la interpretación cultural. El resultado de esta tarea es una "concepción simbólica" de *cultura*: "patrón de significados incorporados a las formas simbólicas —entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos— en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias" (*ib.*:145).

El surgimiento de nuevas formas de manifestar y apropiarse de la cultura, así como el desarrollo y descubrimiento de tecnologías avanzadas han hecho que el término de *cultura* se redefina, volviéndolo más materialista. Para ello, las ciencias sociales no sólo se han valido de sociólogos o antropólogos, sino ahora y, con mayor frecuencia, de semiólogos y comunicólogos, como es el caso del italiano Omar Calabrese, quien define a la *cultura* como

un conjunto orgánico, en el que cada elemento tiene una relación, ordenada jerárquicamente, con todos los demás; este conjunto podemos denominarlo [...] "enciclopedia". La enciclopedia, sin embargo, respecto a cada uno de aquellos elementos, funciona como un horizonte general de orden, con una especie de idea global de organización del saber. (1989:21)

No muy lejos de esta definición se encuentra la ofrecida por Yurij M. Lotman, quien considera a la *cultura* como "el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales..." (1979:41).⁴

Seguramente existen muchas más definiciones de *cultura*, pero la definición afín al cine, punto central de esta tesis, es la ofrecida por Omar Calabrese, discípulo de Umberto Eco; pues la obra de Calabrese toca aspectos relevantes de la cultura de fines de siglo y desarrolla una concepción clara e interesante de las manifestaciones y formas de apropiación de la cultura en esta época, la cual llama *neobarroca*.⁵ Aunque este hecho no obvia otras definiciones, como la de Geertz y la de Lotman.⁶

1.2.2. Industria Cultural, algunas variantes

1.2.2.1. Adorno y Horkheimer

Hay otros estudios que permiten entender a la cultura como una industria en sí, donde el cine está incluido. Max Horkheimer y Theodor Adorno, pertenecientes a la escuela de Frankfurt, fueron los primeros en utilizar el término como tal.

Usan el término "industria cultural" para referirse a la mercantilización de las formas culturales producidas por el surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y principios del XX. Entre los ejemplos que discuten están el cine, la radio, la televisión, la música popular, las revistas y los periódicos [...] argumentan que el surgimiento de las industrias del espectáculo como empresa capitalista ha dado por resultado la estandarización y la racionalización de

⁴ Entiéndase el uso de "memoria" en esta definición como el propio Lotman explica: "Facultad que poseen determinados sistemas de conservar y acumular información". (1979:41)

⁵ Más adelante se dará una definición de este término y podrá verse su aplicación en el presente trabajo.

⁶ Pero tal vez ninguna definición de cultura puede ser considerada como absoluta, el ensayista colombiano R. H. Moreno Durán, explica que cada época manifiesta un casi inevitable cambio de sensibilidad y que la cultura "es el amplio marco dentro del cual se inscriben las formas de sensibilidad posibles, tanto las de carácter espiritual y estético como los hábitos afianzados y los gestos efímeros: la tradición y la moda" (1997:44), agrega que la "cultura se ha vuelto tan compleja, que más que interpretación necesita de una urgente traducción". (*Ib.*:47)

las formas culturales, y a su vez este fenómeno ha atrofiado la capacidad del individuo para pensar y actuar de manera crítica y autónoma. [...] Los bienes producidos por la industria de la cultura no están determinados, sino por la lógica corporativa de la producción e intercambio de mercancías. En consecuencia, los bienes se uniforman y estereotipan, y se convierten de meras permutaciones de género o tipos básicos: la película del oeste, de misterio, la serie de televisión. Adoptan un aire de individualidad, por ejemplo, al tener como atracciones principales a grandes personalidades y estrellas, pero este gesto no hace nada por disimular el hecho de que los bienes en sí son objetos uniformes producidos para obtener ganancias y carentes de contenido artístico (Thompson *op. cit.*:108).

Adorno y Horkheimer explican que "la industria cultural ha llegado sólo a la igualdad y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social" (1994:148).

Además, explican que la Industria Cultural funciona gracias al consumo exacerbado del público, porque "para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente. El hecho de ofrecer al público una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo para la cuantificación más completa. [...] La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente." (*Ib.*:149)

Ejemplo de lo anterior es la producción de relojes, ya que un determinado modelo de las marcas Boy London y Swatch pueden funcionar como base para la creación de otros modelos, aunque con características diferentes, como puede ser el color de la correa o el diseño de la parte en la que se encuentran las manecillas, incluso estas mismas. Por supuesto que, en sí, el reloj sigue siendo el mismo y la gente compra un modelo de acuerdo a su personalidad o gusto. En el mismo caso se encuentran los muebles o las camisas, en esencia éstos y otros productos sirven para lo mismo, aunque sus diseños sean distintos; lo importante, ahora, es la marca y el costo del producto, lo cual ayuda a determinar el *status quo* de una persona.

Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de bienes culturales es sustituido por el valor de intercambio: en lugar del goce aparece el tomar parte y el

estar al corriente; en lugar de la comprensión, el aumento de prestigio. El consumidor se convierte en coartada de la industria de las diversiones, a cuyas instituciones aquél no puede sustraerse." (*Ib.*:190)

Para Adorno y Horkheimer todo está perfectamente estandarizado, ya que los modelos son utilizados para que la gente los siga y, como consecuencia, tenga una actitud compulsiva de consumo. La tarea de la Industria Cultural es

confirmar el esquema. En un *film* se puede siempre saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; para no hablar de la música ligera, en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz cuando llega.

La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del *exploit* tangible, del detalle sobre la obra, que una vez era conductora de la idea y que ha sido liquidada junto a ésta. [...] La industria cultural trata de la misma forma al todo y a las partes. (*Ib.*:152)

Tal afirmación nos remite de inmediato a la representación de lo femenino y lo masculino en el cine, el cual, cuando se trata de filmes institucionalizados o industrializados, hablan de las características que deben tener los hombres y las mujeres en general, sin diferenciar religión, profesión, estado civil, edad o su orientación sexual. En el peor de los casos, cuando los detalles o las "partes", como lo exponen Adorno y Horkheimer, son el punto central de una película, éstas tienen características que se vuelven estereotipos al ser utilizadas constantemente. Quizá por esto, ciertas películas causen polémica entre la gente, como lo hizo en su momento *Filadelfia* del director Jonathan Demme (E.U., 1993), en la que se aborda el caso de un abogado homosexual que se enferma de VIH/sida y es despedido injustamente de la firma para la que trabaja; el abogado demanda y tras una serie de conflictos que deberá enfrentar con su defensor, gana el caso. El personaje del abogado enfermo, interpretado por Tom Hanks, no es el cliché cinematográfico del homosexual amanerado que trabaja en una estética o es bailarín. En otras películas donde los personajes centrales son hombres homosexuales a éstos se les tilda de amanerados, chistosos y cursis,

hasta el grado de verse ridículos.⁷ En tales casos el público identifica de inmediato al personaje estereotipado, y esa es la imagen que se le queda grabada del hombre homosexual.

El tipo de cine del que hablan Adorno y Horkheimer tiene una estrecha relación con los ejemplos mencionados, los autores afirman que el filme "no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su cuenta sin perder el hilo, con lo que adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad." (*Ib.*:153)

Lo que exponen Adorno y Horkheimer es que la sociedad, inmersa en un proceso de consumo incontrolable, es capaz de consumir todo cuando se le ofrece, sin medir las consecuencias ideológicas que esto conlleva; en cierta forma, los autores están hablando de la reproducción de discursos que se genera en la Industria Cultural, pues "cada manifestación aislada [de ésta] reproduce a los hombres tal como aquello en que ya los ha convertido la entera industria cultural" (*Ib.*:154). Es decir, toda manifestación cultural (la televisión, la radio, el cine, la música, incluso medios impresos, como revistas y periódicos) es parte de un todo, que es la Industria Cultural y como tal, es capaz de reproducir discursos que seguirán esquematizando a la sociedad.

En este sentido, la Industria Cultural fija lo bueno y lo malo, lo normal y lo natural; las dicotomías ayudan a esquematizar, porque los integrantes de una sociedad no tendrán posibilidad de desarrollarse en ella, si no son capaces de actuar como se le dicta. Esto, por

⁷ Véanse para ello las cintas *Papá por siempre* (E.U., 1995); *Hay una chica en mi cuerpo* (E.U., 1996); *¿Reyes o Reinas?* (E.U., 1995), el caso de esta cinta al igual que *La jaula de los pájaros* (E.U. 1996), es interesante, pues ambos son *remakes*, la primera de una cinta Australiana, *Priscilla, la reina del desierto*, que llamó mucho la atención en 1993 por sus personajes centrales, pues se indagaba en tono de comedia en su origen, sus relaciones familiares y la decisión de vestirse como mujer sin dejar de ser hombre; a diferencia de ésta, la versión hollywoodense se centra en el ridículo y la fantasía de los personajes centrales. En *La jaula de los pájaros*, versión de la cinta francesa *La jaula de las locas*, la anécdota que es interesante en la película original, los personajes se vuelven absurdos y ridículos en la segunda versión.

supuesto, origina la contracultura, que aun cuando no es tema de esta tesis, permite entender que la diversidad, a pesar de la Industria Cultural, existe.

Un elemento básico para entender el porqué de la Industria Cultural es considerar el desarrollo de la *técnica*; pues podemos preguntarnos ¿por qué en otra época no había Industria Cultural? La respuesta surge con la *técnica* como parte del desarrollo social y económico y como expresión del hombre; en este sentido, el cine se convierte en el arte más representativo de la Industria Cultural; en su evolución técnica radica su éxito, porque "la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma." (*ib.*:147)

Ante tal afirmación, los estilos se pierden o en el mejor de los casos destacan cuando no están subordinados a los esquemas establecidos.

El concepto de estilo auténtico queda desenmascarado en la industria cultural como equivalente estético del dominio. En la unidad del dominio —no sólo del Medioevo cristiano sino también del Renacimiento— se expresa la estructura diversa de la violencia social, y no la oscura experiencia de los dominados, en la que se encerraba lo universal. Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo de la forma más pura y perfecta, sino quienes acogieron en la propia obra al estilo como rigor respecto a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa. En el estilo de las obras la expresión conquistaba la fuerza sin la cual la existencia pasa desoída. [...] Lo que expresionistas y dadaístas afirmaban polémicamente, la falsedad del estilo como tal, triunfa hoy en la jerga canora del *crooner*, en la gracia relamida del *star* y, en fin, de la magistral imagen fotográfica de la choza miserable del trabajador manual. [...] En la medida en que lo que se expresa entra a través del estilo de las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico verbal, debería reconciliarse con la idea verdadera de la universalidad. [La promesa] de la obra de arte de fundar la verdad a través de la inserción de la figura en las formas socialmente permitidas, es a la vez necesaria e hipócrita. Tal promesa pone como absoluto las formas reales de lo existente, pretendiendo anticipar su realización en sus derivados estéticos. En este sentido, la pretensión del arte es siempre también ideología. [...] la industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a puro estilo, traiciona el secreto de éste, o sea, declara su obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética ejecuta hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones

espirituales desde el día en que empezaron a ser recogidas y neutralizadas como cultura. [...] La industria cultural pone en práctica sarcásticamente, el concepto de cultura orgánica que los filósofos de la personalidad oponían a la masificación (*Ib.*:158-159).

Esto explica por qué las pinturas de grandes artistas pueden ser exhibidas en un museo y ser vistas por miles de personas un solo día; y porqué un envase como el de coca cola y una grabadora pueden ser utilizados en los ritos de un grupo indígena del norte del país, como los guarijíos de Sonora.

¿Dónde surge la Industria Cultural? En los países altamente desarrollados, aunque el ejemplo por antonomasia es los Estados Unidos cuyo crecimiento tecnológico ha permitido dominar el mercado mundial en diversas áreas, como en el cine, al controlar entre el 80 y 90 por ciento frente a las cinematografías locales, aunque en la actualidad, el crecimiento de las industrias orientales, principalmente la china, hace necesarios otro tipo de análisis, pues la masificación de las expresiones culturales de esa sociedad están siendo “occidentalizadas”, pero aún conservan rasgos locales. La industria cinematográfica en Norteamérica, representada por Hollywood, aun cuando domina el mercado mundial y reproduce el *American Way Life*, está manejado por empresarios de diversos orígenes, lo cual no es gratuito si consideramos que Estados Unidos es un país formado por inmigrantes. Lo que llama la atención —y concuerda con Adorno y Horkheimer— es que los dueños de los grandes estudios forman parte de los "dirigentes de empresas culturales, que proceden de acuerdo entre sí como si fueran un solo *manager*, han racionalizado desde hace tiempo el espíritu objetivo" (*Ib.*:163).

Aunque esto fue propuesto por dichos autores en los años cuarenta, la situación no ha cambiado, incluso actualmente podría decirse que se ha intensificado, con el crecimiento

de otras industrias a la par o más poderosas que el propio Hollywood, como la china y la hindú.⁸

Otro elemento básico de la Industria cultural es la repetición, porque

las innovaciones [de esta industria] consisten siempre y únicamente en mejoramientos de la reproducción en masa. Con razón el interés de los innumerables consumidores va por entero hacia la técnica y no hacia los contenidos rígidamente repetidos, íntimamente vacuos y ya medio abandonados. El poder social adoptado por los espectadores se expresa con más validez en la omnipresencia del estereotipo realizada e impuesta por la técnica que las ideologías viejas de las que deben responder los efímeros contenidos.

No obstante, la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores es mediado por el *amusement*⁹ [...] El placer petrifica al aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos [...] El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. (*Ib.*:164-166)

Quizás esta teoría funcionaba del todo en una época como la de los años ochenta, considerada como la década perdida para América Latina; pero las cosas parecieron cambiar en los años noventa, porque fue posible ver en la televisión programas dirigidos a la masa que provocaron al espectador, incluso en productos masificados en televisión abierta. Un ejemplo es la telenovela *Nada personal*, que aun cuando forma parte de un género tan criticado por sus repeticiones de formato pudo captar al público y mostrarle la realidad de un país que no veía en otras telenovelas, como *Los ricos también lloran*. Incluso empresas como Televisa han tenido que buscar otro tipo de historias para mantener cautiva a la audiencia, sin embargo, las adaptaciones de telenovelas latinoamericanas consideradas

⁸ En 2014, la industria de cine chino ingresó alrededor de \$5,000 millones de dólares. Es tal la importancia de ese mercado, que Hollywood tiene referentes de esa cultura en la mayoría de sus *blockbusters*, como *Transformers 4*. Aunado a ello, el cine indio o Bollywood, como se le conoce, sigue siendo una industria multimillonaria. Aunque el tipo de cine en ambas explota la cultura local, sus filmes más exitosos son muy apegados al estilo de los *blockbusters* norteamericanos.

⁹ El *amusement*, según la traducción del inglés, es el entretenimiento, la diversión.

vanguardistas terminan en versiones mucho más ligeras, como *Lety la fea* o *Amores verdaderos*, basadas en historias colombianas y argentinas, respectivamente, donde se cuestionaba la belleza y la riqueza como símbolos de estabilidad personal y social. Desde la economía política (la cual abordaremos más adelante), estos ejemplos que buscan integrar o mostrar otras realidades son en definitiva una forma de adaptar esas realidades a una tendencia de mercado, que de otra forma no tendrían. La pregunta es, ¿es una ganancia social integrar esas realidades o no?

Esta idea, en el caso del cine, funciona igual, si bien es cierto que existe una industria cinematográfica que se encarga de reproducir ciertos discursos y para ello los repite constantemente. También es cierto que el cine independiente es capaz de llamar la atención del público y provocar no solo que éste se divierta, sino que piense y cuestione incluso lo que se le está proyectando.

Por otro lado, la industria defrauda a sus consumidores todo el tiempo, pues, a través de la publicidad, le crea expectativa sobre un determinado evento y cuando éste llega, resulta que es "pan con lo mismo".

La industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca. Al exponer siempre de nuevo el objeto del deseo, el seno en el *sweter* o el torso desnudo del héroe deportivo no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, se ha convertido desde hace tiempo en puramente masoquista. [...] Las obras de arte son ascéticas y sin pudores; la industria cultural es pornográfica y *prude*. [...] La risa se convierte en un instrumento de la estafa respecto a la felicidad. [...] Ofrecer a tales víctimas algo y privarlas de ello es un solo y mismo acto. Ese es el efecto de todo aparato erótico. Toda gira en torno al coito, justamente porque éste no puede cumplirse jamás [o casi nunca]. (*Ib.*:168-170)

Lo anterior permite entender el surgimiento de la llamada Generación X, calificativo que derivó de la novela del mismo nombre del escritor canadiense Douglas Coupland. Dicha generación tiene como características el consumo cultural exacerbado, la pérdida de valores y de creencias religiosas; lo material se vuelve una esencia, pero la insatisfacción está

presente todo el tiempo.¹⁰ Cabe mencionar que clasificar las generaciones también tiene su base en la economía, pues ahora están vigentes los llamados millenials, personas que nacieron en la década de los 80 y los 90 del siglo pasado, y los Z, del 2000, con características de consumo específicas, según la revista *Forbes*.¹¹

El principio [de la industria cultural es] presentar al consumidor todas las necesidades como si pudiesen ser satisfechas por [ella misma] pero también organizar esas necesidades en forma tal que el consumidor aprenda a través de ellas que es sólo y siempre un eterno consumidor, un objeto de la industria cultural (*ib.*:171).

Es importante destacar que el comportamiento de muchas mujeres y hombres, así como sus deseos, tienen su origen y respuesta en la industria cultural. El reproducir discursos es el fin último de ésta, bien se explica en un libro titulado *La guerra contra las mujeres*. investigación que obtuvo el premio *Pullitzer* y que, considerando revistas, programas de televisión y películas, demuestra cómo el sistema es capaz de apropiarse de los discursos (en este caso el feminista) y "hacer creer" que la mujer debe ser de tal o cual manera.

En este sentido, el *amusement* es utilizado para crear un estereotipo de la mujer o del hombre. Todo ello ejemplificado en los *bets sellers* (incluso de psicología básica o pocos serios y libros de superación personal que se convierten en elementos para aumentar la producción y, por supuesto, la reproducción de discursos); en las películas que exponen

¹⁰ Sobre este particular se han producido, incluso, películas, como *Reality bites* de Ben Stiller (E.U. 1994), *Trainspotting* de Danny Boyle (Gran Bretaña 1996). Hay dos cintas en particular que llaman la atención: *Amor y restos humanos* (Canadá 1993), en la que se narran los vaivenes de un grupo de jóvenes veinteañeros que no saben hacia dónde dirigir su vida ni social ni sexual ni profesional, aun cuando son jóvenes profesionistas. La otra es la interesante adaptación que se hizo de la famosa obra shakespereana, *Romeo y Julieta* de Baz Lurhmann (E.U, 1996), ambientada en una ciudad de los años noventa, violenta e invadida por los medios de comunicación.

¹¹ "La *Generación Z* está compuesta por individuos nacidos entre la mitad de la década de 1990 y los primeros años de la del 2000 (aunque aún persiste cierto debate sobre este punto), y están a punto de entrar a la fuerza de trabajo mundial. Según la Oficina del Censo de Estados Unidos, en ese país la Gen Z representa 25% de la población, superando en número a los *millennials* y a los *baby boomers*", explica Kathryn Dill en su artículo "7 cosas que debes saber sobre la generación Z", que puede hallarse en www.forbes.com.mx.

relaciones de pareja o donde los personajes son héroes que funcionan como dispositivo de cambio;¹² en revistas de belleza (femeninas y masculinas)¹³ y un largo etcétera. Por eso, "la industria cultural tiene la tendencia a transformarse en un conjunto de protocolos. [Además de que] vive del ciclo, de la maravilla de que las madres continúen haciendo hijos pese a todo, de que las ruedas continúen girando" (*Ib.*:177 y 179).

El cine hollywoodense es el corazón de la Industria Cultural de Occidente y aunque sus filmes no tengan el mismo impacto o les cueste alcanzar el éxito de películas coreanas y chinas, ha logrado una alta influencia en ellas y, al mismo tiempo, ha sabido apropiarse de los mejores discursos y estilos cinematográficos de esas industrias, siendo los remakes su acción más abierta, aunque también puede ser por temáticas. Algunos ejemplos son *Oldboy* (2003), del coreano Chan-wook Park, la primera de una trilogía sobre la violencia que tuvo una adaptación en 2013, dirigido por Spike Lee, o la española *Abre los ojos* (España, 1997), cuya adaptación fue *Vanilla Sky* (2001), de Cameron Crowe.

Un elemento importante que es parte de la Industria Cultural es la publicidad, no en vano ésta se encuentra en cualquier medio de comunicación considerado masivo, como la televisión, la radio, el cine o las revistas. La publicidad causa expectación en el individuo, esa que la Industria Cultural necesita. "El gusto dominante toma su ideal de la publicidad, de la belleza de uso. [...] El cine hace publicidad para el *trust* cultural en su conjunto" (*Ib.*:187-188). Bien lo afirman los propios publicistas, el fin de la publicidad es cautivar al público, causarle

¹² Como en *Cuando un hombre ama a una mujer* (E.U., 1993), *Personal up close* (E.U., 1996). En contraposición y curiosamente, las producciones de países que, a pesar de utilizar elementos de un cine netamente institucionalizado, se originan películas que cuestionan diversos comportamientos sociales y los exponen sin necesariamente juzgarlos, como es el caso de *Cuatro bodas y un funeral* (Inglaterra, 1994), *Juego de lágrimas* (Inglaterra, 1993) y *La amante de mi mujer* (Francia, 1995) o *El Silencio de Oliver* (Inglaterra 1996).

¹³ No hay mucha diferencia en los procedimientos que se tienen para decirle a los hombres y a las mujeres cómo deben vestir, comportarse frente a frente en diversas situaciones, etcétera. Para comprobarlo basta comparar las revistas femeninas *Cosmopolitan* o *Marie Claire* con las masculinas *Men's Health* o *Man*. Aunque esas revistas han intentado equilibrar fondo con forma, al final la apariencia pesa más y se reproducen los mismos estereotipos de belleza: blancos, altos y delgados.

expectativa ante una mercancía determinada; esa es la función de, por ejemplo, el *trailer* de una película o el anuncio de una nueva revista.¹⁴ Pero "la publicidad es hoy un principio negativo; todo lo que lleva su sello es económicamente sospechoso" (*Ib.*:194).¹⁵

"Hoy las obras de arte, como las directivas políticas, son adaptadas oportunamente por la industria cultural, inculcadas a precios reducidos a un público reluctante, y su uso se torna accesible al pueblo" (*Ib.*:192). Por tal razón se vieron en los puestos de periódicos a un precio módico la obra de Beethoven, Bach, Vivaldi; o las novelas consideradas éxitos editoriales, de autores como Gabriel García Márquez, Milan Kundera, Umberto Eco, Octavio Paz, Julio Cortázar, Mario Benedetti. Igualmente somos testigos de cómo obras de teatro exitosas o novelas, cuyo mayor mérito fue convertirse en *best sellers*, son la base para la producción de películas que resultan de baja calidad, pero igual de exitosas que la obra original, como *Parque Jurásico* (E.U., 1995) y *Congo* (E.U., 1996) ambas basadas en novelas del Michael Chrichton, o *Cincuenta sombras de Grey* (E.U., 2015).

¹⁴ Previo al lanzamiento de la revista *Eres* (que durante más de una década fue la más leída por la juventud mexicana), se tomó a la estrella juvenil de moda, en aquél entonces Sasha. La publicidad se dividió en varias etapas, en la primera sólo se presentó la silueta de la joven cantante; después se escuchó su voz y finalmente se le pudo ver y escuchar presentando la revista con la ya famosa frase "Y tú, ¿quién eres?". Se causó tal expectación entre el público, lo cual redituó en la venta. Por supuesto que los recursos publicitarios de los editores se repitieron con igual éxito, al convocar por ejemplo en su primer aniversario, a las estrellas juveniles del momento, la misma Sasha y Luis Miguel.

¹⁵ Los publicistas se convierten en personajes polémicos por excelencia, cuya creatividad está siempre a prueba -y en duda-, tratando de convencer todo el tiempo de "algo" que en muchos casos es falso; buscando nuevas estrategias que intenten tocar los fenómenos sociales, médicos, ideológicos, económicos que estimulan los sentimientos de la sociedad, como lo hizo el publicista italiano Oliverio Toscani, quien usó fotografías de enfermos de SIDA, gente pobre de África en espera de un plato de comida, etc. para publicitar la marca de ropa Benetton.

En México sucedió algo similar con el grupo "Z Film", donde uno de sus creativos y fundadores, Alejandro Gonzáles Iñárritu, propuso una forma diferente de hacer publicidad, en la que un servidor público puede poner en ridículo a la gente hasta cuestionarle porqué, por ejemplo, no coopera en la campaña de donación de la Cruz Roja.

1.2.2.2. Apocalípticos e integrados

Un semiólogo que llama especialmente la atención por sus aportes al estudio de la cultura y, mejor aún, a la producción de ésta, es Umberto Eco,¹⁶ quien en su libro *Apocalípticos e integrados*, habla de la industria cultural, pero marca interesantes diferencias entre quienes apoyan lo que ahora conocemos como un proceso de globalización cultural y quienes difieren de este fenómeno económico que trasciende, inevitablemente, a la cultura.

Eco define como apocalípticos a quienes consideran a "la 'cultura de masas' [como un] signo de aberración transitoria y limitada, [...] que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre cultura (sic) no puede expresarse más que en términos de Apocalipsis" (Eco 1995:28); quienes, por tanto, se ocupan en demostrar la decadencia que representa cualquier manifestación cultural relacionada con el mercado, concretamente con los medios masivos de comunicación.

A diferencia de éstos, los integrados tienen una visión que Eco considera "más optimista", pues para ellos los medios de comunicación masiva

ponen hoy en día los bienes culturales a disposición de todos, haciendo amable y liviana la absorción de nociones y la recepción de información, estamos viviendo en una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación del arte y una cultura "popular". (*Id.*)

Ambas tendencias tienen sus contradicciones, ya que los apocalípticos pretenden el enaltecimiento de la expresión artística que, supuestamente, no se sujeta a los cánones de la producción cultural en general; es decir, que no es comercial y sólo unos cuantos "privilegiados" pueden entender. Esto provoca, por ejemplo, esnobismo, pues cuando alguien compra la obra de algún músico poco conocido o cuya producción no es común en la

¹⁶ Autor por demás destacado y polémico, pues sus novelas (*El nombre de la rosa*, *El péndulo de Foucault*, *La isla del día antes* y *Número cero*) son *best sellers* que, además, destacan como obras complejas que despiertan el interés de análisis.

radio, esa persona se siente diferente a los demás; lo mismo sucede cuando se compra determinada revista, se ven ciertos programas de televisión, se asiste a un tipo de cine considerado como "no comercial". Eco explica que los apocalípticos "*consuela[n]*" al lector, porque deja entrever, sobre el trasfondo de la catástrofe, la existencia de una comunidad de 'superhombres' capaces de elevarse, aunque sólo sea mediante el rechazo, por la banalidad media. Llevando al límite, la comunidad reducidísima —y elegida— del que escribe y del que lee" (*Ib.*:29). Provocando, incluso, otra forma de discriminación, la intelectual, donde sólo entran quienes no son considerados parte de "la masa".

Asimismo, Eco plantea que esta idea de dividir en dos vertientes las opiniones de la humanidad surge con la idea de la Industria Cultural, pues al

momento que [el término] es aceptado correctamente como un sistema de condicionamientos conexos a los fenómenos antes citados, el razonamiento escapa al terreno de las generalidades para articularse en los dos planos complementarios de la descripción analítica de los diversos fenómenos y de su interpretación en el contexto histórico en que se aparecen. En este plano, el razonamiento implica, además, otra toma de conciencia: el sistema de condicionamientos llamado industria cultural no presenta la cómoda posibilidad de dos niveles de independientes, uno el de la comunicación de masas y otro el de la elaboración aristocrática, que le precede sin ser condicionada por ella. El sistema de la industria cultural extiende una red tal de condicionamientos recíprocos, que incluso la idea de cultura se ve afectada (*Ib.*:33-34).

En la industria del cine, por ejemplo, se han establecido "normas" a seguir en una película; se habitúa al espectador

a una especie de narración concatenada y construida según pasajes necesarios, según las leyes de la poesía aristotélica: serie de acontecimientos terribles y conmovedores que acaecen a un personaje capaz de determinar una identificación por parte del espectador; desarrollo máximo de estos acontecimientos hasta alcanzar el máximo de tensión y la crisis; desenlace de la crisis (y de los nudos dramáticos) con conclusión en y pacificación de las emociones en juego. (*Ib.*:308)

Un ejemplo es *El ejecutivo* (E.U. 1994), de Robert Altman, en la que se cuestiona seriamente este tipo de cine. La película trata de los criterios que los grandes estudios filmicos consideran para que una cinta se lleve a cabo, en la que, básicamente, debe haber, sexo, violencia y un final feliz.¹⁷

Pronto descubriremos si la directora y el director de los que nos ocupamos son apocalípticos o integrados, según la teoría de Eco. Por lo pronto, José Manuel Valiñas, en su artículo "Gloria y delirio del nuevo cine mexicano" expone que "muchos de los directores mexicanos, incluso los de la nueva camada, parecen ajenos a esta discusión y se mantienen empeñados en presentar el viejo 'sabor amargo' del cine 'intelectual'. Pero tal actitud no ha hecho más que distanciarlos de nuevo con el público" (1997:21).

1.2.2.3. La era *neobarroca*

El trabajo de Omar Calabrese permite entender otros aspectos que Adorno y Horkheimer sólo mencionan, pues tiene una perspectiva más actual, que ofrece un interesante enfoque sobre la producción cultural con su definición de lo *neobarroco*. Explica que éste

es simplemente un "aire del tiempo" que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente. [...] Consiste en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad. (Calabrese 1989:12)

Para explicar y justificar su concepto, Calabrese considera diversos aspectos; cada uno de los cuales forma parte de los fenómenos que hacen posible la Industria Cultural.

¹⁷ Robert Altman se ha dedicado a dirigir un cine que, desde diversos puntos de vista, critica la moda (en *Pret à porter*, E.U. 1994), el cine o la producción de un producto en serie (*El apoderado Hudsucker*, E.U. 1995).

Tales son el gusto y el método; el ritmo y la repetición, el límite y el exceso, el detalle y el fragmento, la inestabilidad y la metamorfosis, el desorden y el caos, el nudo y el laberinto, la complejidad y la disipación, el más o menos y el no sé qué, la distorsión y la perversión, así como la consideración de lo clásico por determinados grupos sociales. Es notable la dicotomía como base, dicotomía que puede responder por qué se consideran contrarios, no únicos e independientes, lo masculino y femenino.

Básicamente, la obra de Calabrese destaca las expresiones culturales desde las diversas trincheras en que los creadores se encuentran. ¿En cuál de ellas están María Novaro y Jaime Humberto Hermosillo?

Calabrese establece claramente la diferencia entre lo *clásico* y lo *barroco*, considerados como estilos de producción artística, dice que

cada obra o serie de obras es la manifestación compleja y combinada de algunas formas "abstractas" y elementales; b) tales formas elementales pueden definirse como una lista de oposiciones, ya que una forma no se percibe en sí misma, sino a través de un sistema de diferencias; c) un "estilo" llega a ser entonces la manera más específica de operar de las opciones a través de los polos de las categorías formales de base y, normalmente, corresponde a principios de coherencia individual, colectiva, de época y hasta de raza. De esta forma podemos definir un estilo *histórico* como el conjunto de los modos de tomar forma, elegidos en una determinada época y traducidos en *figuras*.¹⁸ Pero, al mismo tiempo, existirá un estilo *abstracto* que consistirá en la lógica de conjunto de las opciones posibles y, precisamente, éste es el caso de dos estilos que resultan al mismo tiempo históricos y abstractos: el clásico y el barroco. (*Ib.*:34)

A partir de esta explicación, el semiólogo italiano establece los siguientes criterios de análisis:

¹⁸ Cabe aquí la aclaración que Calabrese hace sobre este término, explica que las *figuras* "son de hecho el modo concreto de manifestarse de los textos, independientemente de las estructuras más abstractas que regulan su mecanismo de aparición; por esto se puede decir que un estilo aparece en la historia con formas que están al mismo tiempo vinculadas al *momento* histórico pero también a un *tipo* figurativo abstracto" (Calabrese 1989:34).

Primero: analizar a los fenómenos culturales como *textos*, independientemente de las búsquedas de explicaciones extratextuales. *Segundo:* identificar en ellos las *morfologías* subyacentes, articuladas en diversos niveles de abstracción. *Tercero:* separar la identificación de las morfologías de las de los *juicios de valor*, de los que las morfologías están investidas por diversas culturas. *Cuarto:* identificar el sistema axiológico de las categorías de valor. *Quinto:* observar las *duraciones* y las *dinámicas*, tanto en las morfologías como de los valores que las invisten. *Sexto:* llegar a la definición de un "gusto" o un "estilo" como tendencia a valorizar ciertas morfologías y ciertas dinámicas de ellas, quizá a través de procedimientos valorizadores que tienen, a su vez, una morfología y una dinámica idénticas a las de los fenómenos analizados. (*Ib.*:37-38)

Los puntos establecidos por Calabrese para el análisis de lo *neobarroco* son importantes para este trabajo, considerando que las películas de las cuales hablaremos pueden ser consideradas como *neobarrocas*, al ubicarse en una época definida por este autor a partir de una pregunta: "¿...cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable?" (*Id.*).

Terminemos este apartado con una cita de Adorno y Horkheimer:

El lenguaje con el que la cultura se expresa contribuye también a su carácter publicitario. Cuanto más se resuelve el lenguaje en comunicación, cuanto más se toman las palabras —de portadoras sustanciales de significado— en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y transparente es la transmisión del objeto deseado, tanto más se convierten las palabras opacas e impenetrables (Adorno y Horkheimer *op. cit.*:197).

Esto es, los elementos que conforman un mensaje determinado, en este caso, cómo se cuenta una historia en el cine, puede enriquecer la cultura o reducirla a un espectáculo de entretenimiento. El crecimiento de nuevas formas de distribuir cine y series de televisión (entendidas en muchos casos, como la mejor extensión del lenguaje cinematográfico en la televisión), ha obligado a sus productores a lanzar historias mejor estructuradas y arriesgadas, que representan diversas realidades, lejanas a aquellas dicotomías de buenos y

malos o de representaciones sin sentido del género. Tal es el caso de historia como *House of Cards* (2013), donde una pareja busca a toda costa llegar a la Presidencia de Estados Unidos y donde, ambos, hombre y mujer, son representados como personajes inteligentes, poderosos, ambiciosos, al mismo nivel. Lo mismo ocurrió con *Breaking Bad* (2008), *Scandal* (2012) y *Homeland* (2011).¹⁹ Sí, son innovadoras, pero ¿independientes de la industria cultural, no apegadas a una necesidad de mercado?

1.2.3. La política económica de la comunicación

Las teóricas sobre feminismo, principalmente, así como los estudiosos de la diversidad cultural, han señalado una importante conexión entre su trabajo, los estudios culturales y la política económica: parece que todos están pre-ocupados por la forma en que se crean discursos, cómo se reproducen y cómo afectan a grupos sociales, desde diversas perspectivas.

Ya hablamos de la industria y estudios culturales, ahora toca a la economía política, la cual estudia las formas en que los poderes económico y político entran las estructuras que permitan la distribución de la riqueza a su conveniencia, es decir, a través del mercado, se controla el consumo y se asegura que el poder siga de lado de quienes producen y reproducen dichas estructuras. El fin último no es un interés social, sino económico y político en beneficio de esa economía, no de los derechos y el bienestar humano.

Los medios de comunicación son una herramienta esencial para esa producción y reproducción de esas estructuras y una rama de la economía política, enfocada a las comunicaciones, estudia justamente la manera en que los medios son utilizados para mover el mercado a conveniencia.

¹⁹ En las cuatro series mencionadas, el *American Way of Life* es cuestionado, tanto en su poder mediático, como político, sin embargo, en los discursos los personajes principales siguen siendo el "pináculo" de la cultura occidental: hombre, blanco y heterosexual.

En su texto “La economía política de la comunicación y la cultura. Tradiciones y conceptos”, publicado en “Portal de comunicación” (www.portaldecomunicacion.com), Rodrigo Gómez y Enrique E. Sánchez explican que esta rama de investigación plantea que entre los medios de comunicación y el resto de las instituciones sociales hay una dinámica para mantener el orden social, que incluyen la estratificación social (lo que ello conlleva), así como un poder político específico, pero también aseguran los modos de producción y el consumo.

(La economía política) Se interesa por la articulación entre los modos de producción y el desarrollo del consumo en los niveles macro y micro. Es decir, esto equivale a relacionar las actividades del consumo de bienes comunicativos (o culturales) de las audiencias con las estructuras de poder y desigualdad en las que se encuentran enclavadas.

Ha centrado su línea de estudio en dos grandes áreas. La primera, en la búsqueda de la naturaleza económica de los medios de comunicación y los sistemas comunicativos, y su relación con la estructura social más amplia. Y la segunda, en la observación específica de cómo la propiedad, los mecanismos de financiación (por ejemplo, la publicidad) y las políticas públicas influyen en los contenidos y el comportamiento de los medios.

A esa definición se apega también Vincent Mosco, como expone en el artículo “La economía política de la comunicación: una actualización diez años después”, publicado en *Cuadernos de Información y Comunicación* en 2006. “En un sentido estricto, economía política es el estudio de las relaciones sociales, particularmente las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución y consumo de recursos, incluidos los recursos de comunicación”, indica el académico en el texto traducido por Trinidad García Leiva. Sobre esa definición oscilan las conceptualizaciones de esta rama de teorización.

Mosco agrega: “La economía política también se caracteriza por el interés de examinar el todo social o la totalidad de las relaciones sociales que dan lugar a las áreas económica, política social y cultural de la vida”.²⁰

Asimismo, en su artículo “Teoría feminista y la economía política: Hacia una alianza amistosa”, publicado en *Sexo y Dinero: feminismo y economía política en los medios* (2002), H. Leslie Steeves y Janet Wakso, explican el estudio de la economía política y cómo comenzó:

El estudio de la economía política de las comunicaciones se ha enfocado desde la economía política en general y sus raíces en el siglo XVIII, durante la Ilustración escocesa. Adam Smith define a la economía política como el estudio de la “riqueza” (bienes materiales y recursos) y ha estado enfocada a explicar “cómo arreglárselas para asignar los escasos recursos para satisfacer necesidades determinadas y no otras” (Smith 1776, 161). Smith y otros, como David Ricardo, estuvieron primero interesados en el capitalismo como sistema de producción, distribución, intercambio y consumo de la riqueza. Por lo tanto, la política económica ha evolucionado tanto como el capitalismo en sí.

La teorización liderada por Carl Marx, que surgió para explicar el capitalismo a fondo, ha evolucionado, como Steeves y Wakso señalan, pues la observación macro ahora debe enriquecerse a lo micro, al individuo en sí, a cómo es estructurado y reestructurado de acuerdo con el mercado, esto debe incluir cualquier grupo social, pero es un trabajo que las feministas comenzaron, como las mismas autoras referidas señalan en su texto.

²⁰ Mosco destaca la evolución de la economía política a diversos campos de estudio: “Los movimientos sociales han engendrado sus propias escuelas de economía política, principalmente la *economía política feminista*, que da cuenta de la persistencia del patriarcado y la escasez de atención prestada al trabajo en el hogar (Huws, 2003); la *economía política medioambiental*, que se concentra en las relaciones entre el comportamiento social y el medioambiente orgánico más amplio (Foster, 2002); y una economía política que funde el análisis de los movimientos sociales con la tradición *marxista autónoma* teórica italiana. Dyer-Witheford ha efectuado el uso más productivo de esta tradición en los estudios de comunicación (1999).

Lo anterior es soportado por Eileen R. Meehan, editora del libro mencionado y autora del capítulo “Intersecciones y nuevas direcciones: sobre feminismo y economía política”, donde expone que la política económica, ya a principios de este siglo, comenzaba a reconceptualizar la economía, para ampliar los objetos de estudio e incluir las experiencias individuales, más allá del nivel estructural o institucional. “Las mujeres, como otros grupos oprimidos, necesitan entender sus vidas desde el género y la economía, por tanto, desde el capitalismo y el patriarcado”, expone.

Meehan agrega que la economía política explica la naturaleza y la función del capitalismo y, en el caso de los medios de comunicación, se refiere a los estudios de éstos como parte de la estructura económica, a fin de entender cómo se controla la producción cultural o lo que hemos referido aquí como industria cultural.

La autora destaca la importancia del individuo como objetivo de esa industria, consumidor necesario de ser controlado para asegurar su posición como consumidor.

Para entender el capitalismo y su relación con la vida diaria de las personas, los estudiosos de la economía política deben enfocarse en el significado del consumo, no sólo en los resultados de una crisis de sobre producción, también en el “placer” que se ocasiona en los grupos política, económica y socialmente marginados. Comprender las necesidades y los deseos, individuales y grupales, así como la forma en que el “pathos” se combinan con la crisis de sobre producción, ayudan a abrir el camino a la evolución de la consciencia social.

El trabajo de los marxistas, los neo marxistas, y las feministas socialistas que estudian los medios de comunicación, puede estar vinculado a los estudios culturales críticos y a la economía política. Estos tipos de enfoques feministas permiten entender las formas estructurales de cómo el patriarcado y el capitalismo se unen para limitar a las mujeres. (*Id.*)

En la misma línea, Mosco explica que la economía política de la comunicación reconoce “la importancia de *individuación*, que hace referencia a la práctica de redefinir los actores sociales, tales como ejecutivos y trabajadores, como sujetos individuales cuyo valor

está conectado a derechos individuales, expresiones individuales, el ejercicio individual de la responsabilidad política a través del voto y la libertad individual del consumo” (2006).

Considera, además, que los estudios sobre la economía política se han tenido que diversificar, debido a la globalización, a la transformación de la economía mundial, ya que tras la desaparición del comunismo ruso (siendo Cuba su último eslabón) y el crecimiento del islam obligan a los estudiosos a contemplar nuevos escenarios de producción y reproducción de discursos. Aunque él no los menciona, esos dos elementos se deben agregar el aumento de la migración, el poder económico y cultural de países asiáticos, principalmente China y Corea, y la transformación de Europa, a raíz de la Primavera en Medio Oriente. Aún con todo, para Mosco la economía política debe contemplar tres aspectos para su investigación de *estructuras y procesos*:

la *mercantilización*, el proceso de transformar el uso para intercambiar valor, siguiendo por la *espacialización*, la transformación del espacio con el tiempo, o el proceso de extensión institucional, y finalmente la *estructuración*, el proceso de constituir estructuras como resultado de la acción social. Colocar estos procesos en primer plano no reemplaza estructuras e instituciones, algo que sustituiría una forma de esencialismo por otra. Más bien, estos son puntos de entrada que constituyen una teoría sustancial de la Economía Política, una elección preferida entre un conjunto posible de significados para entender el campo social. (2006).

La importancia de la economía política de la comunicación, indica Mosco, es que documenta esa *mercantilización*, *espacialización* y *estructuración*, así como la *individuación*...

...las formas a través de las cuales los medios masivos más importantes promueven la individuación y demuestran cómo estas acciones aíslan a los individuos de los demás, de sus identidades sociales y de clase, y de aquellos con el poder de llevar a cabo la individuación. Los economistas políticos también describen la forma en que algunos medios, aunque marginales, se resisten a participar en el proceso hegemónico de individuación y sugieren formas de expresión colectiva y democrática (Downing, 2001). Concluyen que más allá de las tensiones y conflictos dentro de los

diversos procesos de estructuración, los medios están organizados en formas dominantes, de oposición y alternativas.

¿Pertenece nuestra directora y director de estudio a este último grupo referido por Mosco? Hay detalles que los colocarían.

Volviendo a Steeves y Wakso, destacan la importancia de que los expertos en feminismo, cultura y comunicación entrelacen su trabajo, pues de algún modo están enfocados a un mismo objetivo: desentrañar cómo los signos y símbolos son producidos y reproducidos en la industria en detrimento de la sociedad, del individuo en sí.

El cambio requiere ser a macro nivel, si no en forma revolucionaria, al menos política y económicamente. Algunas feministas han recurrido a la reformulación de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan al buscar explicaciones para la opresión de género. Lacan supone que el sujeto humano se construye a través del lenguaje, de forma que en ciertos puntos de crisis psicológica, los símbolos patriarcales son incrustados en la estructura del lenguaje. La solución lógica sería exponer simbolismo masculino y femenino en los textos y crear deliberadamente los productos culturales con estructuras lingüísticas alternativas.

Los teóricos postestructuralistas, como Foucault, Derrida, Saussure, y Lacan, han tenido una gran influencia en desafiar los supuestos de marcos feministas previamente dominantes. En primer lugar, el postestructuralismo ha cambiado la visión tradicional de la lengua. El lenguaje no se limita a transmitir el significado. Saussure y Derrida, en particular, han argumentado que el lenguaje construye activamente significado... En segundo lugar, Foucault y otros han cuestionado la base materialista de las teorías sobre el que se han basado muchos feminismos... Por último, el postestructuralismo desafía las suposiciones acerca de la causalidad. La mayoría de las teorías feministas han hecho suposiciones acerca de las causas de la opresión de las mujeres, se señaló anteriormente. (*ib.*)

Las autoras sugieren una postura de investigación que va más allá de quién empezó qué. Sí, la historia es importante, pero es más urgente entender lo que se está reproduciendo y cómo está afectando al individuo.

Los postestructuralistas argumentan que es mucho más valioso identificar el significado de las representaciones en curso que buscar el origen y explicarlo. En

otras palabras, no hay estructuras sociales determinantes. Más bien, el significado de estas estructuras se construye por medio de palabras y símbolos.

1.3. Construcción de discursos

1.3.1. El signo

Después de este breve recorrido sobre estudios culturales y economía política para entender la Industria Cultural debemos saber cómo se producen los *signos*, los *significados* y *significantes* en la cultura.

Se debe entender que el *signo* es una forma de estimular, su función en sí “consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Esta operación implica un objeto, una cosa de la que se habla o referente, signos y, por lo tanto, un código, un medio de transmisión y, evidentemente, un destinador y un destinatario.” (Guiraud, 1995:11)

Ahora bien, y retomando el tema de la cultura, ésta

interviene como un sistema de signos. En concreto, cada vez que hablemos de los rasgos distintivos de la cultura como ‘artificial’ (en oposición a ‘innato’) ‘convencional’ (en oposición a ‘natural’ y ‘absoluto’), ‘capacidad de condensar la experiencia humana’ (en oposición a ‘estado originario de naturaleza’) tendremos que enfrentarnos con diferentes aspectos de la esencia signica de la cultura. (Lotman y Uspenskij, 1979:67)

Es así como podemos entender las diferentes manifestaciones de la cultura, que no son otra cosa que la producción de signos que deberán ser decodificados por quienes los reciben; pues “el trabajo fundamental de la cultura [...] consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. La cultura es un generador de estructuralidad: es así como crea alrededor del hombre una socio-esfera que, al igual que la biosfera, hace posible la vida, no orgánica, obviamente, sino de relación.” (*Ib.*:70)

Esta socio-esfera, además de haber permitido relaciones entre seres humanos, ha dado origen a diferentes formas de manifestar las ideas, de concebirlas y, por supuesto, de

interpretarlas. Por eso han surgido corrientes artísticas de diferente índole que hace que individuos de ciertos grupos sociales se identifiquen y por tanto, se relacionen.

Sin embargo, esto no es tan sencillo como parece; para que realmente se cumpla el proceso de comunicación "la cultura ha de tener en su interior un 'dispositivo estereotipador' estructural, cuya función es desarrollada justamente con el lenguaje natural" (*Id.*). Cabe señalar que existen miles de lenguajes, tantos como manifestaciones culturales; algunos son utilizados por poca gente y otros por millones de personas, las estructuras dominantes, como lo explica la economía política.²¹

El lenguaje siempre ha sido punto de partida para cualquier manifestación de la cultura. Existen formas de expresión que con el tiempo constituirán un lenguaje que las identifique, tal es el caso del cine; hoy en casi todas las sociedades se conoce y entiende el lenguaje del cine, por eso es importante, porque las imágenes son signos fáciles de entender por cualquier humano. Esto se debe a que

la estructura lingüística hace abstracción del material lingüístico, se vuelve independiente y se transfiere a un círculo progresivamente creciente de fenómenos que, en el sistema de comunicaciones humanas, empiezan a comportarse como lenguas y por ello se tornan elementos de cultura.

Así, el siglo XX no sólo ha producido metalenguajes científicos, sino también una meta-literatura, una meta-pintura (una pintura en torno a la pintura) e impulsa, evidentemente, a la creación de una meta-cultura: de un sistema lingüístico omnicomprendivo de segundo plano (*Ib.*:92).

Para entender mejor esta cita pongamos de ejemplo la película *Historia de Lisboa* del director Win Wenders (Alemania-Portugal-Francia, 1996), que puede considerarse meta-

²¹ Cada sociedad tiene su propio lenguaje general y dentro de esa sociedad puede haber otros lenguajes que sean más específicos a ciertos grupos sociales. Lo que debe quedar claro es que una misma manifestación cultural no significa lo mismo en cualquier parte; por ejemplo, para una tribu de la selva amazónica, el utilizar platos en los labios es una forma de embellecerse, pues el plato hará que el rostro sea más grande; pero en una tribu africana esta misma actividad se utilizaba originalmente para volver más tosco el rostro de las mujeres ante los ojos de los mercaderes de esclavos y evitar con ello su compra-venta.

cinematografía, es decir, cine en torno al cine.²² La cinta en cuestión narra las peripecias de un ingeniero de sonido, quien busca a su amigo y director de la película para la que produce y graba sonidos. Tras una serie de pistas, logra descubrir a su amigo, quien se ha estado cuestionando por qué grabar imágenes para el cine actual, hasta que él mismo se da la respuesta.

Iván Ríos Gascón, en su artículo "Naturaleza muerta con Pessoa", explica de una forma sencilla lo que Wenders quiso expresar en su película:

...a manera de expiación, Winter [el ingeniero de sonido en la película de Wenders] irá reconociendo que, como Tournier decía en *El rey de los alisos*, todo lo que nos rodea es signo. Cada punto, cada superficie, es una página aglomerada de sentidos. Perdido en la sospecha, perdido en la invisibilidad y quizá la muerte de su amigo, Winter indaga su paradero, deambulando por los barrios bajos de Lisboa...

Confundido, hastiado, Winter al fin encuentra a Friederich por casualidad, como un ser irreconocible en su distancia, degradado en su escepticismo.

Así Winter reconoce el padecimiento de su amigo: cansado de la futilidad que el mundo le ha dado a las imágenes, horrorizado por el diletantismo simbólico que ya es parte del consumismo y la mercadotecnia y frustrado por la impotencia de no ser el autor de la imagen pura, Friederich utiliza aquellas cámaras como un legado de la hipotética prehistoria después del fin del mundo. Friederich graba todo...

Friederich ha decidido abandonar su proyecto de filmar la rutina de Lisboa. Convencido de que la verdad humana está en aquellas palabras de Pessoa, cuando escribió que el centro era él, porque el extremo, la nada, también lo era él. Winter le responde que la imagen pura no es lo que siempre ha pensado: un texto, un palimpsesto que sólo podrá ser descifrado por quien no tenga la más mínima idea de nuestra realidad, sino que precisamente, la imagen pura existe en nuestra lectura, es ella la forma peculiar, íntima o fortuita, en que la condensamos en la materia mental y espiritual por una vez más en cada cabeza la imagen siempre es distinta (1996:3).

²² Existen otras cintas que también han tenido como tema central al cine; es el caso de Giuseppe Tornatore con *Cinema Paradiso* (Italia, 1990) y *Fabricante de estrellas* (Italia, 1996).

1.3.2. Significante y significado

El ejemplo anterior permite adentrarnos a otro punto importante de nuestro tema, el *significante*, al cual forma parte de la función binaria del signo, mismo que puede crear códigos; éstos, creados por una expresión artística, pueden decir "algo" al receptor del mensaje. Pierre Guiraud explica esto de una forma mucho más clara:

Cuanto más significativo es un código, es más restringido, estructurado, socializado, e inversamente. Ahora bien, el *contenido de información* de un mensaje y la *redundancia* (o pérdida de información) que es su corolario son propiedades objetivas y mensurables. Cuanto más fuerte es la redundancia, la comunicación será más significativa, cerrada, socializada y codificada. Cuanto más débil es, la comunicación será más informante, abierta, individualizada y descodificada. Desde este punto de vista podemos considerar que nuestras ciencias y técnicas dependen de sistemas cada vez más codificados y nuestras artes de sistemas cada vez más descodificados. (Op. cit.:21)

Pero debemos tomar en cuenta otros aspectos que evidentemente son considerados en la producción de códigos en la Industria Cultural, es el caso de la clara diferencia entre ver una telenovela como *Rosa Salvaje*, *María la del barrio* o una como *Retrato de familia* o *Nada personal*; si se habla de niveles "populares" de audiencia. Lo mismo sucede en el cine, no es lo mismo ver *Space Jam* (E.U, 1996) o *El rescate* (E.U., 1996) que *El bebé de Macon* (Inglaterra, 1995) o *Historia de Lisboa* (Alemania-Portugal-Francia, 1996), pues cada una de estas producciones pertenece a niveles diferentes de codificación; para decodificarlas²³ se requieren niveles diferentes de conocimiento; esto se ve más claro entre leer una novela de Umberto Eco, como *El nombre de la rosa* o *La isla de un día de antes* que leer *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas o *Los postulados del buen golpista* de Luis Zapata, independientemente de la calidad que puedan tener como obras literarias y los niveles de información y la formación de sus autores.

²³ Algunos autores hablan de decodificación y otros, los menos, de descodificación, así que utilizaré el primer concepto y dejaré el segundo para las citas donde así venga.

Bien lo explica Guiraud:

...en nuestra cultura hay una relación inversa entre el saber y la afectividad. Además, debe distinguirse lo individual y lo colectivo: lo individual define nuestras diferencias, lo colectivo nuestras similitudes con los demás. Los dos dominios son una vez más inversamente proporcionales, puesto que es evidente que en cuanto más diferentes somos, menos nos asemejamos.

Cuanto más codificado y socializado es el saber, la experiencia afectiva tiende a individualizarse en mayor medida. En ese marco, nuestra cultura aparece como un recalentamiento de la experiencia intelectual. La atención individual es cada vez más restringida y la iniciativa creadora cada vez más pobre. No es que el individuo sea menos inteligente, sino que su saber le es proporcionado cada vez más por los códigos: ciencias, programas, etc. En consecuencia, la experiencia afectiva está cada vez más descodificada, es decir, más diversificada, más rica y abundante, pero sin embargo desprovista de sentido. Aunque integrado en el plano del saber, el hombre moderno se encuentra "desorientado" en el del deseo.

Eso es lo que expresa la semiología de nuestras artes. en efecto, las artes no figurativas (y por lo tanto designificadas) representan una experiencia afectiva descodificada y desocializada. En cuanto a las artes "ingenuas", "arcaicas", "populares" que adoptan las formas estereotipadas que las artes de las masas no son artes sino *entretenimientos*. (Ib.:27-28)

Por esta razón es que *Retrato de familia*, una telenovela que aborda temas poco comunes en la televisión mexicana, tuvo poco éxito; su estructura dramática no es precisamente sencilla, aunque tampoco demasiado compleja para no ser entendida por la gente. La historia narra la relación entre una madre y su hija enamoradas del mismo hombre, cosa quizá común, lo cierto es que el personaje de la hija incrementa su odio contra su madre y la obsesión por el hombre que no corresponde a su amor es cada vez mayor, lo que origina situaciones que en momentos parecen veladas, como es el natural odio que la joven siente por su madre hasta el deseo de matarla. Tal vez la historia parezca sencilla y nada original, pero debido a que siempre se le ofrecieron al auditorio televisivo historias inverosímiles, pero fáciles de entender, el ver situaciones que requieren de mayor atención y madurez para entenderlas no tienen la misma recepción.

En la misma situación se encuentran las películas mencionadas, como *El rescate*, donde Mel Gibson personifica a un millonario a quien le secuestran a su hijo y se niega a pagar el rescate por considerar que, después de todo, el secuestrador matará a su hijo, así que decide hacerlo sufrir. En sí la historia parece original e interesante, pero se queda en la mera pretensión, pues al final el secuestrador es descubierto y el héroe vuelve a representar la imagen ideal de un hombre, al permitir en todo momento que el público adivinara que al final “el bien” vencería.

A diferencia de esta cinta, *El bebé de Macon* es una historia ambientada en el siglo XVIII que requiere mayor atención del público para entender por qué un niño es considerado Dios y, cómo la supuesta madre de éste es violada brutalmente por casi trescientos hombres tras descubrirse que el niño no era su hijo y que, por supuesto, ella no era virgen, sino una mujer que deseaba ser reconocida por el pueblo y amada por el hijo del obispo. La historia parece sencilla, pero durante su evolución aparecen extraños personajes, como el equilibrista viejo y sucio que cuenta la historia desde lo alto del escenario. Más aún, desconcierta el hecho de que al final, cuando podemos notar que todo es una obra representada y el público aplaude eufóricamente, los actores agradecen los aplausos, pero la mujer realmente había sido violada y su contraparte masculina fue asesinada con los cuernos de un buey.

Cuando vi esta cinta, varios espectadores mostraron horror ante tanta sangre, se buscaba la explicación de por qué descuartizar al niño que era considerado Dios y por qué violar de tal manera a la madre. Este tipo de historias que no son tan decodificadas por sus propios creadores, requieren, por tanto, mayor atención del espectador, pues un mayor esfuerzo requiere la forma en que se representa.²⁴

²⁴ En el apartado “La construcción del sexo-género” hablamos de esta película y de otras del mismo director inglés, Peter Greenaway, quien codifica su obra de una manera interesante y muestra una relación de género poco común, aunque ambientada en siglos pasados. Ante tal situación surge una pregunta, ¿cuánto ha cambiado la forma en que se relacionan las hombres y las mujeres?, dicha cuestión, sobre todo, se vuelve más extraña cuando leemos a Umberto Eco afirmando que todas las épocas tienen un poco de cada una, al responder una pregunta de un corresponsal de *Reforma*; se le

Lo anterior tiene que ver, por supuesto, con el interés individual que se tenga sobre ciertos temas; así como el interés colectivo que podamos tener en otros temas, finalmente, todos los seres humanos podemos estar en algún momento de nuestra vida inmersos en uno u otro proceso. Esto sucedió claramente con la novela de Eco, *El nombre de la rosa*, volumen por demás complicado por la gran cantidad de citas que utilizó el autor para conformarlo; no por ello menos interesante y popular entre toda clase de público, hasta el grado de ser adaptada al cine con la ayuda del propio autor y convertirse en una cinta exitosa (Francia, 1988) y más decodificada que la obra literaria.

Siguiendo con el tema del signo, el significante y la significación, vamos a establecer la diferencia entre estos últimos. Guiraud explica que

...la relación entre el significante y el significado es, en todos los casos, convencional. Cuando se trata de signos motivados o de indicios naturales utilizados en función de signos, es la resultante de un acuerdo entre los usuarios [...] la relación entre [estos términos] puede también ser mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva. La significación es más o menos codificada y, en última instancia, sólo tenemos sistemas abiertos que merecen difícilmente el nombre de *códigos* por no ser sino simples sistemas de interpretación de las *hermenéuticas*. Ese es el límite que separa las lógicas y las poéticas, aunque ciertas poéticas puedan ser, como ya se verá, muy codificadas. (*Ib.*:35-36)

Cada sociedad conoce sus propios códigos, aunque los integrantes de esa misma sociedad no entiendan códigos de lenguajes creados por determinados grupos y cuyos códigos son más específicos,²⁵ pero en sí la creación de cada código es básicamente igual;

cuestionó si opinaba que en la actualidad prevalecen actitudes del medioevo; su respuesta fue que no sólo de dicho periodo, sino renacentistas, e incluso precámbricas.

²⁵ Pensemos en la comunidad homosexual, la cual tiene un lenguaje especial que sólo en este círculo puede entenderse, aunque se utilicen palabras comunes, sólo que en este ámbito el significado cambia. Lo mismo sucede con, por ejemplo, el caló o el lenguaje de las tribus urbanas, como los punk, cholos, hip-poperos, emos, etcétera.

se dice, entonces, que "cuanto más amplia y precisa es la convención, el signo es más *codificado*" (*Ib.*:36). Los usuarios de los signos

reconocen la relación entre el significante y el significado y la respetan en el empleo del signo.

En la práctica, son numerosos los sistemas en que un significante puede remitir a varios significados y donde cada significado puede expresarse por medio de varios significantes. Es el caso de los códigos poéticos en los cuales la convención es débil, la función icónica desarrollada y el signo abierto.

[Por otro lado] la denotación objetiva es más precisa que la connotación subjetiva, un signo explícito es más preciso que un signo implícito y un signo consciente más preciso que un signo inconsciente. (*Ib.*:36 y 39)²⁶

Existe una clara diferencia entre la connotación y la denotación; las expresiones artísticas son connotativas y la ciencia es denotativa; pues "la denotación está constituida por el significado concebido objetivamente y en tanto que tal. Las connotaciones expresan valores subjetivos atribuidos al signo, debido a su forma y a su función" (*Ib.*:40). Por esta razón las ciencias no son cuestionadas valorativamente, es decir, ni son buenas ni son malas, su función está basada en el conocimiento y la investigación estrictos; en cambio, las artes se basan en la expresión de pensamiento y sentimientos del hombre, el cual trae consigo valores que pueden ser cuestionados en una forma subjetiva por sus congéneres, pudiendo dar una connotación de bueno o malo.

Pongamos el ejemplo de una película que haya causado polémica, como *Crash* (Canadá, 1996), en la cual se narra la relación que mantiene un grupo de *yuppies* con sus autos, al considerarlos como extensiones de su cuerpo y, por tanto, formas de obtener placer; aunado a ello la cinta muestra una serie de filias y expresiones de la sexualidad que serán valoradas por el auditorio, como la fobofilia²⁷ o la homosexualidad. Cuando el

²⁶ El propio Guiraud ejemplifica: "Un uniforme denota un grado y una función y connota prestigio, la autoridad que le son atribuidas" (*Ib.*:40).

²⁷ Obtener placer ante el peligro eminente.

espectador mira cómo se besan dos de los personajes masculinos tiene un gesto de espanto o desagrado; pero al momento de ver una escena similar con mujeres no hay la misma reacción. La historia integra diversos códigos que la gente puede valorar, por supuesto que dependiendo del espectador será el valor (al fin de cuentas subjetivo) que se le dé.

A diferencia de lo anterior, en la ciencia, una teoría no es cuestionada por buena o mala, sino por su desarrollo; con el tiempo una teoría puede cambiar porque se siguió investigando hasta descubrir aspectos que ofrecían otras explicaciones sobre un fenómeno específico. Aun cuando existe un grado de error, la ciencia no es valorativa y funciona y puede ser aceptada independientemente del grupo social al que se pertenezca, de la religión que se tenga, la orientación sexual o si se es hombre o mujer. Lo que interesa para el desarrollo de este trabajo son los signos connotativos, es decir, los producidos por las artes.

De esta forma, sabemos que existen tipos de signos, los cuales tienen su propia forma y sustancia, “según esta terminología, el concepto, la idea definen la sustancia del significado. En la palabra *gato* la idea abstracta de ‘felinidad’ constituye la sustancia del significado mientras que su forma está en el sistema conceptual que la opone a ‘gata’, ‘perro’, ‘hombre’” (*Ib.*:42)

Así, y adentrándonos a las diferencias de ser hombre o mujer en nuestra sociedad, en la cinta mexicana *Anoche soñé contigo* de Marisa Sistach (1991), Toto, el personaje del adolescente que despierta a su sexualidad, expresa implícitamente la idea de lo que es ser hombre heterosexual, como desear y, posteriormente, poseer a su prima Leticia; a diferencia de lo que, en su forma, lo hace diferente de su madre o de su propia prima, quien acepta "iniciar" a su primo sexualmente, gracias a lo que la hace mujer, su "feminidad".

1.3.3. El código-mensaje

Un *código* es "la relación lógica que permite que un mensaje sea comprendido" (Andrew 1978:218) y está formado por signos. Enfocándonos a nuestro tema de estudio, el cine, se dice que en él no hay códigos...

son, mejor, las reglas que permiten los mensajes de un film. De hecho son construcciones de los semióticos, quienes después de estudiar grupos de films formulan las reglas que funcionan (los códigos) en tales films. Así, los códigos poseen una existencia real pero no física. Los códigos son lo opuesto a los materiales de expresión. Son las formas lógicas presionadas sobre ese material para generar mensajes o sentido.

El realizador utiliza códigos para que su material hable al espectador. El semiótico trabaja en dirección opuesta, utilizando los mensajes de un film para ayudarle a construir los códigos que trascienden a tales mensajes. La mayoría de las discusiones sobre cine y también la crítica cinematográfica se concentran en lo que un film dice (en sus mensajes); la semiótica se dirige hacia las leyes que gobiernan esos mensajes, a la posibilidad del mismo lenguaje fílmico. (*Ib.*:218)

Esta última afirmación nos recuerda las declaraciones de varios directores de cine, a quienes muchas veces no les interesa la opinión de la crítica, al menos eso dicen; pues consideran que a final de cuentas quien mejor juzga sus películas son los espectadores. Este discurso es común en directores de cine industrial, donde el mercado es más importante que el mensaje y su construcción. Lo cierto es que la gente que va al cine se guía por las críticas que se hacen en algún diario o portal de internet. Ahora proliferan las frases cortas sobre alguna película; frases hechas en publicaciones reconocidas por críticos considerados serios en su labor. Oraciones como "Los problemas de las parejas son planteados de manera inteligente y divertida" (Patricia García López, *El Herald de México*); "Una reflexión con la que podría identificarse uno de nosotros ¿Se atreve?" (Patricia E. Dávalos, *La Crónica*); ambas opiniones utilizadas como estrategias de publicidad de la cinta

She's the one (Ella es) del director Edward Burns (E.U. 1996).²⁸ A partir de aquí reconocemos las diferencias en el uso de los códigos.

Ahora bien, Christian Metz, iniciador de la *semiótica del cine*, afirma que el código tiene, por lo menos, tres características básicas que permiten su comprensión: grados de especificidad (un mensaje nítido en el cine que cualquier espectador pueda descifrar); niveles de generalidad (por ejemplo un movimiento de cámara específico que puede ser utilizado en cualquier filme y existen, en este mismo punto, los códigos que determinan ciertos patrones, un caso concreto son las cintas de violencia, donde el personaje central siempre será físicamente agradable y con una vestimenta adecuada a la acción); y reductibilidad a subcódigos (éstos requieren de un conocimiento mayor sobre cierto tema o corriente artística; por ejemplo, es más sencillo entender el cine de Luis Buñuel si sabemos a qué corriente artística se adscribe al autor entender cómo y por qué funciona, en este caso, el surrealismo).

En concreto, el *signo* es lo que permite la creación de *códigos* que, a su vez, hace posible la comunicación. El *significante* (representación fonética o gráfica de algo) y el *significado* (aspecto conceptual, semántico de algo) forman parte del *código* y utilizados por los receptores para *decodificar* los mensajes que les son transmitidos.

1.4. La representación cinematográfica

1.4.1. Representación

En el capítulo tres, "El Quijote", de su libro *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault hace un interesante recorrido de la representación del *signo*, iniciando con la Época Clásica; al considerar que durante ese periodo histórico el "régimen de los signos" cambió para no

²⁸ Este director llamó la atención con su primera película, *El Juramento* (E.U. 1995), la cual fue ganadora del Festival de Sundance, dedicado a las producciones independientes de bajo presupuesto. La cinta en cuestión narra las promesas que tres hermanos se hacen sobre sus relaciones amorosas, sólo que la vida los pone en situaciones que los hacen cambiar radicalmente sus puntos de vista sobre el amor, el sexo y la relación de pareja.

volverlo hacer en mucho tiempo. Aunque algunos estudios feministas han criticado el trabajo de Foucault, me parece que es fundamental para entender y cuestionar la cultura como industria actual y su influencia en las vidas cotidianas.

En el umbral de la época clásica, el signo deja de ser una figura del mundo; deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca.

El clasismo lo define de acuerdo con tres variables. El origen del enlace: un signo puede ser natural (como el reflejo en un espejo designa lo que refleja) o de convención (como una palabra puede significar una idea para un grupo de hombres). El tipo de enlace: un signo puede pertenecer al conjunto que designa (como la buena cara forma parte de la salud que manifiesta) o estar separado de él (como las figuras del Antiguo Testamento son los signos lejanos de la Encarnación y de la Redención). La certidumbre del enlace: un signo puede ser tan constante que se esté seguro de su fidelidad (así, la respiración señala la vida); pero puede ser también simplemente probable (como la palidez del embarazo). (1995:65)

Con esta explicación, entendemos que estamos rodeados de signos, como bien dice Friederich, el personaje central de la película *Historia de Lisboa*, aunque él se refería a signos producidos por la mercadotecnia y Foucault hace una clasificación mucho más generalizada del signo. Debemos reconocer siempre, aun cuando existan distintos tipos y formas del signo, este puede ser reconocido gracias al conocimiento, ya que "no espera silenciosamente la venida de quien pueda reconocerlo: nunca se constituye, sino por un acto de conocimiento" (*Id.*).

El signo trae consigo lo que significa, lo que se le ha designado socialmente, por tanto, es "inseparable del análisis [...] el signo aparece porque el espíritu analiza. [...] Gracias a él las cosas se hacen claras y distintas, conservan su identidad, se desatan y se ligan" (*Ib.*:66-67).

Un animal no crea signos, y aunque sabe lo que es comida o no lo es, se rige por instinto, eso hace diferente al hombre de los animales, pues gracias al signo se "transforma

la imaginación en memoria voluntaria, la atención espontánea en reflexión, el instinto en conocimiento racional" (*Ib.*:68-69).

El signo es la representación de las cosas, de los sentimientos, de las ideas; todo cuanto produce el hombre está lleno de signos, ya lo dijimos anteriormente, aun cuando hay una clara diferencia entre los signos de la ciencia y los signos del arte. Nos interesan los signos de las artes, pues son representación de nuestras ideas, y las artes han sido también utilizadas como medio de espectáculo para oprimir y asegurar posiciones de poder.

La relación de lo significante con lo significado se aloja ahora en un espacio en el que ninguna figura intermediaria va a asegurar su encuentro; es, dentro del conocimiento, el enlace establecido entre la *idea de una cosa* y la *idea de otra*. [...] El signo encierra dos ideas, una la de la cosa que representa, la otra la de la cosa representada y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda. [...] Es necesario que represente, pero también que esta representación, a su vez, se encuentre representada en él. (*Ib.*:70)

Foucault explica que el signo ha sido utilizado de diferente forma: antes de la época clásica era fuente de conocimiento, y en la época clásica y, por supuesto, ahora, permite la representación

...el pensamiento entero se aloja en él [...] desde el momento en que una representación está ligada con otra y representa este lazo en sí mismo, hay un signo: la idea abstracta significa la percepción concreta de la que ha sido formada (Condillac); la idea general no es más que una idea singular que sirve de signo a otras (Berkely); las imaginaciones son signo de las percepciones de las que han salido (Hume, Condillac); las sensaciones son signos unas de otras (Berkeley, Condillac) y se puede decir finalmente que las sensaciones son de suyo (como en Berkeley) los signos de lo que Dios quiere decirnos, lo que haría de ellas algo así como signos de un conjunto de signos. (*Ib.*:71)

Es decir, el signo trae consigo el significante y el significado y esta relación "sólo puede ser establecida en el elemento general de la representación: el significante y el significado están ligados en la medida en que uno y otro son representados y el uno

representa de hecho al otro" (*Ib.*:73). Esta es, precisamente, la llamada naturaleza binaria del signo.

Una obra cinematográfica contiene diversos signos que crearán códigos, los cuales serán decodificados por el público que vea dicha cinta. Dentro de aquellos signos existen, además, elementos que los hacen binarios, el significante y el significado, los cuales permitirán decodificar la representación. Ésta puede, más adelante, producir discursos que con el tiempo cambiarán de forma, más no de contenido, y ser reproducidos socialmente.

Por ejemplo, la película *Atracción fatal* (E.U., 1988) y otras similares, *Bajos instintos* (E.U., 1992) y *Acoso sexual* (E.U., 1995), narran historias de mujeres que son capaces de hacer cualquier cosa con tal de lograr sus objetivos. El asunto es que las protagonistas son mujeres inteligentes, atractivas, exitosas y, además, representadas como ambiciosas y dueñas de una pasión que desbordan hasta provocar la destrucción de un hombre que confió en ellas. ¿Qué discursos construyen sobre las mujeres y cómo impactan esos discursos en la cotidianidad?

Atracción fatal narra la relación que existe entre un padre de familia y una mujer en sus cuarenta, atractiva e inteligente; pero el hombre no debió mirarla ni aceptar las proposiciones de esta mujer, porque lo único que logró fue su desgracia y el sufrimiento de su familia. El personaje femenino es el estereotipo que se tiene de la mujer que desea ser autosuficiente, cosa que la vuelve fría y calculadora.

A diferencia de esta película, *Bajos instintos* narra la historia de una mujer inteligente, millonaria por herencia y sumamente atractiva; además es bisexual y promiscua. Este personaje se vuelve un dolor de cabeza para la policía porque es sospechosa de un asesinato y gracias a su mente calculadora es capaz de engañar a todo el cuerpo de policía y, de paso utilizar su desbordante sexualidad, para seducir al detective que se encarga de aclarar el caso. Sin duda, este personaje femenino vuelve a ser el estereotipo de la mujer moderna, sólo que ahora se le agregan los elementos clásicos de los años noventa: una

sexualidad más “libre” y la constante inseguridad e individualidad que existe en esta década; pero el personaje no pierde los elementos esenciales de *Atracción fatal*, mujer fría y calculadora.

El caso de *Acoso sexual* es semejante, en esta película se trata el tema que le da título, sólo que ahora la mujer es la que acosa sexualmente al hombre con el tal de conseguir sus objetivos; provocando, igual que sus antecesoras, la inestabilidad del hombre que es víctima de su frialdad. Por supuesto que el personaje vuelve a ser una mujer inteligente, atractiva, independiente, pero fría y calculadora.

Son notables las similitudes en estas películas, y aunque los años en que fueron producidas son diferentes, al igual que las historias, en el fondo el mensaje es el mismo: las mujeres inteligentes, atractivas e independientes, viven en una gran soledad y son capaces de hacer cualquier cosa con tal de conseguir sus objetivos profesionales o personales desbordando su incontrolable sexualidad hacia los pobres hombres.²⁹

Ahora bien, Foucault explica que

si no existiera en la representación el oscuro poder de hacerse presente de nuevo una impresión pasada, ninguna podría aparecer jamás como semejante a una precedente o disemejante de ella. Este poder de recordación implica, cuando menos, la posibilidad de hacer parecer como casi semejantes (como vecinas y contemporáneas, como existiendo casi a la misma manera) dos impresiones de las que, sin embargo, una está presente en tanto que la otra ha dejado de existir quizá desde hace tiempo. Sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas.

Es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue siempre posible de la imaginación.

²⁹ Las cintas que se han mencionado son norteamericanas, pero el cine europeo también ha producido cintas con personajes semejantes, donde la mujer se convierte en un elemento de destrucción para el hombre y la familia tradicional. Para ilustrar mejor esto, podemos mencionar el caso de *Obsesión* del director francés Louis Malle (Francia, 1993), cuyo personaje central fue capaz de destruir una familia entera al seducir al padre y provocar el suicidio del hijo mayor; la mujer en cuestión era inteligente, atractiva y autosuficiente, pero tenía una sexualidad incontrolable.

Tanto que la representación, encadenada siempre a contenidos muy cercanos unos a otros, se repite, se recuerda, se repliega naturalmente sobre sí misma, hace renacer impresiones casi idénticas y engendra la imaginación. (*Ib.*:75-76)

Lo que el filósofo francés expresa es que, por ejemplo, los seres humanos somos capaces de reconocer algo porque lo imaginamos cuando es nombrado; la representación así funciona, es posible solo si el hombre tiene un antecedente de "ese algo" que se le está presentando como similar al original. La especie humana se distingue por esta cualidad. Foucault se remite al Renacimiento, pues en esa época se tiene una mayor conciencia de lo que es la representación; sin embargo, dice que

si seguimos la red de arqueología que da sus leyes al pensamiento clásico, veremos que la naturaleza humana se aloja en este mínimo desbordamiento de la representación que le permite representarse (toda la naturaleza humana está allí: justo lo bastante al exterior de la representación que se presenta de nuevo, en el espacio en blanco que separa la presencia de la representación y el "re" de su repetición); y que la naturaleza no es sino un inasible embrollamiento de la representación que hace que la semejanza sea sensible antes de que el orden de las identidades sea visible. (*Ib.*:77)

Con esta cita, Foucault afirma que "naturaleza y naturaleza humana permiten, dentro de la configuración general de la *episteme*, el ajuste de la semejanza y de la imaginación que fundamenta y hace posibles todas las ciencias empíricas del orden" (*Id.*).

Así, nuestro autor explica que en "cuanto se trata de ordenar las naturalezas simples, se recurre a una *mathesis* cuyo método universal es el álgebra. En cuanto se trata de poner en orden las naturalezas complejas es necesario constituir una *taxinomia* y, para ello, instaurar una serie de signos" (*Id.*).³⁰

³⁰ Esto lo hemos explicado en el apartado especial para el signo. Foucault hace la siguiente disposición sobre la Ciencia general del orden:

Con esto queda claro que la representación siempre será una reconstrucción de las cosas a través de signos; a los cuales los seres humanos les damos un significado y un significante y que entre la "*mathesis* y la *génesis* se extiende la región de los signos" (*Ib.*:79).

Es decir,

la *taxinomia* no se opone a la *mathesis*; se aloja en ella y se distingue de ella; ya que es también una ciencia del orden —una *mathesis* es la ciencia de las igualdades y, por ello, las atribuciones y los juicios; es la ciencia de la *verdad*; la *taxinomia*, a su vez, trata de las identidades y de las diferencias, es la ciencia de las articulaciones y de las clases; es el saber acerca de los *seres*. De igual modo, la *génesis* se aloja en el interior de la *taxinomia* o, cuando menos, encuentra en ella su posibilidad primera. Pero la *taxinomia* establece el cuadro de las diferencias visibles; la *génesis* supone una serie sucesiva; la una trata los signos en su simultaneidad espacial, como una sintaxis; la otra los reparte de un *analogón* del tiempo, como una cronología.

[Así] el límite del saber será la transparencia perfecta de las representaciones a los signos que las ordenan. (*Ib.*:80-82)

Referirnos, entonces, a la representación y al porqué determinados grupos sociales no son capaces, en una primera instancia, de reconocer lo que se les representa, tiene que ver con el conocimiento que tienen de "ese algo"; si el individuo no encuentra similitud entre una cosa y otra que ya conozca; no se da el proceso de representación, porque el nivel de conocimiento de los individuos varía, así como sus entornos.

Lo cierto es que la representación, tal como hace su recorrido Foucault, se ha transformado con el tiempo. Cada época ofrece determinadas formas de representación, nuestra época no es la excepción, tan es así, que el cine forma parte de las actuales —y más concurridas— formas de representación del mundo, de re-petición de discursos.

Naturalezas simples - Naturalezas complejas

I	I
Mathesis	Taxinomia
I	I
Algebra	Signos

1.4.2. Formas de ver y enunciar

Hay un refrán que dice: “Cada cabeza es un mundo”. Eso tiene, en cierta medida, algo de verdad, pero el adagio no explica que el mundo creado en esa cabeza fue estructurado con parámetros de acuerdo con un entorno social determinado, luego entonces, esos mundos son muy similares. Esto condiciona al individuo para representar, para ver y enunciar lo que ve. En el cine no es la excepción.

En su libro *Derivas de un cine femenino* (M. A. Porrúa, 1999), Margara Millán habla justamente de cómo hay diferencias entre hombres y mujeres de hacer cine, de construirlo.

A la par que el cine hecho por mujeres ampliaba un horizonte representacional y cultural, se desarrollaba la teoría y el análisis del cine desde perspectivas feministas. El cine hecho por mujeres no sólo daba la palabra a quienes tradicionalmente había correspondido el silencio, sino que también ponía en acción formas que cuestionaban los códigos de representación cinematográfica convencionales. (Millán, 1999:45).

La autora señala que el “cine de mujeres” construye una visión distinta, una mirada femenina, donde hay una deconstrucción del lenguaje cinematográfico tradicional –dominado por los hombres.

Al explicar justamente esas diferencias del “cine de mujeres”, fundamentado en las teorías feministas de la representación cinematográfica, Millán perfila conceptos aplicables a cualquier creador, hombre o mujer, pero alejado del discurso falocéntrico y heterocentrista. Y enlista los problemas en los que gira el análisis del cine femenino:

- La imagen y posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración;
- Su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femeninos;
- El realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la recepción de la espectadora;
- La representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase, y con la orientación sexual;

- La pertinencia de una estética femenina en el cine;
- El funcionamiento del operativo psíquico consciente e inconsciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador-mujer frente a la pantalla. (*Id.*: 46-47).

Ese mismo listado puede aplicarse a un “cine gay, lésbico o transgénero”, porque el realismo o ilusionismo –por ejemplo- de esos grupos sociales no es el mismo que puede representarse en el discurso tradicional y dominante del cine.

De las cineastas latinoamericanas actuales, hay cuatro que destacan por su propuesta cinematográfica, disímbola entre sí y distinta también de lo que habitualmente ofrece el cine con visión masculina-dominante. Las argentinas Lucía Puenzo y Gabriela Tagliavini, la peruana Claudia Llosa, y la mexicana Patricia Riggen. Sus visiones exponen que ser hombre o mujer y las necesidades de ambos dependen en gran medida de su edad, raza, entorno social y proyecto de vida.

Puenzo, por ejemplo, ha apostado a un cine personal, entramado en los personajes y decisiones al límite, cuestionando el *statu quo*, como lo hecho en *XXY* (2007), donde una joven intersexual (que tiene ambos sexos), está en el punto en que debe definir si sigue creciendo como hombre o como mujer. El problema que enfrenta es la exploración de su lado masculino, pues creció prácticamente como mujer. La directora, que coescribió la historia con Sergio Bizzio, se adentra a la psique social de una cultura conservadora, en un pueblo pesquero. La educación de los padres de la joven no asegura tampoco que ella tendrá un mejor escenario para decidir. Tampoco su médico, eminencia de la estética y la reconstrucción. Puenzo cuestiona la cultura falogocéntrica y heterosexista. Lejos de cualquier activismo lésbico-gay tradicional, la cinta muestra a un personaje poco común con necesidades comunes a cualquier persona: el amor y la estabilidad emocional.

Llosa, en tanto, se sumerge a la cultura latinoamericana donde hay falta de todo y domina la religión y la estructura aspiracional norteamericana. En *Madeinusa* (2005), la

protagonista –quien representa a la Virgen en las celebraciones religiosas— descubre su sexualidad y anhela irse a vivir a Lima, todo previo a la Resurrección de Cristo, entre las tres de la tarde del Viernes Santo y las seis de la mañana del domingo de Resurrección, periodo en que Dios no ve ni castiga nada, según la tradición religiosa en ese pueblo imaginario. El escenario es perfecto para el sexo y el alcoholismo, por ejemplo. Llosa parece no juzgar esa forma de ver el mundo, expone, entiende a hombres y mujeres, pero es contundente en que sociedades así los cambios son prácticamente imposibles. Ahí está su cuestionamiento: la sociedad “jala” a los individuos y no les permite evolucionar, por mínimo que pareciera ese cambio.

A diferencia de Puenzo y Llosa, las otras dos directoras se han enfocado a un “cine femenino” casi masculino. Si nadie supiera que sus películas son realizadas por mujeres, pensarían que fueron hechas por hombres. La visión femenina que muestran está muy alineada a la estructura masculina tradicional, a pesar de que las protagonistas sean mujeres.

Es decir, las formas de ver y enunciar, no siempre se diferencian entre directores hombres y mujeres. Lo que representen estará condicionado a su construcción *per se*. La propia Millán cita a Teresa de Laurentis sobre el cine y sus creadores y receptores.

El cine es una actividad significativa, un trabajo de semiosis que produce "efectos de significado y percepción, autoimágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología" (Id.: 60).

En ese sentido, hay creadores, como Woody Allen, que logran representaciones “deconstructivas” del *status quo*, del poder de ser hombre o mujer. En *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) muestra tres personajes femeninos totalmente dispares: una mujer pasional y depresiva; una más poderosamente sexual, pero ambigua en cuanto a su proyecto de vida, y otra que teme a su sexualidad y desconfía de su propia capacidad

creativa e intelectual. El detonante de las tres es un hombre, cuya inestabilidad les permite a ellas entenderse sin menosprecio. Aunque pareciera que el personaje de Javier Bardem (Juan Antonio) es el centro de la historia, en realidad es un pretexto para despertar el potencial de las protagonistas, dormido por su educación y cultura. Es decir, él no es motivo, sino un pretexto.

De este modo, Allen ensambla su discurso cuando modifica los conceptos de ser hombre y mujer, masculino y femenino. Es una forma de ver y enunciar y representar géneros, apartado del discurso falocentrista.

1.4.3. El discurso cinematográfico

Arte indispensable en el estudio de la representación en el siglo XX, el cine se convierte en un interesante material de análisis para diversos teóricos del mundo. Se han enfocado a él desde su historia, su crítica, su lenguaje, lo que provocan en el espectador, como elemento clave de la modernidad y, por supuesto, de la posmodernidad.

Para este trabajo, el discurso cinematográfico se convierte en factor clave para entender las formas de representación y reproducción de discursos, en concreto en lo que concierne a lo masculino y lo femenino del México actual.

1.4.3.1. Las teorías de cine

Como se mencionó líneas arriba, existen diversos teóricos que durante los últimos cincuenta años se han enfocado al estudio del cine desde diversos puntos de vista; aquí sólo interesará uno de ellos, sin embargo, se mencionarán otras corrientes que, por supuesto, han permitido el desarrollo de la que nos llama la atención.

Dudley Andrew, profesor de la Universidad de Iowa, publicó una obra que reúne las principales teorías de cine en el mundo. Su trabajo inicia con la llamada "tradición formativa", donde toca a autores como Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Mikhailovich Eisenstein y Béla Balázs. Posteriormente aborda la "teoría realista", cuyos exponentes más

destacados son Siegfried Krakauer y André Bazin. Concluye su obra con la "teoría cinematográfica francesa contemporánea", donde menciona el trabajo de Jean Mitry, Amédée Ayfre y Henri Agel y Christian Metz. Éste último, más que cualquiera, nos interesa para comprobar la hipótesis de esta tesis.

La primera teoría, "la tradición formativa", se encargó de dar continuidad y forma al cine, casi a la par del surgimiento de éste. Según Andrew, los teóricos de esta corriente lucharon más que nada por darle al cine un estatus de arte; su fundamento consistía en considerar que el cine "era igual a las otras artes, porque cambiaba el caos y el sin-sentido del mundo en una estructura autónoma y en un ritmo" (1978:23).

El primer autor que publicó una obra al respecto fue el poeta Vachel Lindsay en cuyo libro, *The Art of the Movie Picture* (1916), mostró que el cine tenía todas las propiedades de otras artes a tal grado de considerarlo un arte independiente. Años más tarde otros investigadores dieron continuidad al trabajo de Lindsay, entre los que se encontraban Ricciotto Canudo y Louis Dellus, éste último líder del movimiento de vanguardia cinematográfica francesa.

A la par, época en la que el cine aún era mudo, surgieron interesantes corrientes cinematográficas que todavía en la actualidad llaman la atención, como el *expresionismo*.

Quando en 1925 el movimiento alemán perdió su fuerza inicial y la vanguardia francesa se desintegró, el centro de pensamiento avanzado sobre el cine se trasladó a Moscú. En la Unión Soviética, la Famosa Escuela Cinematográfica del Estado había comenzado en 1920 y alrededor de ella se desarrolló una discusión acalorada y productiva. L. V. Kuleshov, Dziga Vertov, V. I. Pudovkin y especialmente S. M. Eisenstein,³¹ son los hombres más asociados a este periodo.

El fin del cine mudo provocó una gran cantidad de ensayos importantes. Hacia 1929 la cantidad de revistas dedicadas a la teoría cinematográfica (incluyendo en inglés

³¹ A este cineasta, célebre por obras como *El acorazado Potemkin*, se debe una interesante teoría relacionada a uno de los elementos básicos de la cinematografía, el montaje. Su obra se encarga básicamente de este recurso técnico que ha permitido al cine la narración de una historia a través de diversas tomas enlazadas.

revistas como *Close Up* y *Experimental Cinema*) indican que una significativa comunidad mundial miraba al cine como una forma artística. (*Ib.*:25)

Mientras se establecía este interesante periodo de la concepción cinematográfica, surgen, en contra-corriente, una serie de investigadores interesados en el cine desde una perspectiva distinta. Tal es el caso de la teoría realista, que entre sus pioneros se encuentran Henri Agel, quien afirmaba que, en 1913, el cine de Luis Feuillade "mostraban la vida tal cual es".

Andrew explica que la teoría realista fue desarrollada básicamente por personajes que producían cine, como fue el caso de los documentalistas británicos Paul Rotha y John Grierson; mientras en Francia se encontraban Marcel L'Herbier y Jean Vigo, de este último destaca la presentación que hiciera en su primera película, *À propos de Nice* (Francia, 1930), considerada como un paradigma realista.

Se puede decir que el cine realista continúa hasta hoy; de hecho, los documentales son un claro ejemplo de ello. Andrew afirma que

el cine realista no debe competir con el cine de entretenimiento; debe aportar una alternativa absoluta, un cine con conciencia que sea auténtico tanto para nuestra percepción cotidiana como para nuestra situación social.

El enlace de la teoría cinematográfica documental de una estética de la percepción con una ética de preocupación social ha continuado hasta hoy. La encontramos en importantes textos de Cesare Zavattini y de otros neorrealistas; después de 1959 lo encontramos en declaraciones de nuestros realizadores de *cinéma-verité*, como Ricky Leacock, D. A. Pennebaker, Arthur Barron, Fred Wiseman y los hermanos Maysles (*Ib.*:104).

Ante lo que Andrew afirma, surge una pregunta que en otro momento deberá responderse ¿puede realmente el cine realista no mezclarse con el de entretenimiento siguiendo su misma constitución discursiva?³²

³² Esta cuestión surge sobre todo cuando somos receptores de un cine basado en algún fenómeno social determinado y que, según sus creadores, es la realidad misma; tal es el caso de *JFK*

Para Andrew, la teoría realista tuvo dos grandes representantes: Krakauer y Bazin, quienes

vieron el cine dentro de un vasto contexto que incluía la política, pero no estaba dominado por ella. Su fidelidad era ante todo a la realidad. Su vocación era armonizar a la humanidad con la realidad a través del cine. Para ambos esto significaba una radical reestructuración de la sociedad, pero para ambos eso debía seguir y no proceder a una relación apropiada con la naturaleza, y esa relación, si es que ocurre, seguirá a una renovada percepción humana, producto de un cine vivificante y armonioso (*Ib.*:105).

1.4.3.2. La teoría francesa

En la actualidad, el cine sigue provocando a los teóricos; el hecho cinematográfico no es precisamente un fenómeno sencillo de explicar por ningún lado, ni su producción o percepción. Por eso surgen tantos autores dedicados a este asunto, lo que ha originado publicaciones periódicas en diversos países, además de los ya conocidos (Francia e Inglaterra), como Italia, España, Alemania y otros países de Europa Oriental. A pesar de ello, Francia, no conforme con ser el país de origen del cine, es el semillero de las actuales tendencias teóricas sobre el cine.

Bazin, autor fundamental de la teoría realista, utilizó para el cine disciplinas ya reconocidas, como la filosofía, la historia del arte, la crítica literaria y la psicología.³³ Tuvo sus discípulos, seguidores cooptados gracias a *Cahiers du Cinéma*, como el polémico realizador Jean-Luc Godard.

(E.U., 1993) o *Nixon* (E.U., 1995), ambas dirigidas por Oliver Stone; *Antes de la lluvia* de Mincho Manchevski (Macedonia, 1993), cinta que toca las diferencias raciales, religiosas y políticas actuales; o *La noches salvajes* (Francia, 1992) autobiografía de Cyril Collard sobre el SIDA, el sexo seguro, la bisexualidad en una época donde parece no existir nada de qué sujetarse.

³³ No en vano el presente trabajo es ecléctico por excelencia. No es fácil ni muy recomendable sostenerse férreamente de una sola disciplina para abordar un tema.

Mientras Bazin establecía su escuela teórica, otros personajes se preocuparon por aspectos distintos a los que Bazin ponía atención, como es el caso de Jean Mitry y Christian Metz.

La obra más importante de Mitry es la *Estética y psicología del cine*, donde es notable su tendencia a la historia. Con su teoría Mitry define el cine desde sus diversos puntos. Considera que las imágenes "difícilmente podrían ser discutidas fuera de su relación con los objetos a los que representan [porque] no son signos sino análogos de ellos" (*Ib.*:190). Siendo las imágenes la materia prima del cine, Mitry considera que éstas representan lo que es el cine, no lo trascienden porque

no designa a nada [...] simplemente se nos muestra como una analogía del mundo, que es parcial, pero de la misma naturaleza que la visual del mundo.

Las imágenes de pantalla han sido puestas allí por otra persona. No es nuestra atención la que convoca esta o aquella imagen visual, sino alguien que nos está diciendo 'Voilà', por el hecho de haber tomado, revelado y proyectado esas imágenes para nosotros. Para Mitry la realidad existe como una fuente innagotable de significados para los seres humanos." (*Id.*)

Lo anterior permite afirmar, entonces, que los directores de los cuales nos ocupamos en este trabajo ofrecen una visión de la realidad; construida por circunstancias diversas, aunque en un ámbito común, el cine mexicano.

Mitry afirma que las imágenes tendrán un significado, y nosotros diríamos que son significantes, determinados por el realizador; "la imagen tiene un propósito definido que le es conferido por el papel que juega en el mundo 'imaginario' pero representacional que el realizador construye" (*Ib.*:192). Las secuencias que el realizador crea pueden variar, combinarse; todo depende de lo que deseé transmitir en la totalidad de su obra. En este proceso, el montaje funciona como un elemento básico de construcción de discurso, porque

permite la diferencia de tiempos y espacios que permitirán la comprensión, y no sólo percepción, de un fenómeno.³⁴

Mientras miramos a través de las imágenes a la realidad, comprendemos que esas imágenes y esa realidad nos están hablando en un lenguaje superior, un lenguaje humano y no natural. El creador cinematográfico no puede librarse de la realidad, pero puede y debe insistir en darle su propio tratamiento.

[...] En el [nivel] de la percepción y el de la imagen cinematográfica, la realidad no puede ser evitada. En el segundo nivel, el de la narración y el de la secuencia de imágenes, el hombre no puede ser evitado, el hombre con sus planes, sus deseos, sus intenciones, que somete esas analogías de la naturaleza a su inextinguible necesidad de sentidos. Un nuevo mundo es creado por el realizador con la ayuda de la complicidad del mundo real. Ningún otro arte ha hecho esto.

Los *films* grandes y artísticos, dice Mitry, son aquellos que de alguna manera construyen un sentido abstracto, más allá del obvio sentido narrativo que las agrupa. En ese nivel abstracto, el cine es liberado de su enlace con la pura percepción, liberado también del argumento específico que relata y llevado a jugar libremente con nuestras facultades imaginativas superiores. (*Ib.*:194)

Otro aspecto que Mitry destaca de la cinematografía es el ritmo. Quienes gustan del cine llegan a referirse a alguna película por su ritmo; muchos, acostumbrados a un cine industrializado, dicen que una cinta es lenta y, por tanto, aburrida o viceversa. En algunos casos la gente suele tener razón cuando su crítica a alguna película inicia con el ritmo de ésta, porque

el ritmo cinematográfico posee muchos de los poderes y de los problemas que tiene el ritmo de la prosa. Ambos dependen primordialmente de sus representaciones antes que de una serie de tonos matemáticamente puros, como es el caso de la música. Los ritmos del cine y la prosa deben siempre funcionar *ad hoc*, de acuerdo a las imágenes proporcionadas. (*Ib.*:196)

³⁴ Sin duda el montaje seguirá siendo un elemento esencial del cine, aun cuando se experimenten películas de una sola secuencia, como en algunas cintas del director mexicano Jaime Humberto Hermosillo (*Intimidaciones en un cuarto de baño* (1989) y *La tarea* (1991)), porque en su construcción, en los movimientos de los personajes, ya se incluye el montaje.

Uno intenta imaginar una cinta con mayor o menor ritmo y se da cuenta de que el resultado difiere mucho de lo que es el filme, creyendo que éste mejora. Por ejemplo, si el cine de acción no estuviera construido con tomas cortas y secuencias rápidas, el suspenso y la vertiginosidad se perderían; porque lo sencillo de las historias (cuando éstas lo son) la harían más predecible. Caso contrario con el cine, por ejemplo, de James Ivory, cuya cinematografía se establece con un ritmo muy pausado si así podemos llamarlo, porque la construcción de la historia permite, incluso, disfrutar una secuencia que no incluya diálogos, sólo imágenes y música.³⁵

Por otro lado, Mitry considera que el cine se convirtió en un arte cuando fue capaz de superar la "estética teatral de los ángulos visuales permanentes y de los tiempos continuos dentro de las escenas" (*Ib.*:201), es decir, se creó un nuevo "arte-lenguaje".³⁶

Igualmente, Mitry establece una comparación entre la novela y el cine; explica que éste tiene la última palabra, porque es el arte en el que nuestras percepciones mudas adquieren sentido y valor. Si la novela nos hace sentir la interdependencia de hombre y hombre o de hombre y mundo, lo conseguirá abstractamente a través de palabras y figuras de lenguaje; por su lado, el cine lo hace a través del proceso normal de la percepción bruta. De aquí la imposibilidad de la verdadera adaptación. Se puede tratar de conservar en un *film* la estructura de una novela, pero hay que hacerlo por medios muy ajenos a la novela y a la experiencia de la lectura...

[...] la novela es una narrativa que se organiza a sí misma en el mundo, mientras el cine es un mundo que se organiza a sí mismo en una narrativa. (*Ib.*:203)

³⁵ Ivory se ha dedicado básicamente al cine sobre la época victoriana, sus cintas más representativas lo demuestran: *Lo que resta del día* (E.U. 1995), *Maurice* (Inglaterra 1990), *Carrington* (E.U. 1996), por mencionar algunas.

³⁶ Diversos críticos mexicanos consideran que Jaime Humberto Hermosillo regresa a los principios del cine al filmar cintas como *La tarea*, realizada en una sola secuencia; pues es un tipo de cinematografía teatral.

Por otro lado, a veces quienes gustan del cine se refieren al teatro de una forma despectiva, sin considerar que ésta es una forma diferente de expresión artística que tiene sus propios elementos y, más aun, es mucho más antigua y no por ello con poco que ofrecer e innovar.

No es, por tanto, una coincidencia que la crítica cinematográfica tenga su fundamento en la crítica literaria. Ni tampoco el hecho de que la literatura haya sido, casi desde que surge el cine, semillero de adaptaciones; aunque muchas de esas adaptaciones pretenden mantener la estructura original de la obra, es decir, al pasar a otro lenguaje, son reconstruidas y, en muchos casos, reinterpretadas. Tomando la definición que Mitry hace de éste: "procedimiento de intensificar la naturaleza, porque parece operar bajo ciertas reglas y porque deriva en un significado (*Ib.*:204).

Sin embargo, este autor establece una clara diferencia entre el *lenguaje* y un *lenguaje cinematográfico*, porque

el realizador elige ciertas percepciones brutas en la realidad con las cuales habrá de formar un mundo cinematográfico completo y propio. Puede conseguir que ese mundo irradie significados mucho más allá de sí mismo, si aprovecha todas las implicaciones de su material, transformándolas por medio de códigos poéticos.

El creador cinematográfico da a la realidad una lengua, pero ésta habla con las palabras de ese creador. La realidad participa así de su propia apoteosis, trascendida por el arte del creador y sin embargo nunca completamente consumida en el proceso. (*Id.*)

Ahora bien,

el proceso *estético* del cine se une a una profunda realidad *psicológica* y satisface nuestro deseo de comprender el mundo y de comprendernos entre nosotros en una forma poderosa, aunque necesariamente parcial. Y así el cine es la mayor de las artes, porque cumple esa necesidad mostrándonos el *proceso* de transformación, el mundo del arte humanizado. En el cine los seres humanos se dicen uno al otro lo que la realidad significa para ellos, pero lo hacen a través de la realidad misma que rodea su obra como un océano. (*Ib.*:205)³⁷

³⁷ Para entender mejor este proceso véase el libro de Enrique Guinsberg, *Control de los medios, control del hombre*, editado por la UAM-X. En este volumen se explica cómo los deseos del hombre son considerados para la producción cultural.

Mitry asegura, pues, que el realizador puede darle nuevos significados a las imágenes que ha utilizado en su obra; por eso es capaz de crear un lenguaje diferente. Algunos le llaman a este proceso *metáfora cinematográfica*.

Hasta ahora hemos señalado la manera en que diferentes teóricos han abordado al cine y, según Andrew, estos personajes se han inmerso en una discusión sobre sus distintas visiones del mundo "teniendo al cine como campo de batalla". Así, podemos leer a destacados personajes, como Eisenstein (enfocado en el montaje), interesados en la forma del cine desde su producción; a diferencia de otros –Bazin, por ejemplo– que se interesaron en demostrar una eminente e inseparable relación del cine y la realidad. Ambas tendencias han servido a otros pensadores para hablar y teorizar sobre el cine desde otras perspectivas, como es el caso de Christian Metz, enfocado básicamente a la semiología del cine, asunto que, en esencia, nos interesa en este trabajo.

Dudley Andrew explica que

la realidad material del cine está por tanto a merced de la realidad ideal del pensamiento filosófico, bien que esa lógica provenga de Kant [...] de la psicología *Gestalt* [...] de Bergson y Sartre [...] o bien, como es el caso de Mitry, de Bertrand Russel y otros.

[y que] Metz podría inaugurar un estudio preciso y riguroso de las condiciones materiales que permiten funcionar al cine. Su objetivo es, ni más ni menos, la exacta descripción de los procesos de la significación en el cine. Siguiendo a Charles Peirce y a Ferdinand de Saussure, él llama a esa empresa *una semiótica del cine*. (*Ib.*:209)

Cabe destacar que, gracias a las teorías que hemos mencionado relativas a la cultura y a cómo opera en los individuos, podremos reconocer una clara ideología de los directores seleccionados; enterarnos de cómo conciben el cine y básicamente cómo abordan el género en esta forma de expresión.

En este sentido, Metz se convierte en un autor básico para cumplir nuestros objetivos, pues sus obras, dedicadas a "establecer la ciencia del cine y el análisis de

problemas de cine por medio de esa ciencia", indagan sobre las influencias que han tenido los directores seleccionados para esta tesis.

Para Metz existen dos campos de estudio relativos al cine: la fílmica y la semiótica.

La primera

ocupa esa zona sin límites de cuestiones vinculadas a las relaciones del cine con otras actividades. Esto incluye todos los aspectos que supone la producción de un *film* (tecnología, organización industrial, biografías de directores, etc.), así como aquellos otros que pueden ser entendidos como el resultado de la existencia de *films* (códigos de censura, reacciones del público, el culto a las estrellas). La parte cinematográfica comprende el espacio más estrecho de los *films* mismos, separados por igual de las complejidades que los crearon y las que derivan de ellos. (*ib.*:211)

De estas dos, nos interesa la fílmica y, más aun, de ésta el primer punto, relacionado con la producción de un *film*, concretamente de sus creadores.

Andrew afirma que

la semiología deja el estudio de lo fílmico, lo externo del cine, a otras disciplinas anexas: la sociología, la economía, la psicología social, el psicoanálisis, la física y la química. Es el estudio interno de la mecánica de los *films* mismos lo que Metz y sus seguidores eligen investigar. La semiología en general es la ciencia de los significados y la semiótica del cine se propone construir un modelo amplio, capaz de explicar cómo un *film* corporiza un sentido o lo transmite a su público. Confía en determinar las leyes que hacen posible la visión de un *film* y descubrir los *patterns* particulares de significación que dan su especial carácter a films individuales o a géneros. Por ejemplo, al semiótico le gustaría descubrir las posibilidades generales de sentido que posee la toma *zoom*; al mismo tiempo le gustaría saber la función particular que el *zoom* cumple junto a otras técnicas en, pongamos el caso, los *films* de Robert Altman. En el corazón del campo del cine está el hecho cinematográfico, y en el centro de éste está el proceso de significación. El semiótico se encamina directamente a ese centro. (*Id.*)

Para esta tesis, lo importante será establecer las diferencias que existen entre una mujer y un hombre al hacer cine, cómo construyen su discurso, cómo representan a hombres y mujeres. Para ello estamos centrándonos en dos puntos esenciales: el individuo

como creador, a partir de una mínima historia de vida, y un ejemplo de su obra, estableciendo las diferencias entre un trabajo y otro al catalogarlo en determinado género cinematográfico, y conociendo lo que, en cuestión de masculino y femenino, ofrecen en un contexto determinado, en este caso, el mexicano.

Para ello, Metz establece cinco puntos esenciales, a través de los cuales presta atención quien ve un filme, éstos son: imágenes que son fotográficas, móviles y múltiples; trazos gráficos que incluyen todo el material escrito que leemos en la pantalla; lenguaje hablado y grabado; música grabada y ruidos y efectos sonoros grabados.

Varios autores afirman que el cine ha creado su propio lenguaje, Metz trata de desmentir este asunto y aunque esta discusión no es asunto de este trabajo, apunta lo siguiente:

Las primeras respuestas a la analogía entre cine y lenguaje fueron característicamente críticas y prolijas. [Se] sugirió que la analogía es forzada en cuanto apariencia, porque la significación fílmica no se parece al lenguaje verbal.

Es la arbitrariedad del lenguaje verbal lo que ha aturcido a la conciencia de nuestra época y ha hecho posible el vasto progreso de la ciencia de la lingüística. La relación entre significante y significado es terriblemente distante.

[...] El usufructuario del lenguaje debe ser capaz de operar en dos niveles, comprendiendo la función de los sonidos (fonemas o unidades de significante) y de sus sentidos (monemas, unidades de significado).

[...] Los significados del cine están estrechamente ligados a sus significaciones: las imágenes son representaciones realistas y los sonidos son reproducciones exactas de aquello a lo cual se refieren.

[...] El cine no posee nada comparable al nombre simple. Una imagen de un revólver, lejos de ser el sujeto o el predicado de alguna frase cinematográfica, es una frase en sí misma. ¡Es una afirmación! [...] Metz reclama que difícilmente el cine podría reclamar para sí una gramática. (*Ib.*:214-215)

¿Qué hay de cierto en esta afirmación de Metz? Dudley Andrew aborda a la discusión y difiere de Metz, aquí también lo hacemos, pues, como lo explica Andrew: "el lenguaje del cine parece totalmente distinto del lenguaje verbal" (*Ib.*:215).

Lo que sucede con el cine es que su consumo es básico, sencillo, porque los espectadores no conversamos con imágenes, pero el espectador es influido y reacciona ante el discurso expuesto.

El cine es un sistema de comunicaciones, en cuanto todos sus usos deben ser poéticos o inventivos, incluso los más groseramente prosaicos. Dicho un poco más técnicamente: en el lenguaje verbal el nivel connotativo de significación existe separadamente del nivel denotativo. En el cine la connotación entra por la misma puerta que la denotación. Como el significante y el significado están estrechamente ligados, vemos la denotación de una imagen al mismo tiempo que sentimos la actitud del realizador hacia ella. En verdad estamos presionados a distinguir una separación entre estos niveles o incluso establecer qué hay de denotativo, qué de connotativo en una imagen. (*Ib.*:216)

Por ejemplo, en *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México 1988), el director ofrece una visión de ser gay en Guadalajara en la década de los ochenta del siglo pasado. Una visión que toca la relación entre la madre y su hijo; cómo ella se da cuenta de que él es homosexual y, fingiendo un respeto hacia esa orientación sexual, deja que éste siga con su amante mientras contraiga matrimonio y le dé nietos. A partir de esto, el director se introduce en otros asuntos, como la homosexualidad de *clóset* "necesaria" en un ambiente conservador; la supuesta mentalidad abierta de la que sería esposa del hijo de doña Herlinda al aceptar la relación de su esposo con su "amigo". Lo denotativo y lo connotativo quedan plasmados en esta cinta; por un lado, se encuentra el hecho de que la homosexualidad y la bisexualidad (forzada o no) es una expresión de la sexualidad y, por otro, la visión que ofrece Hermosillo de este asunto, donde su propia sexualidad se expresa y el hecho de que su entorno social le orilla a opinar de tal o cual forma sobre el tema y expresarlo en su cinta.

Esto lo podemos entender mejor al saber que

[...] el mundo habla a través de las imágenes en una forma normal o en una forma distorsionada de alguna manera. Corresponde al realizador amplificar, dirigir y en cualquier forma trabajar sobre estas expresiones primarias si se quiere transmitir su

propio significado. El cine, por tanto, queda como un medio de expresión más que como un sistema de comunicación, y sus reglas no son rígidas sino *ad hoc*. El realizador no construye una significación paso a paso, como lo hace el usufructuario del lenguaje verbal. Organiza, señala, y libera un flujo de expresión que proviene tanto del mundo natural como de él mismo. (*Id.*)

Aun con su opinión respecto a un lenguaje cinematográfico, Metz reconoce que el semiólogo necesita herramientas que le permitan referirse al cine para su estudio y que éstas provienen del lenguaje, por ejemplo: código, mensaje, sistema, texto, estructura, paradigma, entre otras, pues corresponde a todos los sistemas de comunicación, dando crédito especial a la lingüística como el área que más la ha desarrollado.

Anteriormente hablamos sobre el código-mensaje en el cine; rememorando, debemos tener claro que a un semiótico del cine le debe preocupar

una sucesión de soluciones diferentes (subcódigos) a situaciones que suponen códigos (actuación, iluminación, escenografía, movimiento de cámara, etc.). Al nivel de los códigos, por tanto, el semiólogo tiene dos terrenos básicos de estudio. [...] puede examinar y describir tantos códigos como le interesen en toda la historia del *film*, pero también puede ocuparse del destino de un código a través de los años, señalando y describiendo los diversos subcódigos que han dado cuerpo a su existencia. (*Ib.*:221)

Metz también le interesa conocer cómo se establece el sistema-texto; es decir, cómo los códigos y los mensajes se entrelazan para formar un texto (o un discurso). Este texto puede ser, por ejemplo, el que se tiene en un filme unitario, como se refiere Metz al tipo de cine que tiene como único fin generar dinero. En este tipo de cine, la expresión artística queda en un segundo plano o, en el peor de los casos, no existe. Metz afirma que el texto "es el conjunto de mensajes que sentimos que deben ser leídos como un todo" (*Id.*). Establece que a alguien le puede interesar un asunto particular de un filme o una serie de filmes o la obra de un director. En nuestro caso, el interés está en la obra de un director y de una directora.

El texto, afirma Metz, organiza los mensajes de una película sobre dos puntos: el sintagmático y el paradigmático.

El eje sintagmático es el flujo horizontal de mensajes, enlazados uno con el otro en la cadena del texto. Todos los estudios [...] buscan el nivel 'qué sigue a qué' de la significación.

[...] Al mismo tiempo opera en éste y en cualquier texto una dimensión vertical de selectividad. Los *films* construyen un sentido dibujando y creando paradigmas. [...] La dimensión paradigmática de sentido aparece durante la narración del filme, pero no es dependiente de esa narración [se busca básicamente el 'qué va con qué']. (*Ib.*:222)

Enfocado a la representación cinematográfica, Metz se pregunta por qué un espectador considera como real una imagen; qué efectos psicológicos lo llevan a considerar una imagen como absolutamente real; a su vez apoya una crítica de la imagen misma de la representación realista. Esto lo lleva a establecer dos tipos de código: "los que están agregados a la imagen y los que nos permiten ver en primer lugar la imagen misma. Metz aduce que ninguna imagen es pura, que cada una tiene agregados o entretreídos, códigos socioculturales de toda clase" (*Ib.*:226).

Tal afirmación explica las claras diferencias entre las cinematografías del mundo e incluso de sus propios autores; no es lo mismo hablar de una cinta de Tarkovski o Greenaway que de Bertolucci o Kieslowski. Incluso cuando algún director realiza una adaptación, su representación –incluso si se realizara cuadro por cuadro– tiene una representación única, debido el contexto sociocultural en el que se produce. Un ejemplo son las versiones Hollywoodenses de filmes europeos que tuvieron éxito de crítica y público por los temas que abordaron.³⁸ En este sentido, cada realizador ofrece una representación distinta, la cual se encuentra estrechamente ligada con su formación y entorno sociocultural.

³⁸ Puse el ejemplo de la cinta francesa *La jaula de las locas*. Otro ejemplo es la visión que se ofrecen diversas cintas sobre un mismo personaje, como es el caso de Eva Perón. La versión de Hollywood es muy diferente a la argentina; la primera es una cinta musical que lleva como protagonista a la cantante de pop más polémica de los últimos años, Madonna y a un *sex symbol* de

1.4.4. Hacia el análisis cinematográfico

Para hablar de cine debemos considerar diversos aspectos de análisis; se trata de herramientas que nos servirán para reconocer los códigos que se ofrecen en las cintas.

Ramón Carmona afirma que el

el comentario valora, no se limita a describir. Por ello, aunque un filme sea considerado como un objeto cerrado, una especie de mecano compuesto por piezas cuya organización formal está fijada por el montaje sobre el soporte fotoquímico o electromagnético, según cierto orden de composición, tanto en la banda de imagen (planificación, encuadre, posiciones, movimientos de cámara, iluminación, color, etc.) como en la banda de sonido (diálogos, música, ruidos diversos, etc.) no lo considera cerrado desde la perspectiva de sentido. (1993:45)

En su *Manual de apreciación cinematográfica*, Salvador Mediola y Ma. Adela Hernández, exponen los elementos cinematográficos a considerar para un eficaz análisis. Estos autores proponen tres categorías básicas para un análisis efectivo: la mimesis, la diégesis y la hermeneusis.

La *mimesis* es el "aspecto/precepto significativo del signo cinematográfico. La materia del cine, la cosa cinematográfica en y para sí. Su producción, circulación y consumo como objeto social" (1993:24). En ella convergen el significante y el significado; el primero "representa lo físico y químico y matemático y matematizable de la comunicación cinematográfica. [...] Es la materia con que está hecha la cosa en sí, la verdad del cine" (*Id.*). El significado, por su parte, es el "modo de representación material (plano secuencia, enlaces y transiciones)" (*Id.*).

La *diégesis* es el significado del signo. Es la historia que se cuenta en una película, el tema o los temas que toca. El significante de la diégesis representa el relato y la parte significada es "lo pragmático, el contexto, los contextos: director, escritor, camarógrafo,

Hollywood, Antonio Banderas, dirigidos por Alan Parker, realizador polifacético que incluyen historias de guerra, como *Las cenizas de Ángela*. La otra es una cinta argentina de un director de esa nacionalidad y con actores desconocidos a nivel mundial que ofrecen una visión particular sobre un personaje reconocido y polémico de su país.

productor, actores, equipo, distribución, recepción, la filmación, los géneros, la crítica" (*ib.*:25).

La *hermenéusis* es la significancia para sí, el trabajo de apreciar el cine; el resultado del análisis de una película, "las formas de volverlo sentido para la existencia personal. [...] La interpretación y el comentario, el juego gramatológico, la crítica y la reseña, el estudio analítico, la síntesis" (*Id.*).

Para cubrir estos tres pasos se pueden seguir cuatro direcciones: *literal*, que describe lo que se ve y oye de la película; la *alegórica*, con la que se destacan los sentidos de las películas, su(s) tema(s); la *ética* permite dar cuenta del sentido de la vida que se da en la película; la *anagógica* es la relación de la cinta con todo lo demás, su contexto.³⁹

Sin embargo, no es posible el análisis de una cinta si se desconocen los aspectos técnicos que se utilizan en esta industria, su lenguaje, cómo se le llama a cada aspecto que conforma el cine. A continuación, se realiza un desglose de los puntos básicos que Mendiola y Hernández consideran para el análisis:

El *plano*: considerado como la unidad básica del cine (material y mental), lo definen como un "corte de película filmada con significado. Es el resultado final de la toma de cámara. [...] lo que en las películas va de uno a otro corte de edición" (1993:30). Dentro del plano se establecen "categorías que configura(n) el montaje del interno del plano": *punto de fuga o profundidad de campo* (éste da un rango de visión satisfactoria de lo tomado por la cámara); *punto de cierre o situación del objetivo de la cámara* (lugar desde el que se hace la toma); *línea de encuadre* (establece la dirección de la cámara: *normal* o paralela al lado

³⁹ Hay algunos directores que realizan su obra sobre determinados temas y cada cinta toca un aspecto distinto del mismo tema; la obra puede ser una trilogía, dos cintas o todas las películas que hacer el director. Podemos mencionar al multicitado Krzysztof Kieślowski con su famoso decálogo (sobre los diez mandamientos) o su trilogía *Azul, Blanco y Rojo* (basadas en los principios de la revolución francesa); otro caso es el del director italoamericano Francis Ford Coppola, realizador de *El Padrino I, II y III*. El británico James Ivory, quien generalmente ambienta su obra en la época victoriana, o el coreano Chan-wok Park y su trilogía sobre la violencia, que inició con *Oldboy* (2003).

inferior del rectángulo de la pantalla, *inclinada* a la derecha o izquierda, *vertical* (donde la línea de horizonte corta en ángulo recto los lados horizontales de la pantalla); y de *cabeza y cambiante*.

Variaciones por angulación: horizontal, oblicua (hacia arriba o hacia abajo), vertical a plomo (picada) o hacia arriba (contra-picada), y cambiante.

Fijeza: cuando la cámara está quieta sobre su soporte.

Movimiento de la cámara: panorámica horizontal (a la derecha, a la izquierda), panorámica vertical (hacia arriba, hacia abajo), diagonal, carro o "*dolly*" (adelante, atrás, lateral hacia la izquierda o derecha), recorrido o "*travelling*" sobre rieles, grúa (hacia arriba, hacia abajo, adelante, atrás, en diagonal), carro y panorámica combinados, desde un vehículo, cámara en mano y sobre dispositivos especiales.

Distancia de encuadres: *detalle* (de fragmento de rostro o cuerpo que no deja identificar al actuante, o de un objeto), *primerísimo primer plano* (una parte del rostro, generalmente tomada desde la frente a la barbilla), *primer plano* (un rostro completo, con aire arriba y abajo), *medio plano* (de la cintura a la cabeza), *plano americano* (de las rodillas a la cabeza), *plano general* (el cuerpo humano completo, objetos mayores de un ser humano perfectamente encuadrados), *plano de dos* (de valor diegético, sirve para señalar todos los casos donde aparecen dos actores en pantalla, situaciones generalmente de valor dialógico argumental), *plano de conjunto* (de valor diegético, de tres personas para arriba todo grupo de actores donde sea factible diferenciar visualmente a los individuos), *plano largo* (toda extensión que vuelva indefinible la individualidad del ser humano, grandes espacios urbanos, paisajes, etc.).

Fuera de campo: Lo que no está incluido en el encuadre, pero sí en la diégesis y en la hermenéusis.

Campo vacío: encuadres de sitios donde pudiera estar un ser humano, porque acaba de salir de cuadro o está a punto de entrar.

Composición: relación geométrica que se establece mediante la distribución dentro del encuadre o montaje interno de los actuantes, cosas, escenario, situación de cámara, objetivo y abertura de diafragma.

Foco: cualidad de un objetivo o del lente para alcanzar a todos los objetos situados ante él entre dos distancias determinadas y a una abertura de diafragma dada. Puede ser fijo o variar durante el plano. Crea figuras nítidas u opacas, de intensidades y espesores muy variados.

Velocidad de filmación: cámara normal, cámara(s) lenta(s), cámara(s) rápida(s) e imagen congelada.

Iluminación: forma de energía natural o artificial que permite ver los objetos sobre los que se refleja. Puede destacar ciertas características del objeto dependiendo del tono y la perspectiva que se le dé.

Escenario: características de sitio fotografiado.

Sonido: puede ser directo o indirecto, ambiental o artificial, voces, música de fondo, efectos.

Color: blanco y negro, sepia, filtrado, pigmentado y a todo color.

Experimentaciones, trucos, efectos especiales, dibujos animados y animaciones.

Si consideramos lo anterior separadamente no se podría conseguir mucho; se regresaría al inicio del cine. La posproducción, en el que se lleva a cabo el montaje, se puede dar continuidad a una escena o pasar de una a otra sin que se pierda el sentido de la historia. El montaje se conforma a partir de la *secuencia* (o agrupamiento de varios planos), que puede ser de seis tipos básicos:

Escena: unidad de acción, tiempo y lugar.

Secuencia en sí: unidad más cinematográfica, porque es la narración compleja que se desarrolla en varios lugares y tiempos y, con frecuencia, recurre a la elipsis.⁴⁰

Alternativa: hay montaje paralelo, es decir, dos acciones que con o sin unidad se expresan en un átomo de relato; puede predominar: el montaje alternativo puro (acciones representadas que alternan), montaje alternado (el significado de la alternancia está en la simultaneidad diegética), y montaje paralelo (los hechos no tienen ninguna relación a lo temporal: sueños, recuerdos, *flash backs* y *flash forward*).

Frecuentativa: sucesión apretada de imágenes repetitivas, puede ser: el significado frecuentativo, pleno o completo "engloba todas las imágenes repetitivas" (*Ib.*:41); el semifrecuentativo "es una serie de pequeñas sincronías, traduce una evolución continua de evolución lenta" (*Id.*); el sintagma seriado "consiste en una sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidades" (*Id.*).

Descriptiva: aquí "la sucesión de las imágenes corresponde únicamente a series de co-existencia espaciales entre los hechos presentados. Es el único sintagma en que los encadenamientos temporales del significante no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado, sino sólo a ordenamientos espaciales de éste" (*Ib.*:42).

Plano autónomo o plano secuencia: la secuencia se ofrece en un solo plano.⁴¹

Campo y contracampo: punto de vista que se utiliza para mostrar lo que el actuante mira, "puede ser considerado una sub-secuencia o con-secuencia aparte" (*Id.*).

Otro aspecto importante es el punto en el que se encuentra la cámara, es decir:

Objetiva: cuando ocupa el sitio de una mirada humana.

Interpelativa: el actor se dirige hacia la cámara, es decir, interpela con el auditorio.

⁴⁰ En el cine, la elipsis es cuando se puede obviar una imagen, ya que el sentido que pudiera ofrecer en la historia se sobreentiende.

⁴¹ Un ejemplo clásico del cine mexicano de este recurso técnico son las cintas de Jaime Humberto Hermosillo, *Intimidaciones en un cuarto de baño* (1988) y *La tarea* (1991).

Subjetiva: es el punto de vista casi imposible de ocupar por un ser humano que puede incluir efectos especiales.⁴²

Irreal: cuando la cámara está situada en un punto de vista imposible de ocupar por un ser humano.⁴³

El montaje se concreta gracias a determinados recursos que a continuación describimos:

Corte directo: sustitución brusca de un plano a otro.

Fundido a negro: cuando el corte es precedido por el oscurecimiento total de la pantalla que puede provocar diferentes efectos, como transición de tiempo y/o espacio o la repetición continuada de la misma acción.

Fade out: aquí el plano es precedido por un oscurecimiento lento de la pantalla.

Fade in: El paso del negro al plano siguiente se realiza mediante la iluminación paulatina de éste.

Fundido encadenado o disolvencia: éste hace desaparecer gradualmente al plano, el cual es sustituido por otro, que aparece lentamente, es decir, existe una superposición de imágenes.

Cortinilla: un plano reemplaza a otro, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo o viceversa, etcétera.

Barrido: se pasa de un plano a otro a través de una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro y que en la pantalla aparece borroso.

Apertura en iris: inicia el plano con la apertura circular del diafragma del lente según la cantidad de la luz.⁴⁴

⁴² En las cintas de terror o ciencia ficción es muy común este tipo de tomas, como en el caso de la cinta *Chucky, el muñeco diabólico* (E.U. 1990) donde la cámara toma el punto de vista del muñeco que cobra vida, el cual no tiene una altura mayor a los cincuenta centímetros.

⁴³ Las tomas panorámicas, realizadas desde grúas o aviones son un ejemplo.

Cierre en iris: el efecto es inverso al de apertura en iris.

Existen otros recursos utilizados en el montaje de una película, como es la *continuidad*, en la cual un plano está estrechamente relacionado con el que sigue o *discontinuidad*, donde los planos son diferentes. Hay ciertos ejes de continuidad: de *movimiento natural* (se cambia de tipo de encuadre, pero continúa el movimiento del personaje u objeto del plano anterior); de *dirección* (marca la linealidad del movimiento del objeto o personaje, éstos deben entrar o salir del mismo lugar); de *mirada* (construye la espacialidad de los diálogos o situaciones donde es necesario saber a dónde se dirige la mirada de los actores); *campo/contracampo* (la cámara realiza un movimiento de 180 grados de un plano a otro).

Asimismo se deben considerar los enlaces que ayudan a la secuencia, los cuales son de contenido: *material* (el objeto o actuante sirve para la transición de una secuencia a otra); *sonoro* (se escucha por adelantado la siguiente secuencia o viceversa); *estructural* (la última imagen de la secuencia anterior es traducida en la siguiente por una imagen metafórica); *dinámico* (la continuidad se establece por un mismo movimiento); *nominal* (en el final de la secuencia se menciona algo cuya imagen iniciará la siguiente); *intelectual* (en el final de la secuencia se piensa algo cuya imagen iniciará la siguiente secuencia); y *plano de pausa* (la imagen no tiene que ver con el relato, pero sirve para establecer una pausa entre una y otra secuencia).

⁴⁴ Gus van Sant, director norteamericano, realizó la cinta *Mi camino de sueños* (E.U. 1992), donde utiliza constantemente este recurso técnico.

1.5. El cine, una tecnología del género

La reproducción de discursos no es posible sin un sistema. La industria cultural es la de nuestro interés, para buscar explicar su meta primigenia: las ganancias económicas. La construcción de discursos se fundamentará en cumplir ese objetivo, como la reproducción de parámetros sobre el sexo-género.

Para entender mejor este asunto es necesario citar a Teresa de Laurentis, prolífica investigadora en torno a la representación y reproducción del género. Para ello señala cuatro puntos esenciales, en paralelo y complementarios a otras estudiosas feministas y de la economía política de la comunicación:

1. Considera que el **género es una representación** que tiene implicaciones sociales y subjetivas en la vida de cada ser humano.
2. Tal **“representación es una construcción** y el arte y la alta cultura de Occidente constituyen la impresión, el bajorrelieve de la historia de esa construcción”. (1991:235).
3. **Dicha construcción del género ha existido desde hace mucho tiempo y en la actualidad se sigue haciendo en diferentes ámbitos:** en la academia, en el intelectual, en las expresiones artísticas consideradas vanguardistas, en las teorías radicales, incluyendo al feminismo.
4. Adicionalmente, De Laurentis habla de que **la construcción del género “también se lleva a cabo a través de su deconstrucción** [...] se realiza mediante cualquier discurso, sea o no feminista que tienda a descartarlo como una representación ideológica errónea. Porque el género, al igual que lo real, no es únicamente el efecto de la representación sino también su excedente, aquello que queda fuera del discurso como un trauma en potencia, capaz de producir una ruptura o de desestabilizar cualquier representación si no se le permite”. (*Id.*)

El primer punto, **género es una representación**, como lo veremos en el segundo capítulo, aunque la opinión de la autora que ahora nos ocupa no difiere de lo que hemos apuntado, es importante mencionar su aporte:

[...] el género no representa a un individuo [...] en tanto perteneciente a una clase.

[...] lo que la sabiduría popular reconoce es que género no es lo mismo que sexo —el cual es un estado natural, puesto que el género corresponde a la representación de cada individuo de acuerdo con una relación social particular [la cual] es preexistente al individuo y se predica sobre la base de una oposición *conceptual* y rígida (estructural) de dos sexos biológicos. Esta estructura conceptual lo que las estudiosas feministas de las ciencias sociales han denominado “el sistema sexo-género”.

Los conceptos culturales acerca de lo masculino y lo femenino como categorías complementarias, pero mutuamente excluyentes, dentro de las que todos los seres humanos somos colocados, configuran en cada cultura un sistema particular de géneros, un sistema simbólico de significados. (*Ib.*:238)

Así, la adjudicación de características y modos de comportamiento a cada individuo, hombre o mujer es un aspecto cultural que trasciende a los individuos, porque se reproduce y reconstruye. La autora dice:

[...] la construcción cultural del sexo y su transformación en género, así como la asimetría que caracteriza en todas las culturas a los sistemas genéricos [...] se pueden entender como procesos “sistemáticamente vinculados con la organización de la desigualdad social”.

[...] el sistema sexo-género es una construcción sociocultural y es, también, un aparato semiótico. Es un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la estructura de parentesco, estatus de la jerarquía social, etcétera) a los individuos de la sociedad.

[Así, pues la] *construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación. (Ib.:238-239)*

Esta última idea nos hace pensar que la Industria Cultural reproduce y representa al género porque parte de lo ya existente, en tanto reconoce características y comportamientos,

que puede modificar paulatinamente apropiándose de nuevos discursos: el feminista, por ejemplo, ¿pero es inmodificable en mejoría de los distintos grupos sociales?

En la publicidad es común esa apropiación de los discursos, ya que se utilizan los ideales de “liberación” como una forma de consumir ciertos productos, considerados anteriormente exclusivos para hombres, como el cigarro, los pantalones o el consumo de alcohol.

Del segundo punto, **representación que es una construcción**, De Laurentis dice:

El género tiene la función [...] de construir a los individuos concretos en hombres y mujeres. [...] El cambio de “sujetos” por “hombres y mujeres” señala la distancia conceptual entre dos órdenes del discurso, el discurso de la filosofía o el de la teoría política y el discurso de la “realidad”. El género es admitido [...] en la segunda de las aseveraciones, pero está excluido de la primera. (*Ib.*: 240)

El asunto así visto es lamentable; es como hablar de “lo ideal y de lo que es”. Socialmente, debido a un eso proceso de construcción, el sexo-género es aceptado por hombres y mujeres, aunque en muchos casos no estén de acuerdo con las limitaciones que este sistema les imponga.

Cada individuo, como lo explicaremos a detalle en el segundo capítulo, tiene actividades y comportamientos que “deben” ir de acuerdo con el sexo al que pertenezcan, esto se extiende al ámbito social y al privado, los cuales incluyen el trabajo, la relación con la familia, los amigos y con la pareja.

Lo interesante de este asunto es que en esa construcción de la identidad sexo-genérica existe una desigualdad, ya que “las mujeres resultan afectadas de diversas maneras en diferentes contextos o conjuntos de relaciones”. (*Ib.*:243) Tal desigualdad es histórica, incluso, como afirman Gayle Rubin y De Laurentis, es un factor que está ligado a la división social del trabajo, dominado por el hombre:

[...] en cualquiera de las formas históricas que asume la sociedad patriarcal (feudal, capitalista, socialista, etcétera), operan simultáneamente un sistema de sexo/género y

un sistema de relaciones productivas... que tienen como finalidad reproducir las estructuras socioeconómicas y la dominación masculina características de ese orden social particular, [...] Así pues, desde esa perspectiva “doble” es posible percibir con toda claridad el funcionamiento de la ideología de género : *“el lugar de las mujeres”* esto es, la posición asignada a las mujeres por nuestro sistema sexo/género [...] *“no es una esfera o dominio separado de la existencia, sino una posición en la existencia social en general”*. (Ib.:243-244)

Este sistema sexo-genérico es el que “obliga” la reproducción de discursos en aras del “mantenimiento” de un sistema mayor, en nuestro caso, el capitalista. La apropiación de los discursos tiene aquí un papel trascendente, ya que cada movimiento puede originar determinadas ideas, representaciones que un principio podrían no incluirse en el “sistema mayor”, con el tiempo, ante la permanencia de tales ideas y su influencia social “real”.

Entendamos una interesante representación de la generación de personas de entre 25 y 35 años en los años noventa del siglo pasado, consideradas como la Generación X, la cual ya hemos mencionado, y que en un principio fue como una especie de “alerta” sobre la necesidad de promover objetivos claros en la vida y un “algo en que creer”. Con el tiempo, ese interesante movimiento que generó curiosidad y serios cuestionamientos de parte de intelectuales comenzó a formar parte de las diversas representaciones: el cine, la televisión, el teatro y, por supuesto, el sistema más efectivo para apropiarse de discursos: la publicidad.

Es, pues, en la publicidad donde se ha aprovechado todo movimiento social o ideológico que podría minar el proceso de producción. Así, la Pepsi Cola, por ejemplo, utilizó a la Generación X para la publicidad de sus productos, como en los anuncios de “Generation NeXt”.

En su tercer punto, De Laurentis afirma que el sexo/género es una **construcción que ha existido desde hace mucho tiempo y en la actualidad se sigue haciendo en diferentes ámbitos**, lo cual hemos tratado de ejemplificar. En el caso del cine, los estudios han sido fructíferos:

[...] las teóricas feministas del cine habían estado escribiendo acerca de la sexualización de la estrella femenina en el cine narrativo ; también habían analizado las diversas técnicas (de iluminación, ensamblaje, edición, etc.) y códigos cinematográficos específicos (como, por ejemplo, el sistema de apariencia, el *look*) ; todos esos recursos, afirmaban, construyen a la mujer como imagen, como ejemplo de la contemplación voyeurista del espectador [...]

La interpretación del cine como una tecnología social, como un “aparato cinemático”, se desarrolló en la teoría fílmica simultáneamente al trabajo de Foucault [...] esa interpretación fue influenciada de modo directo por el trabajo de Althusser y Lacan. (*Ib.* : 250-251)

Aún con todo, las teorías feministas sobre la representación de la mujer en el cine y otros medios de comunicación siguen siendo omitidas por los creadores. El cine francés de reciente factura ha insistido en la forma en que las mujeres desbordan su sexualidad y dependen de los hombres, para cualquier asunto, y de cómo ellos, atados a esa sexualidad desbordada y *cuasi* mágica, son capaces de abandonar su trabajo y a su familia para seguir a quien ha despertado un deseo que la cotidianidad parece haber minado.

Con una larga lista que incluye el *blockbuster Obsesión* (1994), los directores franceses se han ocupado de mujeres “fatales”, solitarias y sin control sobre su sexualidad, mencionemos algunas: *La mujer prohibida* (...) es la historia de un hombre maduro que se enamora de una joven, pero no pretende divorciarse de su esposa ni casarse con la joven que lo ha embelesado, hasta que ella, ser humano decidido, lo pone entre la espada y la pared, pero él prefiere el “equilibrio” de su hogar.

En *Cécile* (Francia, 1998), la joven ladrona del mismo nombre recurre a un prominente abogado para que la ayude a salir de la cárcel después de un frustrado robo. Como es pobre, ofrece su cuerpo como pago. En un principio el otoñal abogado, casado con una destacada y hermosa, pero estéril, vendedora de arte, decide aceptar la pasión incontrolable de la inmadura Cécile, quien, además, mantiene una relación con un joven traficante de su edad. El abogado decide abandonar a su esposa para seguir a Cécile, quien “no sabe qué quiere”,

pues, cuando está con su otro amante, extraña al abogado y viceversa. No sabe si decidir entre la estabilidad y el ímpetu de un amor juvenil. Después de trágicos sucesos y serios cuestionamientos que incluyen identificación socioeconómica (de parte del abogado, quien ve en Cécile, aparte de una joven atractiva sexualmente, el recuerdo de su humilde pasado); la búsqueda del mayor valor que podría tener la mujer: la maternidad (la esposa del abogado es exitosa profesionalmente, pero no puede tener hijos), y finalmente el enfrentamiento de la huida de Cécile ante la casi evidente muerte de su maduro amante, hacen “reflexionar” a éste de que lo mejor es la estabilidad que el amor que su esposa le ofrecía.

En *Mi hombre*, una joven prostituta piensa que toda mujer debe tener un hombre, como ella es una mujer devaluada debido a su trabajo, decide levantar del basurero a un vagabundo a quien se entrega en cuerpo y alma y le ofrece el tributo a ese hombre con el producto de su trabajo a cambio de que él la proteja. Sin embargo, una vez revalorado, este hombre decide iniciar una carrera de lenón que lo lleva a la cárcel, de la que es sacado por sus mujeres, después de una férrea lucha con la justicia.

Ahora bien, el asunto de la representación cinematográfica no tiene sentido (y no sería de preocupación alguna) sin quienes decodifican los mensajes.

[...] La teoría del “aparato cinemático” muestra mayor interés que la teoría de Foucault en responder a las dos partes de la pregunta de la cual partí: no sólo se desea averiguar cómo es construida la representación del género por una tecnología determinada, sino también la forma subjetiva bajo la cual es asimilada por cada uno de los individuos a los que la tecnología se dirige.

[...] la noción clave es el concepto de *acción del espectador*. La teoría fílmica feminista ha atribuido a este concepto un contenido genérico; esto significa que las diversas formas en las que cada espectador es interpelado por una película, la manera como se reclama y se estructura su identificación (la de él o la de ella) con una cinta particular, se hallan íntima e intencionalmente vinculadas con el género del espectador. (*Ib.*: 251)

La decodificación que se hace de los mensajes difiere dependiendo del sexo-género, incluso a la condición social, económica e ideológica y, además, a la identidad sexual que se tenga.

Aunque el objetivo de esta tesis no es adentrarnos a la forma en que cada individuo decodifica un mismo mensaje, mencionemos un ejemplo: en una de las funciones de la cinta *El silencio de Oliver* (Inglaterra, 1996) en la que hay una escena erótica de la pareja gay, algunas espectadoras, mujeres de entre 50 y 60 años, entablaron un interesante diálogo:

—“¿Qué es eso?... dijiste que era una buena película”

—“...yo no sabía.”

—“¡Ay! qué porquería, vámonos.”

Las mujeres abandonaron la sala. El intercambio de ideas dejó entrever su opinión sobre la calidad de la película “mala”, basada en la representación que se hacía en la cinta de una relación entre hombres que ellas no aceptaban: “qué porquería”.

Aunque, en efecto, no es posible considerar que la tecnología del género transforme identidades a su gusto, aun cuando influya considerablemente en ello, la “realidad” provocará cambios sustanciales:

algún día no muy lejano, de alguna manera, las mujeres tendrán carreras, apellidos propios, propiedades, hijos y esposos y/o amantes mujeres de acuerdo con sus preferencias, y todo ello sin alterar las relaciones sociales existentes ni las estructuras heterosexuales a las que nuestra sociedad, como la gran mayoría de las sociedades se encuentra atornillada. (*Ib.*: 263)

Esto se puede aplicar a otros grupos sociales y cuya representación en los medios es posible de modificar.

Es aquí donde podemos hablar del cuarto y último punto, en el que De Laurentis dice que la construcción del género también se lleva a cabo a través de su deconstrucción:

[...] hay que reconocer la existencia de otros esfuerzos más sutiles por contener el trauma del género, aquella perturbación potencial del tejido social y del privilegio de los

varones blancos que podría sobrevenir en caso de que la crítica feminista del género en tanto producción ideológico-tecnológica llegara a gozar de una amplia difusión.

Considérese, por ejemplo, el auge que han experimentado recientemente los escritos críticos de los hombres en torno al feminismo. Filósofos varones escribiendo como mujeres, críticos varones leyendo como mujeres, hombres discutiendo acerca del feminismo: ¿de qué se trata todo esto? [...] ¿qué finalidad persigue? Estos trabajos que suelen ser ensayos ocasionales o limitarse a incluir menciones muy breves, no apoyan ni valoran dentro de la academia al proyecto feminista *per se*. Lo que valoran y legitiman son ciertas posiciones del feminismo académico, aquéllas que se adecuan ya sea a los intereses personales del crítico, a las preocupaciones teóricas androcéntricas, o a ambos. (*Ib.*: 264)

Lo que más preocupa a De Laurentis es la forma en que se decontruyen los mensajes en cada ser humano, y es que precisamente la recepción de tales codificaciones es lo que podría reproducir lo representado. Es decir, descubrir, con qué se identifica la gente y cómo lo asume para sí misma.

La desconstrucción del sujeto que proponen estos discursos [en diferentes medios] es, efectivamente, una vía para volver a insertar a las mujeres en la feminidad en la mujer) y para volver a colocar la subjetividad femenina *en* el sujeto masculino, cualquiera que sea la forma en la que se le defina. Más aún, esos discursos dan con la puerta en la cara al sujeto social emergente al que supuestamente pretenden estar dirigiendo, sujeto constituido a través de una multiplicidad de diferencias, en la heterogeneidad discursiva. (*Ib.*: 269)

Aunque De Laurentis se centra en los discursos feminista y femenino, sus observaciones son válidas ante la representación de cualquier grupo social. De acuerdo, incluso, con algunos aspectos mencionados por ella y que aquí hemos señalado, la realidad modificará las representaciones en los medios (arte o no), como ha sucedido, por ejemplo, con la representación de los hombres homosexuales en el cine a raíz del enorme movimiento que generó la pandemia del SIDA. En el caso de las mujeres homosexuales, el asunto es diferente, porque no les ha afectado directamente la enfermedad.

Hasta ahora nos hemos referido a “lo que se ve” en lo representado, pero no de lo oculto y que requiere de una atención mayor tanto del espectador, como de quien desea analizarlo. Así, De Laurentis, propone “un movimiento que vaya del espacio representado por/en una representación, por/en un discurso, por/en un sistema sexogénero, al espacio no representado pero implícito (ni visto) que existe en todos ellos.” (*Ib.*:271). En el caso del cine, la referencia inmediata es la imagen en una secuencia que no se ve, pero que el espectador puede inferir.

1.5.1. Cinemáticas masculina y femenina

En su tesis de maestría, *Género y cinematografía...* Mária Millán explica que

La libertad de creadores y creadoras cineastas se encuentra constreñida, marcada, limitada, por el hecho de que el cine no es sólo arte, sino también negocio, o más bien, porque el arte en la modernidad es también y sobre todo, mercancía. Ello introduce al objeto cultural, en este caso la película, en la dinámica de la gran maquinaria social destinada a inducir ideologías, maneras de ver y comportamientos sociales e individuales. (1995:18)

Así, el cine no sólo es una forma de expresión de quien escribe y dirige⁴⁵, sino que se inserta en un proceso de “tecnología social”, donde

...a la manera foucauliana de pensar la sexualidad, De Laurentis propone pensar al género como producido por estas tecnologías, entre las cuales se encuentran el cine y los discursos instituidos. De la segunda afirmación, ella deduce la posibilidad y necesidad de trabajar desde el feminismo en una política de autorrepresentación, que deconstruya al género. El sistema sexo-género es desde este acercamiento a la vez un constructo socio-cultural históricamente determinado y un aparato semiótico, es decir, un sistema de representación que asigne a los individuos. (*Ib.*:32)

⁴⁵ Hay dos elementos fundamentales en la producción cinematográfica: el guión y el director. El director es quien orquesta todos los elementos, incluyendo el guión, y hace de la obra una forma propia de expresión. Algunos creen que al omitir el guión, el director tiene mayor libertad de construir su discurso; en cierto modo, pero al final el montaje termina siendo una especie de guión, pues éste es un pre-montaje.

El cine, con todos sus géneros y formas de producción (institucional o de autor), representa a hombres y mujeres desde diversas perspectivas; propone o reproduce formas de ser y comportarse, mismas que serán asimiladas o rechazadas (de acuerdo con lo representado) por el público (la sociedad).

¿Qué es lo que comúnmente representan los cineastas? Pues aquello que deben representar desde la perspectiva que en ese momento tienen, ¿qué significa esto?, que un cineasta deberá hacer con su película lo que, en el caso de una cinta de encargo, el productor decida; no así con aquellas historias que produce como una forma de expresión propia.

En el cine actual tenemos muchos ejemplos que entablan una diferencia de hacer cine. El mexicano Arturo Ripstein, destacado por casi todos sus películas, como: *Profundo Carmesí*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Principio y fin*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El evangelio de las maravillas*, *La reina de la noche*, entre otras, ha hecho películas de encargo, donde debió seguir una línea temática, como es el caso de *La ilegal*, producida por Televisine y donde tuvo que incluir a Lucía Méndez, actriz de telenovelas, además de contar una historia lejos del estándares del director.

El cine industrial, aquel que se hace en serie y cuyos modos de representación se delinean de acuerdo con los intereses empresariales de la compañía que produce son los que mayor penetración y éxito tienen en la sociedad. Este tipo de cine, casi siempre de ínfima calidad discursiva, pero no técnica, sigue

la corriente principal de la cultura occidental se encuentra estandarizada en estereotipos que no dan cabida a la realidad social diferenciada, experimentada por grupos subordinados. Estos grupos subordinados se vuelven “culturalmente invisibles” pero crean sistemas simbólicos y culturales de oposición. La interrogante es cómo se realizan las conexiones culturales entre los “cuerpos femeninos” y lo que se entiende por mujer y sexualidad femenina, es decir, sus representaciones.

De esta forma, quien ve una película que sigue esta línea, es objeto de una representación de la sociedad, de una forma de ver que no considera la diversidad y, por ende, no ayuda al reconocimiento de ésta.

¿Qué es pues la representación?

entendemos por representación, en un sentido amplio, un movimiento de la inteligibilización de la masa simbólica que partiría de la experiencia.

Otro nivel de la representación, en el que propiamente nos interesa aquí, estaría dado por la manera concreta de fabricar imágenes.

Al relacionarnos con las imágenes tratamos con una fuente de impresiones sensoriales donde el significado ya ha sido conferido, seleccionado y organizado por otro ser humano. La imagen pertenece en este sentido a la cultura y no a la naturaleza. Es significativo no por representar un mundo natural sino un trabajo específico. (*Ib.*:36)

Un director de películas de autor tiene libertad para la selección de las imágenes que presentará y éstas no serían las mismas si su película, con el mismo tema y hasta guión, hubiese sido encargada por alguna gran empresa cinematográfica, la cual determina qué y cómo debe verse.

El cine de autor muestra imágenes de un artista, más que de un director que busca la recaudación en taquilla y, por lo general, sus temas serán abordados con mayor profundidad. Aquí el realizador busca crear sus propios signos y símbolos, representa lo que desea desde una perspectiva personal, no institucional.

¿Por qué sistema de signos?

[...] la película es en este sentido un texto destinado a ser leído.

Esto subraya la dimensión del cómo, qué tan bien significa. En este sentido, todo encuentro visual puede ser decodificado. Como lo señala Berger, 1972, nuestra "forma de ver" está sujeta a un orden que, sustentado a través del tiempo, conforma un hábito. La alteración o cambio de esta forma de ver, de este hábito perceptual, sería la advertencia de la diferencia.

En el análisis de las representaciones estéticas está en juego la "forma de ver" como horizonte cultural. Se trata de un análisis eminentemente interpretativo. La

imagen en cuanto texto nos adentra en la lectura en tanto decodificación activa por parte del sujeto receptor. (*Ib.*:36)

El problema de la representación no es necesariamente qué se ve, si no por qué se hace ver y cómo es que incide en la sociedad.

La investigación de las representaciones en el ámbito de la cultura puede abordar por lo menos dos niveles:

El primero es el análisis de la estructura de representación y de la historia de sus cambios, ampliaciones o reducciones, así como de su carácter de vehículo de ideas, imágenes, discursos.

El segundo se centraría en el ámbito de la interrelación entre cultura dominante y sujetos destinatarios o receptores. Este nivel investiga la capacidad real de reinterpretación o relectura que los sujetos están en capacidad de realizar de las imágenes predominantes, y conlleva como trasfondo la teoría de la recepción.

Dar por hecho que los símbolos tienen un significado unitario, el que les asigna la cultura dominante, significa dejar de estudiar la experiencia y el conocimiento de los símbolos en los individuos, así como la capacidad individual de transformarlos y manipularlos de una forma compleja que se nutre del juego, la creatividad, del humor y la inteligencia. Esta suposición concede a la cultura dominante una hegemonía que ésta afirma poseer pero que rara vez posee, Dejar de lado el potencial de cambio es...colocar al sujeto fuera de la cultura, como mero receptor pasivo de los sistemas oficiales de los símbolos. (*Ib.*:36-37)

La forma de representar las situaciones, experiencias, modos de vida, etcétera, tiene sus resultados en el receptor: individuo que decodifica el mensaje enviado y lo interpreta a partir de su propio estilo de vida.

Una película de “La India María” no es interpretada de la misma forma en tres grupos social y económicamente diferentes: clase baja, media y alta, porque al público al que se dirige es uno en particular, la clase baja. Más aún, dentro de cada grupo hay diferencias al interpretar situaciones, dependiendo del nivel de estudios, por ejemplo.

La representación encuentra, pues, sus resultados en la interpretación que se le da y lo que esa interpretación genera o reproduce socialmente.

Las notables diferencias en la forma de ser y comportarse entre hombres y mujeres no son ajenas a la expresión artística. Millán señala que

La reflexión feminista se asienta a partir de estos señalamientos en la investigación de la diferencia. Las posibilidades del "lenguaje" o "escritura" femeninos han sido exploradas en el discurso reciente sobre todo desde el psicoanálisis y la semiótica. El feminismo llamado "de la diferencia", que busca un sentido en sí se ha preocupado por investigar al "ser" en femenino.

En contraposición a esta cercanía con el propio cuerpo, la distancia del varón en relación con su cuerpo da paso a una distancia temporal al servicio del conocimiento (logos). En lo femenino, esta incapacidad de tomar distancia se traduce en una inhabilidad para fetichizar. La mujer está construida de diferente manera que el varón en relación con el proceso del mirar. Ha existido una mirada oblicua, como en la fotografía de Robert Doisneau, que censura, dejando en la oscuridad la mirada masculina es totalmente presente, y se trata del cuerpo desnudo de la mujer. (*Ib.*:38-39)

En el cine actual hay claros ejemplos para distinguir formas femeninas y masculinas de representar, y aunque hay más directoras, aún no las suficientes para hacer un contrapeso al discurso masculino.

Ahora bien,

...la consideración de que tanto las significaciones que surgen de las formas cinematográficas como las que surgen de otros códigos y que están en la película, son significaciones esencialmente fílmicas, formando todas ellas el "contenido de la imagen".

Cine hecho por mujeres puede compartir una serie de rasgos diferenciándolo de otras manifestaciones cinematográficas. Pero igualmente tendremos que admitir que esta peculiar manera de ver, la femenina, puede ser compartida por algunos realizadores varones, y a la inversa, que algún cine, a pesar de estar hecho por mujeres, tiene que ver con una visión del mundo que difícilmente podría ser definida como femenina.

Entendemos entonces a la "sensibilidad femenina" o "lo femenino" como una dimensión subordinada y bloqueada por el orden falocéntrico que afecta tanto al ser varón como al ser mujer, aunque de diferente manera.

No podemos dejar de lado al director francés Alain Berliner, realizador de *Mi vida en rosa*, quien en una entrevista declaró que su polémica y exitosa cinta fue una manera de expresar su lado femenino sin importarle ser tildado de gay, aun cuando no lo fuera, pero deja ver que entendió el universo de los transexuales, pues su analogía mostraba aspectos positivos del personaje central y la negatividad de la sociedad hacia su personalidad, no al contrario.

No será nada difícil, entonces, estar de acuerdo en que desde la especificidad asumida y consciente traten de producirse categorías universales, es decir que el cine de mujer se proponga ser un cine diferente, más allá de ciertos desplazamientos contraideológicos. Que se proponga ser no sólo un cine femenino. Y pueda compartir intenciones con un cine hecho por varones en el sentido de mostrar el lugar de lo femenino en el orden simbólico dominante. Un cine que muestre, descubra, explore la peculiar manera de ser —y de ver— del ser femenino, más que un cine divulgador de principios ideológicos feministas. Se trata, pues, del establecimiento, en el lenguaje cinematográfico, de una identidad consciente que se pregunta acerca de sí. (*Ib.*:42-43)

En la actualidad podemos hablar de que las mujeres han incursionado seriamente en muchos ámbitos (políticos, empresariales, artísticos), algunas veces asumiendo los patrones de conducta y expresión masculinos, pero otras, partiendo de una forma femenina de ser y manifestarse.

Annette Kuhn, en su libro *Cine de mujeres*, se da a la tarea de explicar el interesante desarrollo que tiene este tipo de cine; inicialmente como expresión feminista a través de documentales hasta una forma más precisa de manifestación femenina en contraposición de cintas evidentemente masculinas, al ir “deconstruyendo”, incluso, los discursos de este tipo de películas en un claro desafío, ya que

Al hablar de un lenguaje no patriarcal inmediatamente surge la cuestión de la relación entre el lenguaje y el feminismo. Aunque es evidente que el problema de la mujer y el lenguaje no habría salido a la luz de la forma en que lo ha hecho sin el empuje del feminismo.

... en este sentido, nuestro interés se centra más en el lenguaje femenino que en el feminista. (Kuhn: 180).

El cine feminista es aquel cuyo discurso se centra en la lucha de las mujeres, es parte de un movimiento más amplio que incluye desacuerdos en todo sentido: social, político, cultural y económico. Es decir, siendo textos deconstructivos, este tipo de cine “tiende a descomponer y a destruir las formas de placer privilegiadas por los textos clásicos” (*Ib.*:181). A diferencia del cine feminista, el femenino “crea formas de placer radicalmente ‘otras’” (*Id.*).

Las tendencias actuales del cine no son muy diversas, ya que el cine industrial sigue dominando el mercado y las representaciones que ahí se hacen de todos los grupos sociales se le atribuyen características estereotipadas, además de seguir siendo un cine preferentemente de representación masculina, pues sigue habiendo pocas mujeres directoras reconocidas y con una trayectoria constante en el cine.

1.6. Conclusiones

A través de los estudios culturales, la economía política de la comunicación y los estudios feministas aplicados a los medios de comunicación ha sido posible entender cómo el capitalismo produce y reproduce discursos con un último objetivo: mantener el consumo de bienes culturales. Esto sin importar el detrimento de los grupos sociales a los que representa, pues, a pesar de la inclusión que puede darse, a la industria cultural no le incumben los derechos humanos ni la mejoría de las condiciones de vida de quienes representa, sólo si su inclusión es benéfica para el consumo.

Hay empresas que son la excepción, pues en su producción abanderan algunas de las demandas políticas de esos grupos sociales a los que representan, como las mujeres y la comunidad Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero y Queer (LGBTQ), al mismo tiempo que logran posicionarse en el mercado.

Algunas de las preguntas que intentaron responderse en este capítulo son:

¿Qué es la industria cultural y cómo opera? Son varios los autores que tocan el tema, pero tomaremos la explicación de Max Horkheimer y Theodor Adorno, pertenecientes a la escuela de Frankfurt, quienes fueron los primeros en utilizar el término como tal. La industria cultural se refiere a la mercantilización de las formas producidas por el surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y en Estados Unidos, a finales del siglo XIX y principios del XX. La industria cultural es objeto de los estudios culturales y de la propia economía política de la comunicación, y opera a través de diversas expresiones masivas, como la televisión y el cine. Este último es utilizado no sólo como instrumento creativo, sino de control, de producción y reproducción, de apropiación de discursos con un fin último: el consumo. En medio del avance de la televisión y los medios alternativos, como la televisión bajo demanda, la industria cinematográfica ha expandido su estrategia para asegurar el consumo de sus productos.

¿Quién la controla y por qué? Al ser herramienta básica del capitalismo, la industria cultural es controlada por los grandes consorcios, empresas en su mayoría transnacionales que utilizan la técnica, en este caso cinematográfico, para asegurar el consumo, ese es el fin último, aumentar el consumo, ganar dinero, no para sobrevivir, sino para enriquecerse.

¿Cómo se produce y reproduce un discurso? ¿Qué son el signo, el significado y el significante? Estas preguntas van de la mano, pues a través de signos, la industria cinematográfica construye discursos, que replican representaciones desiguales del ser humano. El signo es una representación de algo, es entendible por una sociedad en particular. A través de signos se construyen mensajes, códigos que conllevan conductas o formas de deber ser. El signo tiene una función binaria a través del significante y el significado, lo primero es lo que se representa, lo segundo es lo que cualquier persona puede entender. Las películas son discursos contruidos por signos entendidos por

multitudes, pero que construyen discursos, representaciones de ser y deber ser de cada ciudadano, basados en un mensaje de control, que asegure el consumo.

¿Qué es la economía política de la comunicación? Con el apoyo de autores como Eilleen R. Meehan, Ellen Riordan, Vincent Mosco, Rodrigo Gómez García, Enrique Sánchez E. Ruiz, H. Leslie Steeves y Janet Wakso entendimos que la economía política estudia las formas en que los poderes económico y político entraman las estructuras que permitan la distribución de la riqueza a su conveniencia; de cómo a través del mercado se controla el consumo y se asegura que el poder siga de lado de quienes producen y reproducen dichas estructuras sin un interés social, sino principalmente económico. En ese sentido, los medios de comunicación son una herramienta necesaria para asegurar esa producción y reproducción de discursos que alientan el consumo cultural. Esto nos da paso a nuestra siguiente pregunta.

¿Cómo se integran los distintos grupos sociales al mercado disfrazando su integración como respeto y nuevos derechos? Lo veremos más a fondo en el siguiente capítulo, pero aquí hemos esbozado que los grupos sociales, a pesar de la industria cultural, han logrado permear sus necesidades; sin embargo, al ser entes poderosos y de gran alcance, expresiones como el cine industrializado se apropian de esas expresiones que buscaban una mejoría social y política del grupo social, para asegurarlos como consumidores, no necesariamente apoyando sus postulados y necesidades, al contrario, contribuyendo a su opresión y baja representatividad. En ese sentido, nuestra siguiente pregunta ¿ayuda el mercado a lograr nuevos derechos o sólo a que los grupos sean más visibles? Primordialmente lo segundo. Desde mi punto de vista, los grupos pueden utilizar las mismas herramientas de la industria cultural para hacerse más visibles y lograr mejores derechos, no sólo ser objetivos de consumo.

¿Pueden los distintos grupos sociales, como las feministas y la comunidad LGBTQ apropiarse de los discursos del mercado para lograr mejores derechos? Sí, lo creo, aunque

no es objetivo de esta tesis decir cómo, los directores con los que trabajamos de algún modo abrieron brechas en formas de representar poco comunes en el cine mexicano.

¿Es la economía la base de cualquier discriminación? Si no lo es, contribuye a ella, pues, como veremos en el siguiente capítulo, la industria cultural promueve estereotipos que no integran a la sociedad, sino que ayudan a su pulverización, creando discursos (a través de historias y personajes) sobre la “vida ideal”, a la cual todos deberían aspirar... consumiendo.

2. La construcción del sexo-género

2.1. Introducción

Con apoyo de la economía política de la comunicación y algunos estudios culturales feministas, ya vimos que la industria cultural es una herramienta de control de mercado, pero ¿cómo impacta eso en la construcción del sexo-género?

En este capítulo esbozo, debido a la cantidad de estudios al respecto, cómo se construye esa identidad, es decir, cómo es que cada ser humano deriva en hombre o mujer y se le ubica en masculino o femenino, esencialmente.

Aunque se trata de un esbozo, expongo algunos de los trabajos más representativos al respecto, como la obra de Foucault, Judith Butler, Teresa De Laurentis, Marcela Lagarde, Lucía Benítez Eyzaguirre, Eillean R. Meehan y Ellen Riordan, Gayle Rubin, Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead, entre otras.

También abordo algunas ideas sobre los estudios de la comunidad Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero y Queer, particularmente en esta última, debido a que es un concepto de reciente creación, pero que busca englobar identidades más complejas, imposible de enmarcarlas en masculino o femenino, en hombre o mujer, en gay o lesbiana, en bisexual o en transgénero.

Este capítulo nos ayudará a responder, principalmente:

¿Cómo se construye la identidad sexo-genérica y quién la construye?

¿Cómo y por qué se reproduce?

¿Cómo influye la industria cultural, los medios de comunicación, en particular el cine, en esa construcción y reproducción del género masculino-femenino primordialmente?

¿Su construcción es, al mismo tiempo, el nacimiento de la discriminación?

¿Es posible cambiarla?

2.2. El sexo-género

Históricamente, el término *género* se ha utilizado durante años, aunque la primera disciplina que lo utilizó para “establecer una diferencia con el sexo, fue [...] la psicología, en su vertiente médica. John Money lo uso en 1955; posteriormente Robert Stoller la aplicó en 1968, en su estudio sobre los trastornos de la identidad debidos a una falla en la asignación del sexo” (Lamas, 1997:51).

Género ha tenido diversas connotaciones, una es utilizarlo para definir los estudios de la o sobre la mujer, cuando en realidad se han rebasado esas expectativas; ahora el término incluye el estudio de las relaciones entre hombres y mujeres, en los problemas de la mujer o de los hombres como temas independientes, etcétera.

Carmen Ramos Escandón (1991:11) plantea las siguientes cuestiones como base del estudio de género:

¿cómo se construye la identidad femenina, qué elementos la constituyen, cómo se condiciona tal identidad, qué modifica la condición femenina, qué significa la feminidad, cómo es o se deja de ser femenino o masculino en tiempos y espacios diversos?

Para responder tales preguntas, Ramos Escandón argumenta que el trabajo interdisciplinario ha sido fundamental

a partir del instrumental que proporcionan las ciencias sociales o las humanidades: la economía, la sociología, la historia, la crítica literaria y, desde luego, la antropología ha enfocado la multiplicidad de aspectos implícitos en la problemática de la mujer.

Las inquietudes de carácter general referidas han desembocado en análisis cada vez más profundos y cuidadosos, mismos que han dado origen a una nueva categoría: el concepto de género, entendido como el conjunto de relaciones sociales que, con base en las características biológicas regula, establece y reproduce las diferencias entre hombres y mujeres. Se trata de una construcción social, de un conjunto de relaciones con intensidades específicas en tiempos y espacios diversos (*ib.*:12).

Los investigadores que tocan este asunto, sin importar la temática abordada, en el fondo se preocupan por describir, definir y entender los roles que desempeñan los seres

humanos, a partir de su identidad sexo-genérica, misma que es asignada socialmente en cada cultura.⁴⁶

Para entender mejor esto, vamos a referirnos a los llamados "papeles sexuales", los cuales, según Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead (1982), se refieren a "la diferente participación de hombres y mujeres en las instituciones sociales, económicas, políticas y religiosas" (61). Estas autoras tienen como eje de su trabajo de investigación una pregunta básica: ¿cuál es el significado de lo masculino y lo femenino, del sexo y la reproducción en contextos sociales y culturales determinados? Aquí intentaremos dar respuesta a esta pregunta desde la representación cinematográfica en México, porque en esta industria (como en toda forma de representación) "el género, la sexualidad y la reproducción se abordan en calidad de *símbolos*" (*Ib.*:62); a los que nuestra sociedad [o, por ejemplo, los responsables de hacer cine] le concede significados particulares.

Gayle Rubin define el campo de esta problemática con el "sistema sexo/género", como el "conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en producto de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas" (1975:97).

En este sistema, se incluyen a hombres, a mujeres y a minorías sexuales. Así, hombres y mujeres no nacen como tales, para ser sintónicos con su comportamiento, se les asignan actividades; se les educa como hombres o mujeres y como tales deben comportarse masculina o femeninamente, según sea el caso.

⁴⁶ Existe una interesante tendencia de que los roles sexuales no sólo son una asignación social, sino que tienen que ver con lo biológico, es decir, como hablar de una "naturaleza" del ser humano. Un caso interesante utilizado comúnmente por los seguidores de esta corriente es el de unos gemelos nacidos en Estados Unidos, a uno de ellos le fue cercenado el pene durante la circuncisión; como era un bebé se le practicó una operación para convertirlo en mujer y educarlo como tal. Parecía que el problema terminaba ahí, pero resulta que, al crecer, la supuesta niña practicaba actividades consideradas de hombres, incluso le gustaban las mujeres —aunque eso no es garantía de masculinidad o feminidad—; así que se consideró que su naturaleza lo llevaba a comportarse de esa forma.

Marcela Lagarde, en su artículo “Identidad femenina”, explica que “la condición genérica es histórica en tanto que es diferente de lo natural. Es opuesta teóricamente a la ideología de la naturaleza femenina. Lo cual supone un conjunto de atributos sexuales de las mujeres, que van desde el cuerpo, hasta formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, su lugar en las relaciones económicas y sociales, así como la opresión que la somete”.

Rubin considera que la reproducción del sexo-género está relacionada estrechamente con la reproducción social del capital, coincidiendo con lo que abordamos en el primer capítulo. En la modernidad, incluye todo tipo de industria, como la cultural.

La autora también explica cómo es que todo lo que hacemos se determina de acuerdo con nuestra cultura:

El hambre es el hambre, pero lo que califica como alimento es determinado y obtenido culturalmente [...] El sexo es el sexo, pero lo que califica como sexo también es determinado y obtenido culturalmente. También toda sociedad tiene un sistema de sexo/género —un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación de humanos es conformada por la intervención humana social y satisfecha en una forma convencional...

El sexo tal como lo conocemos —identidad de géneros, deseo y fantasías sexuales, conceptos de la infancia— es en sí un producto social (*Ib.*:102-103).

Para Rubin, este resultado de lo social es “un modo reproductivo de un ‘modo de producción’. La formación de la identidad de género es un ejemplo de producción en el campo del sistema sexo/género incluye mucho más que las ‘relaciones de procreación’, la reproducción en sentido biológico” (*Ib.*:104).

Si un hombre o una mujer no se comportan como su entorno social marca, entonces se encuentran fuera de él. En la mayoría de las comunidades indígenas de México, los hombres tienen bien establecidos las actividades a realizar en un momento determinado, como es el caso de los triquis de Copala, Oaxaca, quienes durante el rito matrimonial, cuando un muchacho va a “pedir la mano” de alguna joven, los hombres de ambas familias

se sientan en círculo a beber aguardiente y a discutir el destino de los prometidos; mientras las mujeres le dan consejos a la joven sobre cómo respetar a su futuro marido, hacerle de comer, lavarle la ropa, mantener limpia su casa, etc. Mientras tanto, el joven, que se encuentra de espaldas a todos en un rincón del cuarto, espera pacientemente su futuro. Al terminar la reunión, los jóvenes están formalmente comprometidos, aun cuando sólo hayan platicado entre sí una sola vez en su vida. En el matrimonio el joven tiene la obligación de mantener a su esposa y a no pegarle; puede, en todo caso, tener otra(s) esposa(s), si es que tiene la capacidad de mantenerla(s), lo cual no puede hacer la mujer.

A esto, Gayle Rubin le llama "intercambio de mujeres":

Desde luego, también hay tráfico de hombres, pero como esclavos, campeones de atletismo, siervos o alguna otra categoría social catastrófica, no como hombres. Las mujeres son objeto de transacción como esclavas siervas y prostitutas, pero también simplemente como mujeres...

"Intercambio de mujeres" es una forma abreviada para expresar que las relaciones sociales de un sistema de parentesco especifican que los hombres tienen ciertos derechos sobre sus parientes mujeres, y que las mujeres no tienen los mismos derechos ni sobre sí mismas ni sobre sus parientes hombres (*Ib.*:112).

Rubin explica que los sistemas de parentesco tienen su base en el matrimonio, el hombre y la mujer son

...la mitad incompleta que sólo puede sentirse entera cuando se une con la otra. Desde luego, los hombres y las mujeres son diferentes. Pero no son tan diferentes como el día y la noche, la tierra y el cielo, el ying y el yang, la vida y la muerte. En realidad, desde el punto de vista de la naturaleza, hombres y mujeres están más cerca el uno del otro que cada uno de ellos de cualquier otra cosa (*Ib.*:114).

Es aquí donde la parte femenina y masculina que todo ser humano lleva dentro se reprime socialmente:

...en los hombres, de cualquiera que sea la versión local de rasgos "femeninos"; en las mujeres la versión local de los rasgos "masculinos". La división de los sexos tiene el efecto de reprimir algunas de las características de personalidad de prácticamente

todos, hombres y mujeres. El mismo sistema social que oprime a las mujeres en sus relaciones de intercambio, oprime a todos en su insistencia en una división rígida, división de la personalidad.

La división sexual del trabajo está implícita en los dos aspectos del género: macho y hembra los crea y los crea heterosexuales. La supresión del componente homosexual de la sexualidad humana, y su corolario, la opresión de los homosexuales, es por consiguiente un producto del mismo sistema cuyas reglas y relaciones oprimen a las mujeres (*Ib.*:114-115).

Para los homosexuales, el ser hombre o mujer se convierte en un problema que inicia cuando empiezan a ser conscientes de su objeto del deseo. En este sentido, su comportamiento social se complica, si es amanerado entrará al círculo de "jotos", "maricones", "putos", "chotos", "cacha granizo", "muerde almohadas", etc., y será excluido del mundo de los hombres; pero en el de las mujeres podrá encontrar un lugar, incluso, de igualdad. Si decide practicar su homosexualidad, pero su comportamiento es de "hombre", entonces no estará totalmente excluido de este círculo, pero si se llega a descubrir su inclinación sexual, entonces puede convertirse en un enfermo o degenerado, en el peor de los casos. Finalmente, el sistema de reproducción del que nos habla Rubin determina los modos de ser y se reproducen de generación en generación, aunque pueden llegar a transformarse.⁴⁷

⁴⁷ Los problemas que involucran a gente capaz de organizarse para resolverlos pueden cambiar la visión de las cosas y la forma en que posteriormente se reproducirán las conductas. Cuando surgieron los primeros casos de VIH/Sida, debido a que se presentaron en homosexuales, se consideró una enfermedad exclusiva de éstos, hasta se le llegó a llamar a la enfermedad "cáncer rosa", pero la forma en que el virus se ha diseminado ha obligado a que se "deshomosexualice", ahora se ha hecho necesario alertar a la sociedad en general sobre el peligro de contagiarse de VIH, independientemente de su sexo, orientación sexual, edad, estado civil, religión, status o rol social. Incluso el cine ha tocado el tema desde otra perspectiva. En México, por ejemplo, las primeras películas han tocado el tema poco. En 1992, Alfonso Cuarón fue el primer cineasta en contar una historia que rompió esquemas, pues el protagonista era un hombre heterosexual que tenía varias parejas sexuales y a quien se le "castiga" haciéndole creer que es seropositivo (*Sólo con tu pareja*). El tratamiento al tema fue somero, superficial, pero deja leer entre líneas que ejercer libremente la sexualidad tiene un "castigo".

Algo similar sucede con la cinta *Los insólitos peces gato*, de Claudia Sainte-Luce (México, 2013), donde la coprotagonista Martha está en fase terminal de Sida y aunque la historia es cómo logra integrar a una joven sin hogar a su familia, en el fondo Martha tiene un castigo por su vida sexual, pues sus hijos son de padres distintos.

Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead mencionan que existen diversas formas de abordar el asunto del género, desde los culturalistas, el sociológico:

"en el primero, el énfasis metodológico se pone en el desciframiento de la lógica interna y de las relaciones estructurales *entre* los símbolos culturales. El segundo insiste en el análisis de las relaciones *entre* símbolos y significados, por un lado, y ciertos aspectos de las relaciones sociales" (*op. cit.*:63).

Asimismo,

El enfoque estructuralista insiste en que ningún símbolo genérico particular puede ser comprendido a cabalidad si no se determina su ubicación precisa en un sistema más amplio de símbolos y significados, [...] no se trata únicamente de entender lo que significan por separado "lo masculino", "lo femenino", "el sexo" y "la reproducción" en cualquier cultura dada, sino de asumir que esos significados se aprehenden (sic) mejor cuando se les inserta en un contexto más amplio de significados interrelacionados [entonces] el propósito central consiste en establecer el significado de los símbolos sexuales y genéricos de acuerdo con otras creencias, concepciones, clasificaciones y supuestos culturales (*ib.*:64).

Entre los triquis de Oaxaca sólo es posible entender el trato que se les da a las mujeres —la concepción que se tiene de ellas—, indagando, por ejemplo, en sus creencias religiosas, pues una de sus leyendas fue que Copala está poblada de bellas mujeres porque un hombre se enamoró de una paloma que bajaba del cielo, pero al contacto con la tierra se transformaba en una hermosa doncella; al ir en busca de ella, con la ayuda del viento, pudo encontrarla y demostró su inteligencia para ganarse a la mujer de la cual se había embelesado.

En este sentido, un culturalista se estaría basando en las creencias religiosas de un pueblo para entender mejor la concepción que se tiene de la mujer.

Así, el enfoque culturalista es deductivo, mientras que el sociológico es inductivo, pues el estudio se realiza

de la forma en la que ciertos tipos de orden social tienden a producir, mediante la lógica de su funcionamiento, ciertos tipos de percepciones culturales sobre el género

y la sexualidad [...] como producto de diversas formas de acción o práctica, las cuales tienen lugar, a su vez, dentro de diferentes formas de organización de la vida social, económica y política (*Ib.*:68-69).

A este enfoque que, dicho sea de paso, tiende al marxismo, pertenece la mayoría de los autores que estamos abordando o que abordaremos, como Gayle Rubin.

Sobre la identidad de las mujeres, Lagarde (*Ib.*) indica que está “constituida por las características genéricas que comparten, teóricamente, todas las mujeres. El contenido de la condición de la mujer es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico, *como ser-para y de de-los-otros*.

Regresando al asunto del género, Ortner y Whitehead, explican que éste, a pesar de que en cada cultura tiene rasgos que lo hacen diferir, en general hay consenso en

la naturaleza de los hombres, de las mujeres, del sexo y de la reproducción [que] aparecen como recurrentes en gran cantidad de casos [...] debemos señalar que es muy variable el grado en el que las culturas poseen nociones formales y muy elaboradas en torno al género y la sexualidad.

[Y] no todas las culturas han elaborado las nociones de masculinidad y feminidad en términos de dualismo simétricos (*Ib.*:72).

Aunque esto último no es el caso de la cultura mexicana, en sentido general,⁴⁸ y nosotros básicamente lo trabajaremos desde el cine⁴⁹ con dos cintas en las que

⁴⁸ Recordemos que en nuestro país existe una gran diversidad de culturas indígenas que tienen sus propias formas de concebir el género, tal es el caso de los tzotziles, los tzetzales, tojolabales, triquis, mixtecos, tarahumaras, juarijío, etc. Quizá el más famoso es de los zapotecos en Oaxaca, donde los muxes eran considerados hasta hace unos años una bendición para las familias, como narra en el documental *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, de Alejandra Islas (2005).

⁴⁹ En esta industria, en la que todo es posible, el género se representa y modifica de acuerdo no sólo con relación a la sociedad de donde provenga la cinta, sino de la tendencia ideológica que tenga el director de esta. Por ejemplo, aun cuando en Estados Unidos el cine tiende a representar el *american way of life*, éste puede modificarse y ser objeto de burla cuando el director busca complementar la concepción de la pareja, dos casos interesantes de comparación son *Sintonía de amor* (E.U., 1993) donde una mujer se enamora de un hombre al escucharlo por la radio y éste se da cuenta de que ella es la mujer de su vida cuando la ve una vez en el aeropuerto. En esta historia, ambos personajes sueñan con el amor perfecto, él con la mujer que cuide a su hijo como si fuera su madre y con

analizaremos diversos aspectos que ayudan a conformar el género y las relaciones entre hombres y mujeres a partir de la representación de la sexualidad, la familia, la pareja, los amigos, el trabajo, etcétera.

Un punto esencial que llama la atención es que en "la mayoría de las culturas las diferencias entre hombres y mujeres son pensadas, de hecho, como conjuntos de oposiciones binarias asociadas metafóricamente" (*Id.*). En el cine no se omite esta idea; de hecho, es común ver la representación de la mujer, por ejemplo, como un ser mitificado por el mismo hombre respecto a sí mismo y, a su vez, destituida como tal; esto sucede cuando la mujer pierde las características que le han sido asignadas, las cuales son lo opuesto a lo que significa ser masculino.

En el cine de Peter Greenaway es una constante la representación de la mujer como perversa, mentirosa, intrigosa, con pasión desbordante, ambiciosa; por supuesto que esta forma de ver al sexo femenino se da en un sentido opuesto a la que se ofrece del hombre, basta con ver en *El contrato del dibujante* al personaje central masculino, quien es ambicioso, mentiroso y utiliza su *sex appeal* para conseguir lo que desea; aun con todo, este individuo es superado en perversidad —y aunque no se dice, en inteligencia y poder— por su contraparte femenina, la condesa que logra que asesinen al dibujante. Esta representación de la mujer que hace el director varía en cada cinta, pero llega al punto de ser considerado misógino, a lo cual Greenaway responde:

reemplazar a la esposa que murió. Ella busca al hombre de sus sueños, por el que cambiaría toda su vida, incluso dejaría su profesión, todo por el amor.

A diferencia de esta historia, en *Un día muy especial* (E.U., 1996), los personajes son dos profesionistas divorciados y con hijos que tienen miedo de enamorarse, pero resulta que un día se encuentran y enfrentan la necesidad de ayudarse para cumplir con sus compromisos familiares y profesionales, que de alguna forma provoca que ambos padres divorciados se relacionen afectivamente sin que se dieran cuenta de ello. El ideal no se plasma en cada uno, se ven como dos personas sensibles, inteligentes, y la intención del amor no se basa en el deseo físico que el ideal perfecto puede originar en el ser humano.

En ese sentido, la cultura es un terreno donde la diversidad enriquece sociedades y el cine es uno de los mejores medios para ello, debido a la masificación.

...misántropo sí, pero misógino no. En todas mis películas [las mujeres] tienen que ver con un viaje emocional. Cada una de las ocho películas que he hecho, el viaje mágico más trascendente lo ha realizado una mujer. Se me critica que la he hecho pasar por tremendos percances, pero para usar una frase muy vulgar diré que las mujeres siempre terminan encima (Peguro 1997, II:25).

Esta aclaración podría aplicarse en algunas de sus cintas, pero no en *El bebé de Macon*, donde la mujer se da a conocer como virgen y pura, mentira que al descubrirse recibe su castigo. Lo interesante de esto es que el hombre también recibe su merecido por sucumbir ante la lujuria —¿curiosamente?— provocada por la mujer.

Así, en el cine de Greenaway es una constante que la mujer sea representada por el hombre en oposición a sí mismo; en un mundo dominado por él, quien tiene una visión de la totalidad, ante los meros intereses personales de la mujer, cuya visión es, en este sentido, limitada y egoísta; ya que

se considera que las mujeres tienden a asumir principalmente las preocupaciones de orden privado y particular (que son las que con frecuencia producen divisiones), procurando beneficiarse a sí mismas y quizá a sus hijos⁵⁰ sin tener en cuenta que sus actitudes acarrearán consecuencias sociales más amplias; el contrario, se piensa que los hombres tienen una orientación más universal, que se preocupan más por el bienestar de la totalidad social⁵¹ (Otner y Whitehead *op. cit.*:73).

Esta diferencia entre los intereses del hombre y la mujer encuentra su ejemplo más socorrido en la familia, donde él se encarga de velar por toda la familia y ella sólo por los hijos, de esa forma se realiza como mujer. En ese sentido, Lagarde explica que

a cada mujer la constituye la formación social en que nace, vive y muere, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de clase, el tipo de

⁵⁰ En *El bebé de Macon*, la protagonista dice ser la madre de Dios, y para convencer a la gente lleva al supuesto hijo concebido sin haber perdido la virginidad; el niño, que representa la inocencia, la bondad, la belleza y el bien, es utilizado por la que dice ser su madre para el beneficio de ella, quien busca ser reconocida como la virgen, aun cuando su meta es conquistar el amor del hijo del Papa.

⁵¹ En la misma cinta, el Papa manda castigar a la mujer por la osadía que comete; él representa la justicia divina en la Tierra.

trabajo o de actividad vital, las instituciones en las que se desenvuelve, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder, la sexualidad procreadora y erótica, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias, y la subjetividad personal, los niveles de vida, el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, el manejo técnico del mundo, la sabiduría, las definiciones políticas. (*ib.*)

Ortner y Whitehead, que a su vez siguen las ideas de Lévi Strauss, explican que a los hombres se les considera coordinadores de lo "social", orden en el que se encuentran integradas las mujeres, en ese sentido, a ellas se les asocia con la "naturaleza". A su vez, son definidos a partir de los roles sociales que desempeñan, como ser guerreros, cazadores⁵². En esta misma línea, las mujeres son definidas a partir de sus roles con relación a los hombres, es común el referirse a ellas como esposas, madres, hermanas.

Aquí nuevamente Lagarde: "Vivir en el mundo patriarcal hace a las mujeres identificarse y desidentificarse con las mujeres, con los hombres, con lo masculino y con lo femenino. No vive una identificación directa con la mujer y lo femenino ni está excluida su identificación con los hombres y con lo masculino" (*ib.*)

La forma en que se define a los hombres y las mujeres, la manera en que se construye y califica el sexo "tiende en todas partes a establecerse de acuerdo con las consideraciones en torno al prestigio que se hacen los actores masculinos socialmente dominantes... el modo en que el prestigio es asignado, regulado y expresado constituye la

⁵² En el caso de nuestra era, los hombres igualmente son definidos a partir de las actividades que desempeñan y del valor que éstas les dan. En cuestiones de negocios, es común referirse a los hombres como inteligentes, osados, estratégicos. Sin embargo, para referirse a las mujeres ejecutivas es frecuente escuchar que son autoritarias y que abusan de su poder, además de que se les cuestiona constantemente la forma en que han llegado al puesto que tienen (por lo general se considera que son amantes de un hombre de alto poder de decisión en alguna empresa o hijas del dueño), aun cuando hayan luchado igual que un hombre para obtener un puesto en el que se requiera tomar decisiones importantes. En Internet se encuentra un sitio: Smith Search (empresa dedicada a la búsqueda de ejecutivos para puestos de alto nivel) que hace foros de discusión y uno de ellos fue iniciado con una pregunta que evidentemente les permitiría tener un mercado de búsqueda más amplio: ¿Tienen las mujeres ejecutivas las mismas posibilidades de empleo que los hombres? La conclusión fue que no. En un estudio reciente del Buró del Trabajo en Estados Unidos se confirmó que aún en 2018, las mujeres, de cualquier raza, siguen ganando menos que los hombres.

lente a través de la cual se perciben culturalmente los sexos y sus relaciones sociales” (Otner y Whitehead 1991:83).

Los medios de comunicación masiva y las expresiones culturales (incluido el cine) tienden a reafirmar y reproducir la forma de ser hombre o mujer. En la televisión, por ejemplo, es común encontrar programas donde el hombre lleva roles de mayor trascendencia y relevancia para la historia; sin embargo, las excepciones existen. En 1997 se transmitió por uno de los canales de más audiencia, la telenovela *Mirada de mujer*, la primera historia en su tipo en México donde la mujer, aparte de ser bella, era inteligente y debía afrontar diversas situaciones que los hombres no comprendían. La historia era sencilla: un hombre maduro tiene una amante más joven que él; es tal su amor, que decide divorciarse para unirse con ella. María Inés, la protagonista, sufre la separación, ya que amaba a su marido, pero al poco tiempo se da cuenta de que si él ya no la ama es mejor que se vaya. Tiempo después conoce a un hombre más joven que la valora y respeta; además, le mueve el amor propio hasta que ella se da cuenta de que nunca ha logrado sus objetivos personales. A partir de ahí la historia de la familia considerada como ejemplar, liderada por el famoso y poderoso abogado Ignacio Sanmillán, manifiesta diversos problemas que ya eran diagnosticados, pero la evolución del personaje central femenino no queda jamás de lado, al final, María Inés, sin ningún amor a su lado, reconstruye una vida que jamás pensó en tener: logra su propio negocio y, lo más importante, recobra el amor y la confianza que había perdido de sí misma.

Adicionalmente, en la telenovela⁵³ se trataron diversos temas de actualidad, la mayoría exitosamente librados: el aborto, la drogadicción, el cáncer de mama, la homosexualidad, el Sida, el abuso del poder, el divorcio, el amor entre personas de la tercera

⁵³ Curiosamente la de mayor éxito en 1997, incluso fue considerada como un ejemplo de cómo se rompen los tabúes.

edad, el desarrollo de la mujer en diferentes trabajos, la libre expresión de la sexualidad de las mujeres,⁵⁴ las diferencias de clases sociales y el racismo.

Existen otros ejemplos de historias sobre el derecho de las mujeres a ejercer una profesión y su sexualidad sin temor, a pesar de ser juzgadas, aunque la mayoría son historias extranjeras, como *Sexo en la ciudad* (EU, 1998-2004), donde cuatro amigas totalmente dispares en profesión y formas de pensar enfrentan un mismo mal: el dominio masculino.

Sin embargo, ¿esos ejemplos son realmente una forma de enaltecer a las mujeres o sólo de ponderar su opresión desde otra perspectiva?

Regresando a la opinión que Ortner y Whitehead tienen de la forma en que se establece el sexo-género, consideran que éste es una “estructura de prestigio”, misma que tiene sus implicaciones:

“Las estructuras de prestigio tienen a la coherencia simbólica entre sí... Significa también que dos o más dimensiones de prestigio pueden aparecer fusionadas conceptualmente en un único sistema. Esas fusiones parecen seguir cualquiera de las direcciones siguientes... por un lado, es posible encontrar sistemas sociales en los que el género y alguna otra dimensión del prestigio simplemente no puedan distinguirse entre sí.⁵⁵

Por otro lado, es indudable que existen sistemas en los que se reconocen abiertamente diferentes ejes de estructuración del prestigio, pero sobre los que, no obstante, se ha impuesto una serie de principios comunes de clasificación mediante un esfuerzo racional deliberado” (*Ib*: 93).

⁵⁴ No todo fue excelente en esta historia y curiosamente aquellas mujeres que expresaban libremente su sexualidad terminaron mal: Paulina, una de las mejores amigas de María Inés, tenía relaciones con diferentes hombres, fue golpeada, chantajeada y murió de Sida; la jefa de Alejandro, el hombre joven que se enamora y enamora a María Inés es una mujer que abusa de su poder y acosa sexualmente a su subordinado, lo acosa hasta la humillación de sí misma.

⁵⁵ Los diferentes roles que desempeñan mujeres y hombres son aquellos que los definen: una mujer con hijos, ama de casa y que se dedica a esta labor de tiempo completo tiende a ser más valorada por esa labor. Aquella mujer que en cambio ha decidido desarrollarse profesionalmente se le considera egoísta. Caso contrario, los hombres, mientras mayor éxito profesional tengan mayor será el valor que les otorgue la sociedad.

Asimismo, Ortner y Whitehead afirman que los conceptos del género en una sociedad “dependen de las formas en las que la acción masculina orientada al prestigio se articule con las estructuras de relación entre los sexos... las jerarquías de prestigio no genéricas en la mayoría de las sociedades son, con mucho, un juego de hombres” (*Ib.*:95). No es gratuito el famoso refrán: “Detrás de un gran hombre hay una gran mujer”.

2.2.1. Lo masculino y lo femenino

Sabemos que el ser humano busca, de diversas formas, explicar su entorno. El concepto de género no es la excepción, a ello De Santos explica que el término es inventado y no se puede olvidar la relación íntima dialéctica que existe entre género y sexo. Además, hay que notar que esta distinción existe sólo a nivel lingüístico en inglés y en español... lo cual indica en parte la artificialidad de la distinción [esto quiere decir que el concepto de género surge] como base de las diferencias biológicas (genitales) entre cada uno de los seres humanos. (1998:43).

En el manual *La perspectiva de género: una herramienta para construir equidad entre mujeres y hombres*, escrito por la antropóloga Marta Lamas para el DIF y la UNICEF en 1997, se explica:

En español, *género* es un término muy amplio: se refiere a la clase, especie o tipo a la que pertenecen las cosas, a un grupo taxonómico, a los artículos o mercancías que son objeto de comercio y a la tela. En inglés, *gender* tiene una acepción más restringida, que apunta directamente a los sexos; en ese idioma se alude al *gender* de un animal, una planta o una persona porque son seres asexuados; en castellano no es así. Decir en inglés “vamos a estudiar el *género*” lleva implícito que se trata de una cuestión relativa a los sexos, decir lo mismo en castellano resulta críptico para los no iniciados; ¿se trata de estudiar qué *género*: un estilo literario [...] musical o una tela? [...] Esta arbitrariedad en la asignación de género a las cosas se hace evidente, por ejemplo, cuando el género atribuido cambia al pasar a otra lengua. En alemán, el sol es femenino —“la sol”— y la luna es masculino —“el luna”—. Además, en alemán el neutro sirve para referirse a gran cantidad de cosas, inclusive a personas. Al hablar de niñas y niños en su conjunto, en vez de englobarlos bajo el masculino “los niños”, se utiliza un neutro que los abarca sin priorizar lo femenino o lo masculino, algo así como “les niños”. Para los angloparlantes que no atribuyen género a los objetos,

resulta sorprendente oírnos decir “la silla” o “el espejo”: ¿de dónde acá la silla es femenina y el espejo masculino? También por eso la connotación de género en inglés es sólo en relación a seres vivos asexuados, mientras que en castellano sí podemos dudar sobre el género del mar —¿es *la* mar o *el* mar?— o preguntar por el género de un objeto. (*Ib.*:47-48)

Esta necesaria explicación en cuanto a la aplicación del término *género*, permite entender la dificultad para crear igualdad —por principio de cuentas en el lenguaje— entre hombres y mujeres. La confusión que origina el uso del término ha vuelto necesaria (en lengua española) la creación de un término académico para referirse a los seres humanos. Así, género es

el conjunto de ideas, creencias, representaciones y atribuciones sociales construida en cada cultura tomando como base la diferencia sexual”.

Lo importante del concepto de género es que al emplearlo se designan las relaciones sociales entre los sexos. La información sobre las mujeres es necesariamente información sobre los hombres [...] una regla útil es tratar de hablar de los hombres y las mujeres como sexos y dejar el concepto género para referirse al conjunto de ideas, prescripciones y valoraciones sociales sobre lo masculino y lo femenino. (*Ib.*:49-50)

Lamas, con base en investigaciones de Stoller, señala que la identidad sexual de los seres humanos es adquirida. Es una “asignación y adquisición social, la cual es más importante que la carga genética, hormonal y biológica”. (*Ib.*:51) Tal asignación del género se realiza al momento cuando nace la criatura, “a partir de la apariencia externa de sus genitales”.

Ahora bien, la identidad de género que adquieren hombres y mujeres se da

a la misma edad en que el infante adquiere el lenguaje (entre los dos y tres años) y es anterior a su conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos [...]

Desde dicha identidad, el niño estructura su experiencia vital; el género al que pertenece lo hace identificarse en todas sus manifestaciones: sentimientos actitudes de niño o de niña, comportamientos, juegos, etcétera. Después de establecida la identidad de género, cuando un niño se sabe y asume como perteneciente al grupo de lo masculino y una niña al de lo femenino, ello se convierte en un tamiz por el que pasan todas sus experiencias.

Ya asumida la identidad de género, es imposible cambiarla en forma externa, por presiones del medio. Sólo las propias personas, por su voluntad y deseo, llegan a realizar cambios de género. Hay casos en que las personas se sienten de un género distinto del que corresponde a su sexo. Son hombres con intereses *femeninos* o mujeres con aspiraciones masculinas. Esto no necesariamente implica que sean homosexuales. Entre las personas homosexuales hay quienes se sienten de su género (hombres *masculinos* y mujeres *femeninas*) y aman a personas de su mismo sexo, y hay quienes tienen una identidad de género cruzada (hombres *femeninos* y mujeres *masculinas*). (Ib.:52)

Es común ver que niños y niñas, después de ser, de alguna forma, conscientes del género al que pertenecen, buscan relacionarse con “iguales” y si siente que algo no es para ellos o ellas, entonces rechazarán el objeto o actividades “no adecuadas” para su género.

En cuanto al papel de género,

éste se forma con el conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad y la cultura sobre el comportamiento femenino o masculino. Aunque hay variantes de acuerdo a la cultura, la clase social, el grupo étnico y hasta el nivel generacional de las personas, se puede sostener una división básica que corresponde a la división sexual del trabajo más primitiva: las mujeres paren a los hijos, y por lo tanto, los cuidan. Así, lo femenino es lo maternal, lo doméstico. En contraposición, lo masculino es lo público, lo violento.

La dicotomía masculino-femenino, con sus variantes culturales (el ying y el yang), establece estereotipos, la más de las veces rígidos, que condicionan los papeles y limitan las potencialidades de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de sus adecuaciones al género. (Ib.:53)

La asignación de género, al tratarse de un asunto social, provoca actitudes hacia cada ser humano, a los hombres se les trata como hombres y a las mujeres como mujeres, según las condicionantes. Esto se puede distinguir, por ejemplo, al vestir de una forma a los niños (con ropa azul) y de otra a las niñas (con ropa rosa). No en balde el título de la película francesa *Mi vida en rosa*, en la que un niño se ve a sí mismo como mujer, para definir en el título la concepción general de la cinta, el director buscó el término que refiriera a lo femenino en contraposición a lo masculino.

Por supuesto que al referirse a hombres y mujeres, todo individuo tiende a buscar adjetivos propios del sexo de la persona a la que se dirige. Un interesante estudio que Marta Lamas menciona es el siguiente:

El cunero de un hospital cercano a una universidad participó en un experimento de psicología social. Se trataba de que grupos de estudiantes, profesionistas y gente común (electricistas, secretarias, choferes, etcétera) miraran un rato a los bebés recién nacidos y apuntaran sus observaciones. Durante más de seis meses, todo tipo de personas, de distinta escolaridad, nivel socioeconómico y cultural, visitaron a los bebés del cunero. Las enfermeras tenían la consigna de que cuando llegara un grupo observador, les pusieran cobijitas rosas a los varones y azules a las niñas. Los resultados fueron los esperados. Los visitantes se dejaron influir por el color de las cobijas y escribieron en sus reportes: “es una niña muy dulce”, cuando en realidad era un varón, y “es un muchachito muy dinámico”, cuando se trataba de una niña. El género adscrito a los bebés (las cobijitas rosas o azules) fue lo que condicionó la respuesta de las personas. (*Ib.*:53).

Siendo, pues, el género una concepción netamente social, se deduce que la forma en que un individuo trata o se refiere a un hombre o a una mujer está condicionada por el valor que le asigna, de ahí la discriminación sexual. Aunque Lamas anota: “es importante no negar las diferencias biológicas indudables entre mujeres y hombres; pero hay que ubicarlas en su justa medida: hoy ya casi no cuentan” (*Ib.*:54)

La igualdad de hombres y mujeres es un asunto que incluye la vida privada y la vida social. Lamas asegura que

la *diferencia sexual* se ha traducido siempre en *desigualdad social* [...] La diferencia se produce sola; la igualdad hay que construirla.

Joan W. Scott propone que más que reivindicar la diferencia o la igualdad, hay que buscar formas no esencialistas de plantear la diferencia [...] mientras la diferencia sexual continúe siendo un principio ordenador en nuestra sociedad hay que cuestionar cómo se usa para marcar la división entre lo público y lo privado, y también cómo se elimina u oculta del discurso y la práctica políticos (sic). Esto conduce a dos grandes reordenamientos. El primero es la reformulación de la relación entre el

ámbito público y el privado, y el segundo es la introducción de la diferencia sexual en la política.

[...] Por el género, la sociedad se ha dividido en dos ámbitos, el femenino (lo privado) y el masculino (lo público). Pero es a partir de lo público “donde aparece el individuo como categoría ontológica y política”, que las personas se instituyen a sí mismas como sujetos.

En el espacio público los sujetos del contrato social se encuentran como iguales, las mujeres, relegadas al espacio privado, quedan excluidas.

[...] En el espacio privado no hay poder ni jerarquía que repartir, es un espacio [de] la indefinición donde las mujeres se vuelven idénticas, o sea, sustituible una por otra que cumpla esa función femenina. (*Ib.*:56-57)

Las actividades a hombres y mujeres determinan, pues, el poder que tienen en los ámbitos social y privado. En ese sentido, los hombres gozan de mayores libertades para actuar que las mujeres, aunque, poco a poco, eso está cambiando.

Para que hombres y mujeres compartan de manera equitativa responsabilidades públicas y privadas, políticas y domésticas, se requiere que junto con la entrada masiva de las mujeres al ámbito público, se dé el ingreso de los hombres en el ámbito privado [...]

Otro punto crucial es que todos los sujetos [...] respondan a la misma ley moral. Este punto, donde se concentran grandes disparidades, todavía no ha sido alcanzado en ninguna sociedad.

La concepción vigente de doble moral hace que las mujeres sean consideradas (y se le exija ser) más buenas, fieles y castas que los hombres, principales detentadores de la universalidad en cuanto sujetos dominantes, no aceptan el código moral de las mujeres, aunque declare que es mejor.

Como los hombres no se han igualado a las mujeres, éstas han empezado a hacer suyo el código masculino [mismo que la investigadora española Amelia Valcárcel] la ha llamado *el derecho al mal*, y la ha justificado como una opción ética en tanto instaura una cierta igualdad moral, aunque sea *rebajando* ciertas pautas de conducta. Por ejemplo, si hombres mediocres y tontos están en posiciones de poder, que haya igualdad quiere decir que también se acepte a mujeres tontas y mediocres en esos puestos. Si se exige que para figurar en política la mujer tiene que ser excepcional, ¿qué igualdad es esa? (*Ib.*:59).

Cruel intentions (en español *Juegos sexuales*, EU,1998), una de las adaptaciones cinematográficas⁵⁶ de la novela *Les liaisons dangereuses*, escrita por Pierre Laclos en 1782, narra la historia de dos hermanastros, jóvenes millonarios neoyorquinos, quienes tienen amplia libertad sexual, a tal grado de competir entre ellos, sólo que el valor social que se le asigna a cada uno es diferente: Kathryn mantiene relaciones sexuales con varios jóvenes, pero mantiene oculta, de alguna forma, esa reputación que, más adelante descubierta, la hunde. Por su parte, Sebastian es un conquistador empedernido y cuyo comportamiento sexual le daría el mérito de salir del colegio como toda una leyenda. En ella los mismos códigos son negativos, y en él positivos. Ambos buscan afanosamente tener tantos encuentros sexuales como sea posible. Cansados de conseguirlos de manera fácil, Kathryn le propone a Sebastian una apuesta: él deberá conquistar a otra joven millonaria que es toda castidad, cuando logre hacerlo, Kathryn mantendrá relaciones con su hermanastro. Sebastian acepta el reto, pero no contaba con el amor, después de todo, los hombres terminan siempre con las mujeres “tontas y mojigatas”, así Annette, la joven en discordia (inteligente, sencilla, reservada, amable, tierna) enamora a Sebastian e inicia una relación con él, misma que dura hasta la muerte de éste, no sin antes que él le confiese a Annette el motivo por el cual se acercó a ella, dejando al descubierto la perversidad de su hermanastro Kathryn, quien es rechazada por sus compañeros de escuela por hipócrita, intrigosa y promiscua.

La historia que Laclos escribió en 1782 no difiere mucho en cada adaptación hecha cinematográficamente (1959, 1988, 1989 y 1999). La conclusión es la misma: los hombres,

⁵⁶ Existen otras versiones de esta novela: “En 1959 Roger Vadim realizó la primera adaptación de esta historia con Gerard Phillippe y Jeanne Moreau. Varias décadas después, el británico Stephen Frears dio una lección de la doble moral y la maldad sexual gracias al espléndido trabajo de Glen Close, John Malkovich y Michelle Pfeiffer y Uma Thurman en *Relaciones peligrosas (Dangerous Liaisons)*).

Para 1989, Milos Forman hizo una adaptación de la novela con *Valmott*, película cobijada por la actuación de Annette Bening, Meg Tily y Colin Firth” (Alejandro Cárdenas Ochoa, www.elsitio.com.mx, 1999).

aun cuando hayan participado en un juego de doble moral e intriga salen bien librados; a diferencia de la mujer, quien se ha atrevido a entrar a espacios (públicos) evidentemente “masculinos”.

Ortner y Whitehead consideran que la

...tendencia a definir a las mujeres en términos de sus relaciones debe ser vista como un reflejo de su exclusión del mundo del prestigio masculino, independientemente de los nexos cruciales que puedan tener con él. Si se tratase simplemente de la coexistencia de dos dominios de valores equivalentes —el doméstico y el público, el masculino y el femenino—, las categorías de la feminidad serían paralelas a las de la masculinidad. (*op. cit.*:96).

En el caso de las mujeres casadas, asumen el apellido de su pareja, es decir, su estatus ha cambiado y el respeto que se le tendrá será distinto, dependiendo, claro está, del prestigio social que su esposo obtenga, aunque después de años de trabajo, en algunas partes del mundo las cosas han cambiado, como en la Ciudad de México, donde las parejas pueden elegir, por ejemplo, el primer apellido de sus hijos, ya no necesariamente el del padre. En Estados Unidos, cualquier persona puede cambiar su apellido, sin importar si está casada o soltera, pero en ambos países las mujeres siguen sin tener los mismos derechos, comenzando por pago igualitario o acceso a puestos de alto mando, tanto a nivel público como privado, no en la misma proporción.

Lagarde explica que “los cambios genéricos pueden ir en muchas direcciones y desembocar en condiciones inimaginables, como el surgimiento de nuevas categorías, y la modificación o desaparición de las existentes”. (*Ib.*)

Esta reflexión nos da pauta a un nuevo apartado, donde expongo más sobre lo que Lagarde explica sobre la deconstrucción del género, además de incluir la discusión abierta de Judith Butler establecida en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*.

2.2.2. Cuerpos que importan

Ya hemos hablado de que el sexo-género es una construcción social y que su representación en la industria cultural reproduce el discurso sobre cómo deben ser los seres humanos, cómo deben comportarse y a qué grupo deben pertenecer, tomando como base la exclusividad binaria heterosexual: masculino o femenino.

Lagarde explica que “la transformación de las identidades genéricas a raíz de los cambios sociales, económicos, jurídicos, técnicos, científicos y artísticos, trae como consecuencia también cambios políticos”. (*Ib.*) Sin embargo, la misma autora se pregunta, ¿qué está cambiando genéricamente?

Antes de arribar a ese punto, exploremos lo que considera Judith Butler y de cómo los medios de comunicación, en esa producción-reproducción de discursos (explicación de la que ella quiere alejarse, pero a la que en esta tesis conviene aplicar), terminan por representar sólo lo conveniente, los cuerpos que, como ella dice, importan para esa estructura social y económica establecida. La autora indica:

El discurso de la "construcción" que circuló principalmente en la teoría feminista quizá no sea completamente adecuado para la tarea que estamos abordando. Tal discurso no es suficiente para argumentar que no hay ningún "sexo" prediscursivo que actúe como el punto de referencia estable sobre el cual, o en relación con el cual se realiza la relación cultural del género. Afirmar que el sexo ya está "generizado" no explica todavía de qué modo se produce forzosamente la "materialidad" del sexo. ¿Cuáles son las fuerzas que hacen que los cuerpos se materialicen como "sexuados", y cómo debemos entender la "materia" del sexo y, de manera más general, la de los cuerpos, como la circunscripción repetida y violenta de la inteligibilidad cultural? ¿Qué cuerpos importan? ¿Y por qué? (Paidós, México, 2002:14)

Ella misma responde más adelante, en sintonía con lo que se ha explicado en el primer capítulo, sobre el sexo-género.

La construcción del género opera apelando a medios excluyentes, de modo tal que lo humano se produce no sólo por encima y contra lo inhumano, sino también a través

de una serie de oclusiones, de supresiones radicales a las que se les niega, estrictamente hablando, la posibilidad de articulación cultural. (*Ib.*:22)

Y agrega:

Lo social actúa unilateralmente sobre lo natural y le imprime sus parámetros y sus significaciones.

.... En la medida en que se base en esta construcción, la distinción de sexo/género se diluye siguiendo líneas paralelas; si el género es la significación social que sume el sexo dentro de una cultura dada –y en nombre de nuestra argumentación dejaremos que el término "social" y "cultural" permanezcan en una inestable relación de intercambio. (*Id.*)

Aunque Butler intenta apartarse de la argumentación de producción y reproducción del género, de su construcción, al final aterriza al mismo punto que los postestructuralistas, pero su perspectiva ayuda a entender cómo opera el control de las identidades.

(1) El constructivismo se reduce a una posición de monismo lingüístico, según la cual la construcción lingüística se considera generativa y determinante y, en este caso, podemos oír a los críticos que parte de esta presunción: "Si todo es discurso, ¿qué pasa con el cuerpo?", o bien (2) cuando la construcción se representa reducida a una acción que parece presuponer a un sujeto, podemos oír a los críticos que parten de tal presunción: "Si el género es algo construido, ¿quién lleva a cabo tal construcción?; aunque, por supuesto, (3) la formulación más pertinente de esta pregunta sea la siguiente: "Si el sujeto es algo construido, ¿quién construye al sujeto? (*Ib.*:24)

Y luego reconoce que la construcción, como lo indica Foucault, se realiza en el tiempo, depende de un momento histórico determinado, aunque se transforme y al mismo tiempo se deconstruya.

La construcción no sólo se realiza en el tiempo, sino que es en sí misma un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas; en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza. (*Ib.*:29)

Butler reconoce que la construcción existe, aunque no es fija, tampoco benéfica, principalmente para mujeres y minorías sexuales, ni hombres que no sean blancos, es decir,

los negros y latinos no alcanzarían esa supremacía que la construcción del sexo-género construye, produce y reproduce. Son esos los cuerpos que importan. En realidad, Butler proporciona más preguntas que respuestas, pero entre las que ofrece hay una que me parece contundente: “Estos esquemas reguladores no son estructuras eternas, sino que constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan”. (*Ib.*:36)

La especialista hace, además, una crítica y propuesta sobre la reformulación de la performatividad, de la construcción del sujeto.

Como resultado de esta reformulación de la performatividad (a) no es posible teorizar la performatividad del género independientemente de la práctica forzada y reiterativa de los regímenes sexuales reguladores; (b) en este enfoque, la capacidad de acción, condicionada por los regímenes mismos del discurso/poder, no puede combinarse con el voluntarismo o el individualismo y mucho menos con el consumismo, y en modo alguno supone la existencia de un sujeto que escoge; (c) el régimen de heterosexualidad opera con el objeto de circunscribir y contonear la "materialidad" del sexo y esa materialidad se forma y se sostiene como (y a través de) la materialización de las normas reguladoras que son en parte las de la hegemonía heterosexual; (d) la materialización de las normas requiere que se den esos procesos intensificadores, a través de las cuales alguien asume tales normas o se apropia de ellas y estas identificaciones preceden y permiten la formación de un sujeto, pero éste no las realiza en el sentido estricto de la palabra; y (e) los límites del constructivismo quedan expuestos en aquellas fronteras de la vida corporal donde los cuerpos abyectos o deslegitimados no llegan a ser considerados "cuerpos". (*Ib.*:38)

Butler destaca la conformación de la heterosexualidad como dominante, que integra aquella especie de “combo” regulador de identidades, de representación de humanos, de cuerpos.

(1)... La heterosexualidad normativa es parcialmente responsable del tipo de forma que modela la materia corporal del sexo; y (2) dado que la heterosexualidad normativa evidentemente no es el único régimen regulador que opera en la producción de los contornos corporales o en la fijación de los límites de la

inteligibilidad corporal, tiene sentido preguntarse qué otros regímenes de producción reguladora determinan los perfiles de la materialidad del cuerpo. (*ib.*:38)

Otra autora, Lucía Benítez Eyzaguirre, abona a esta discusión y análisis sobre el género y del dominio androcétrico, fundidos en una estructura económica desigual. Como Butler, Benítez Eyzaguirre considera que las sociedades crean fronteras entre lo público y lo privado cuyos bordes son producción/reproducción, poder/sumisión, racional/emocional, activo/pasivo, hacer/ser, cultura/naturaleza, y en su texto “Interculturalidad y género. Claves para comprender las estrategias del poder y el patriarcado”, elabora dos cuadros sobre lo visible e invisible y sobre la cultura y la naturaleza, los cuales reproduzco a continuación.

Lo visible y lo oculto (Benítez Eyzaguirre, 2014)

Visible	Invisible
Público	Privado
Producción	Reproducción
Poder	Sumisión
Racional	Emocional
Activo	Pasivo
Hacer	Ser
Cultura	Naturaleza

Dicotomías patriarcales (*Id.*)

Cultura	Naturaleza
Hombre	Mujer
Público	Privado
Razón	Emoción
Productivo	Reproductivo
Activo	Pasivo

Benítez Eyzaguirre cita en su trabajo a Butler sobre cómo las sociedades consagran la heterosexualidad como norma y cómo convierten el sexo en una categoría política.

El género... permite aflorar patrones y sesgos ocultos, pero sobre todo muestra una realidad evidente por la que el paso desde la división sexual al análisis de género nos aleja de los planteamientos biologizados y nos inserta en diferentes claves, también universales. Así es posible comprender, en una dimensión amplia, compleja y diversa, los aspectos relacionados con las construcciones sociales que ocultan razones económicas, formas de poder de un reparto del mundo desigual e inequitativo.

Con el enfoque de género, se integra la complejidad desde el respeto a la diversidad, contemplando dimensiones que han quedado relegadas sistemáticamente, como las emociones, la subjetividad, la identidad, los conflictos con las normas, el poder, el control social, las reducciones de la investigación científica, el ámbito económico, el campo político y los sistemas culturales. (*Ib.*)

Este análisis redondea lo que Butler ha expuesto sobre la diversidad, la interculturalidad, y su inexistencia, su opresión, en este caso en medios de comunicación, en un sistema político-económico.

El análisis complejo del género y la interculturalidad deja al desnudo las numerosas estrategias del poder para producir la otredad y exclusión, que aumentan cuando están más determinadas por las coordenadas espacio-temporales como límites a la libertad y a la individuación. (*Ib.*)

El tema para nueva tesis es cómo, así planteado por Benítez Eyzaguirre, la velocidad y la comunicación están desestructurando el mundo establecido y el metarrelato del patriarcado capital occidental: de origen europeo, blanco y heterosexual. Yo lo dudaría, ¿de verdad se diluye la figura a la que no se pertenece o sólo se sigue aspirando a ella?

Ambas autoras, al hablar de la otredad disminuida, desaparecida, dan pauta a discutir la diversidad sexual y sus múltiples teorías. Enfoquémonos a algunas, en la misma línea de los estudios culturales, la economía política de la comunicación y los avances logrados por las feministas.

2.3. ¿El tercer sexo?

En la introducción del libro *Third Sex, Third Gender* (Nueva York, 1994), de Gilbert Herdt, traducido por Pastora Rodríguez Aviñoá para el número seis de la revista sobre estudios de género *La Ventana* (Guadalajara, México, 1997), se habla de un planteamiento básico:

Ciertos individuos, en determinados lugares y tiempos, superan las categorías de varón y hembra, masculino y femenino, conforme a la acepción que han tenido esos

términos en la cultura occidental por lo menos desde fines del siglo XIX... dichas personas son clasificadas en forma colectiva en terceras categorías o categorías cultural-históricas múltiples...

Los estudios de “desviación” sexual o “terceros géneros” ha solido fusionar [las categorías de varón y hembra, masculino y femenino]”. (Herdt, 1997:8-9)

¿Qué sucede con esto? Según hemos abordado, los seres humanos estaríamos integrados en dos categorías básicas: masculino y femenino, ambos heterosexuales.

Sin embargo, ¿qué pasa cuando algunos individuos no tienen el comportamiento que se espera debieran tener a partir de esa categorización genérica? Son considerados como “desviados”, “enfermos”, entre otros calificativos, aún a pesar de las leyes que los protegen actualmente en algunos países, muy pocos aún, como Alemania, Estados Unidos, Argentina, España, Holanda, y en algunas partes en México.

¿Cómo se reproducen estas acepciones a través de la cultura, en particular en el cine? De la misma forma en que se presentan valores y comportamientos destinados a la reproducción de una masculinidad y feminidad determinadas.

En el caso del cine mexicano, la representación de ciertos personajes, aberrantes y ridiculizados, es un hecho. ¿Quién no ha visto películas donde la cantina a un mesero homosexual amanerado como un personaje básico, burlado y menospreciado por su condición y comportamiento? ¿O aquel donde el homosexual es estilista o maquillista? ¿Son ellos el tercer sexo? ¿Sólo ellos?

La representación de lo erótico en el arte occidental jugaba con los dictados del dimorfismo sexual en su androginia pictórica, a menudo retratada abiertamente con un despliegue tabú de lo homoerótico... Este tipo de androginia pictórica se fue transformando en la ilustración figurativa posterior del monstruo, según la cual la androginia se acerca al ser humano sexualizado, sobre todo la figura del desviado. De ahí, si bien durante siglos abundaron los discursos sobre monstruos y hermafroditas,

ese enfoque se vio reemplazado por la concepción moderna del homosexual como una suerte de hermafrodita espiritual. (*Ib.*:11).

La forma en que se clasifica a los seres humanos es mediante una "estructura heredada filogenéticamente de dos tipos de naturaleza humana y sexual, varón y hembra, presente en todos los grupos humanos" (*Ibid.*:15).

El hecho es que

la reproducción ha sido el "objeto real" de la ciencia normativa, tanto en la biología como en la ciencia social, durante una buena parte del último siglo.

Desde la antigüedad hasta fines del siglo XVIII, la cultura popular y la teoría médica indicaban que sólo había un sexo: una especie de cuerpo y mente patente varón/masculino, inscrito en el cuerpo femenino incompleto y subordinado. En el libro del Génesis un mito originario de la tradición judeocristiana se nos cuenta cómo Adán creó un segundo sexo de sus costillas. Pero, como ha comentado Laqueur, "dos sexos no son consecuencia necesaria y natural de las diferencias corporales. Tampoco lo es un sexo. El paradigma habría de cambiar en el Renacimiento, cuando obtuvo gran prominencia el modelo de dos sexos. Aunque sin desaparecer por entero las ideas anteriores sobre naturaleza y deseo para expresar sexo y género (*Ib.*:16).

Años más tarde, diversos estudiosos polemizaron sobre el dimorfismo sexual. Las discusiones giraban en torno a las características físicas de los seres humanos, quién era más alto y por qué; cómo es que la mujer tenía más ancha la apertura de la pelvis. Discusiones que con el tiempo resolvieron muchas dudas y establecieron claras diferencias entre el ser hombres o mujeres, dichas diferencias eran, evidentemente, establecidas socialmente, después de todo, en la prehistoria ¿quién le decía mujer a la que ahora se considera fue la mujer y hombre al supuesto hombre? "Después de la segunda guerra mundial y de la fundación de la clínica sexual moderna hallamos dos expresiones clave de dimorfismo esencializado: asignación de sexo al nacer y la teoría evolucionista del surgimiento de la identidad de género." (*Ib.*:22)

Posteriormente, la teoría crítica del aprendizaje daba una perspectiva más amplia sobre la cultura y la sociedad, así como su evidente influencia en el género y la sexualidad.

Asume que el aprendizaje de identidad de género tiene lugar sólo con respecto al sistema dimórfico de dos sexos: varón y hembra. La identidad genérica masculina o femenina es así análoga a la fase de fijación del desarrollo innato de la filogenia animal y humana, con el resultado de que todos los seres humanos son o bien varones o hembras, en términos de sexo biológico, y masculina o femenina, en términos de la identidad de género. (*Ibid.*:24-25)

Tales formas de conceptualizar la sexualidad biológica y social de los individuos influyeron en la sexología y esa influencia se extendió a la teoría social clásica del siglo XIX y principios del XX.

El dimorfismo sexual continúa siendo fundamental en el pensamiento social-científico y se considera por muchos antropólogos como un axioma de la clasificación cultural.

Probablemente es una asunción universal el que el mundo consiste en sólo dos sexos biológicos y que éste es el modo natural y necesario de las cosas... Se espera que la gente nazca con cuerpos de varón o de hembra y que, a pesar de una vida de actos que ponen en entredicho e incluso revierten las expectativas normales de los roles sexuales, todos continuarán viviendo ya sea en el cuerpo de un hombre o de una mujer. (*Ib.*:28-29)

Esto significa que las diversas expresiones sexuales de los individuos mantendrán quizás una diferencia social, pero no biológica. Para algunos investigadores, las manifestaciones sociales no consideradas masculinas o femeninas son perversas, ya que lo que está "entre (varón y hembra) es una suerte de oscuridad, una ofensa contra la razón" (*Ib.*:29)

Así, quedan fuera de toda clasificación y aceptación social los homosexuales (hombres y mujeres, travestis o no), los transexuales, los individuos cuyas filias no entren al parámetro establecido para hombre y mujer, masculino y femenino.

Ejemplos de representación hay muchos, pero llama en especial atención la cinta *Priscilla, la reina del desierto* (Australia, 1996). El comportamiento de los personajes de esta historia no es precisamente clasificable en lo masculino y femenino, incluso en el ser hombre o mujer. Hay un joven que es gay y *drag queen*⁵⁷; otro más con características similares, pero además decide ejercer el rol de padre con un hijo natural; el otro es un hombre maduro, transexual y ¿homosexual?, y el enamorado de él ¿ella?, cuya vida heterosexual no se sabe si está siendo interrumpida por una nueva expresión de su sexualidad.

¿Qué sucede entonces? Para “los estudios antropológicos de sexo y género desde los primeros clásicos de Mead y Bronislaw Malinowski han asumido un sistema de dos sexos como la estructura ‘normal y natural’ de la ‘naturaleza humana” (*Id.*)

Sin embargo, las manifestaciones contrarias a esto son innegables, pues

si bien varón y hembra eran categorías poderosas de representación y acción, no resultaban tan englobantes como para circunscribir el deseo o el enamoramiento romántico de alguien del mismo sexo o el surgimiento de una subcultura de sodomitas que evadía el dimorfismo sexual de los tiempos mediante una red clandestina de señales y espacios. Pero la cultura es a la vez más diversa que la naturaleza y más insidiosa en su potencial para "jugar" simbólicamente con las clasificaciones de los cuerpos y mentes humanas. (*Ib.*:30)

Es precisamente la clasificación, limitante sin duda, sobre lo que debe ser hombre o mujer, masculino y femenino, lo que impide que las demás expresiones del amor, por ejemplo, se incluyan.

En la película *El objeto de mi afecto* (E.U., 1997), una mujer joven mantiene una relación con un hombre que no es muy responsable ni estable emocionalmente. Cierta día, la joven descubre que está embarazada y decide ocultar su embarazo. Termina con su novio y decide compartir su departamento con un joven homosexual que recién ha

⁵⁷ La *drag queen* es una travesti que no imita precisamente a las mujeres. Crea un personaje afeminado, estafalario y divertido, quizá hasta contestatario.

terminado una relación. La joven descubre en este hombre gay⁵⁸ a un ser sensible, amable, cariñoso y comprensible, y se enamora de él, y decide proponerle que eduquen juntos a la bebé que está por nacer. Él no acepta, aunque reconoce el paternal cariño que siente hacia los niños, pero prefiere sólo ser el “tío” de esta niña. Tras un romance que no madura, ambos se dan cuenta de que se aman, pero su pulsión sexual lo lleva a él por un camino diferente, situación que ninguno de los dos puede cambiar.

El asunto aquí es que el amor casi siempre tiene nombre –parafraseando al poeta inglés James Kirkup–, aunque no siempre el sexo y la sexualidad que todo ser humano quisiera. Lo mismo sucedió con el escritor Lytton Strachey y la pintora Carrington⁵⁹. Ambos se enamoraron, eran almas gemelas, pero su deseo iba en dirección contraria. ¿En qué clasificación entran estos ejemplos? La respuesta no es sencilla.

La cuestión es que “para ser amado, uno tiene que hacerse digno de ser amado... El objeto del amor de uno debe ser también un sujeto, para quien uno a su vez es un objeto” (*Ib.*:33)

Ahora bien,

Las formas de tercer sexo y género, primero hermafroditas y luego homosexuales, tendieron un puente entre las categorías modernas y premodernas.

El estudio comparativo de sexología de Elis, la antropología teórica en *Tótem y tabú* de Freud y aún en los escritos tempranos de Malinowski y Mead continuaron siendo elaborados bajo la premisa de una naturaleza humana primitiva en la que la sexualidad era más sencilla e irrestricta que la de la civilización moderna.

Las teorías monolíticas que explican la naturaleza humana por medio de mecanismos universales de un rasgo o característica comunes, en buena medida

⁵⁸ Cabe exponer la propuesta sobre la diferencia de ser gay y ser homosexual, como lo establecen diversos estudios, por ejemplo, el articulista y académico Antonio Marquet (UAM-A), indica que la diferencia estriba en que un homosexual es aquel que sabe sobre su atracción por personas del mismo sexo, pero no desea hacerla evidente ante nadie, sólo con quienes se relaciona físicamente. A diferencia de éste, el gay ha vivido ya un proceso de reconocimiento sobre su sexualidad y lo que ésta implica en la sociedad en la que vive, no niega su orientación y defiende sus derechos como ser humano y ciudadano.

⁵⁹ La película está basada en la biografía escrita por Michael Holroyd. La cinta estuvo dirigida por el realizador inglés James Ivory, especialista en el cine ambientado en la época victoriana, entre otras cintas, destacan de él, *Maurice* y *Lo que resta del día*.

por que un reduccionismo de esa naturaleza tiende a explicar la cultura como un mero atavismo o adorno de la vida humana.

La obra de Freud es de gran interés debido a que parte de la bisexualidad biológica innata y la franqueza con la cual el interés erótico fetichista puede ser ligado en el desarrollo humano temprano como cualquier estímulo social y de género divergentes, como el homosexual en calidad de sexo intermedio. (*Ib.*:33-35).

Mi vida en rosa (1997) película francesa de Alain Berliner desató gran polémica, narra la forma en que un niño de siete años, Ludovic, se ve a sí mismo: él considera que es una niña y como tal actúa; sin embargo sus padres, ante la constante agresión de sus vecinos y compañeros de escuela, tratan de convencer a su hijo de que desista de tal idea y aunque Ludovic lo intenta, prefiere buscar explicaciones para él lógicas, de que es niña y más adelante será una mujer. Incluso, Ludovic se enamora de uno de sus compañeros de escuela con quien sueña casarse. Ese niño, que comparte los juegos de Ludovic, no se sabe qué es exactamente, lo que llama la atención de Ludovic, si que parezca niña o que sea niño. Aun con todo, es un ejemplo de la complejidad de la sexualidad infantil.⁶⁰

Las investigaciones sobre la sexualidad de los seres humanos han seguido diversos caminos, y los resultados que ha arrojado, evidentemente tienen que ver con un aspecto meramente social. Tratar de explicar cómo se determinan los géneros es un asunto que aun con la posmodernidad, causa interés entre los teóricos sociales y sexólogos.

⁶⁰ Hay otras historias que abordan la transexualidad o el hermafroditismo, donde se establece la diversidad del ser humano y la modificación de las conductas de acuerdo al entorno socio-cultural. Por ejemplo, en *XXY*, de Lucía Puenzo (Argentina, 2007), se expone la exploración sexual de una hermafrodita adolescente que aún tiene ambos sexos, debido a su condición, el pequeño pueblo pesquero donde vive no se sabe si es hombre o mujer, no pueden definirlo, incluso su condición trastoca la identidad sexual de un joven que se enamora de la hermafrodita. El joven se pregunta, ¿soy gay?, ¿ella es hombre o mujer?

En *Strella*, de Panos H. Koutras (Grecia, 2009), se narra la historia de un transexual que desde temprana edad supo el camino que deseaba tomar. Es una tragedia, donde el transexualismo queda en un segundo plano, pues la pederastia y el incesto son abordados como posibilidades para algunas personas, más allá del *estatus quo*.

Cabe mencionar que

Malinowski elaboró una teoría funcional de la cultura basada en las necesidades individuales: la cultura existe casi como expresión directa de las necesidades en el nivel individual para sobrevivir y reproducirse con el correr del tiempo.

Examinó el papel del placer en la sociedad tradicional, en buena medida gracias al tipo de sociedad en la que trabajó...

Malinowski había terminado *Sexo y represión en la sociedad salvaje, una crítica al complejo de Edipo*, en la que aducía que éste siempre se ve determinado por el contexto cultural; de hecho, no eliminaba el desarrollo edípico, más bien únicamente sugería que, en una sociedad matrilineal, el objeto era el tío materno en lugar del padre.

Malinowski al igual que Mead no pudo evitar la influencia histórica del dimorfismo y la procreación sexual, volviendo una y otra vez a las ideas reproductivas de la familia y el sexo como necesidades esenciales de la sociedad humana. (*Ib.*:43-44)

Independientemente de los resultados que cada investigador haya obtenido, hay una idea que no puede pasar por alto: "la naturaleza humana es increíblemente maleable" en respuesta a la cultura y al entorno". (*Ib.*:45)

¿Quién o bajo qué actitudes se consideraría que alguien es parte del tercer sexo? Para Herdt, no debe haber confusión entre la atracción sexual entre dos personas y una concepción del género. Explica:

...los roles en que se revierte el género no constituyen la única base de reclutamiento a un papel de tercer género, al menos no en todas las tradiciones sociales; y que la orientación y la identidad sexual no son la clave para conceptualizar un tercer sexo y género en el tiempo y el espacio.

Diagramas conceptuales recientes relacionan los deseos por el mismo sexo a su clasificación y expresión sociales por edad, género, clase y modos igualitarios de ideas y relaciones sociales. (*Ib.*:51-52)

Este tema provoca confusión cuando se habla de un tercer sexo, ya que se considera una transgresión del género cuando una persona es atraída sentimental y sexualmente por otra del mismo sexo. El asunto debe quedar claro: la forma de definir a alguien del tercer sexo es cuando todas sus actitudes no corresponden ni a lo masculino

ni a lo femenino heterosexual, aunque puede haber una combinación de ambos. Pero no son los científicos sociales quienes definen eso, sino las sociedades a las que estudian.

Marinella Miano realizó una interesante investigación sobre los muxes (homosexuales) en el Istmo de Tehuantepec. Su trabajo, titulado "Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades", pone de manifiesto las formas en que sociedades con una cultura no necesariamente predominante, reproducen comportamientos y provocan formas de aceptación de los homosexuales. Destaca el hecho de que, en Juchitán, la división del género es: las mujeres, los hombres y los muxes. Este último término aplicado exclusivamente a los homosexuales hombres, ya que la mujer, curiosamente, no alcanza ese estatus.

Miano explica que aun cuando los juchitecos son una sociedad menos homófoba que la mestiza, no deja de ser heterosexista. Éste, sin embargo, es el mejor ejemplo de la creación de un tercer sexo. Vale preguntar: ¿qué proceso deberán vivir los juchitecos para definir a las lesbianas y otorgarles ciertos derechos? ¿Requerirán ser parte de un cuarto sexo?

Herdt, por su parte, explica:

Uno se siente tentado, por ejemplo, a pensar en los hijras de la india como hermafroditas (u homosexuales), cuando de hecho constituyen en una clase diferente de persona social y realidad cultural. Asimismo, el abuso del término hermafrodita en la investigación sexológica cultural cruzada muestra el fracaso de este campo, que sólo toma en cuenta la biología, para tomar en serio las variaciones de sexo y género. En la categoría del eunuco, hay una diferencia entre alguien que es castrado y alguien que se castra.

[...] "Tercer género" en esta lógica significa una revocación de las relaciones ligadas al género, con varones desempeñando roles femeninos. (*Ib.*: 52-53)

En su estudio Marinella Miano observa la forma en que los muxes han sido educados y concluye:

...el muxe-gay encuentra formas de expresión y afirmación tanto en espacios rígidamente legitimados por la cultura como femeninos y masculinos, de la casa a la política, como aquellos intersticios y zonas de la convivencia y de la reproducción cultural que quedan fuera o periféricos respecto a la influencia de la cultura heterosexual, dándole una potencial libertad que se despliega en un amplio abanico de expresiones y opciones individuales, creando formas de vida no previstas y por lo tanto consideradas peligrosas para el orden social.

El muxe, que se desarrolla en el mundo de las mujeres, hija destinada a la soltería y al cuidado de los padres, que reproduce, como las mujeres, la cultura tradicional, se vuelve gay, desborda los límites prefijados socialmente, se mete en la política, se autocelebra, exige reconocimiento por parte de las instituciones, exhibe la capacidad de manejo de la sexualidad masculina, produce e incorpora a la tradición elementos culturales propios. Es decir, construye otro estilo de vida. Lizárraga expresa muy bien este pasaje: 'entre homosexual y gay es posible encontrar las distancias que se dan entre las minorías silenciosas y las minorías activas"', por lo tanto, sujetos de la historia y esto causa desconcierto. Como bien dice Foucault: 'lo que más perturba a los que no son gays es la forma de vida gay, y no los actos sexuales mismos... Lo que no pueden tolerar es la posibilidad de que los gays pueden crear tipos de relaciones no previstas hasta ahora', de hecho polimorfos, metamórficos, locos pues, fuera de lo normal. (*Debate Feminista*, octubre 1998:235-236).⁶¹

Para los sexólogos, el tercer sexo corresponde a *dualismo varón y hembra* con el otro *dualismo, heterosexual y homosexual*. En este orden de ideas, no importa ser hombre o mujer, homosexual o heterosexual, lo que incluye a un ser humano al tercer sexo es su forma de comportarse en todos sus ámbitos; lo determina la transgresión que hace a las conductas establecidas para el género al que debiera corresponder.

⁶¹ En 2005, el documental *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, de Alejandra Islas, siguió la vida de un grupo cuyos integrantes hablaron de sus miedos, sus sueños, sus enfermedades, pero incluso cuestionaron si la apertura que se hace sobre su forma de vida los ha beneficiado o no.

Homosexual y gay, establecer la diferencia parece sencilla, y aun cuando investigadores como Xavier Lizárraga y Antonio Marquet lo hacen: el homosexual se siente atraído por otros del mismo sexo; el gay, además, tiene un estilo de vida que no le interesa ocultar. El asunto se complica cuando en los medios de comunicación producen series televisivas y películas que no establecen diferencias regionales ni culturales, y utilizan términos que pueden confundir.

Lo que crea un tercer género es una clasificación propia que se da en un entorno social determinado, así como sucede con los juchitecos mencionados.

El caso del travestismo resulta interesante; según estudios antropológicos, esta forma de vida es una variante de la homosexualidad, ¿dónde quedan los hombres heterosexuales que se travisten y cuyas esposas comparten esta práctica?

El travestismo, en sus múltiples manifestaciones y circunstancias, no necesariamente es una forma de manifestar el deseo de pertenecer a otro sexo. El hecho es que, en grandes obras literarias, como en *El Quijote*, varios personajes se han travestido; lo mismo sucede en diversas representaciones, cinematográficas y teatrales, muchos personajes masculinos se visten de mujeres para escapar de una situación embarazosa o de algún peligro.⁶²

El tercer sexo será, entonces, una determinación cultural de un grupo social y variará de acuerdo con la estructura que tenga.

En cada cultura las concepciones locales de la naturaleza humana están entretejidas con historias sobre relaciones sociales y deseos determinados por el género que se expresen en la práctica, aunque a veces sobreviven contradicciones abiertas entre los ideales culturales y los hábitos sociales.

Los sistemas de ideas acerca de la reproducción pueden venir directamente de la cultura folk o popular, aunque se hallan abiertamente influidos en el período

⁶² Una idea interesante de lo que es el travestismo es la que propone Antonio Marquet, quien explica que este proceso implica una transformación que incluye al lenguaje, no necesariamente con la forma de vestirse.

moderno por las ciencias sexológicas y las nociones médicas del sexo, la reproducción, el género y la psicología del desarrollo.

El surgimiento de una categoría histórica del yo con género se ligó gradualmente a los roles sexuales, lo que condujo a ideas sexual-dimórficas más explícitas, cristalizadas en el discurso tecnológico.

Exageración de las diferencias sexuales con el fin de suprimir igualdad entre los sexos.

Un tabú que exagera las diferencias biológicas entre los sexos y por tanto crea el género. (*Ib.*:63-64)

La clasificación de los sexos parece un asunto necesario. Hombre y mujer, en principio; pervertidos, quienes no puedan, debido a su comportamiento, pertenecer a uno u otro, quien “no sea hombre” o quien “no sea mujer”, tal cual las frases populares: “compórtese como hombrecito”, “porque usted es una mujercita”.

El papel de una élite o su discurso puede influir de manera crítica en el mantenimiento de un sistema sexual y de género; esto es, en su actitud respecto de figuras de tercer-sexo/género simbólicamente poderosas, como los *hijras* de la india o los *mahu* de Polinesia.

Incluyen cómo las ideas de varón y hembra están ligadas con relaciones de género y prácticas sexuales y si existen dos o más sistemas culturales ideales.

Para reproducir relaciones durante el mismo período histórico. (*Ib.*:65)

Así, esta forma de definir y reproducir los géneros (masculino y femenino) no se aplica necesariamente a un tercero.

Las ideas culturales de un tercer sexo o género no deben ser tomadas automáticamente como manifestaciones de la realidad social, ni deben confundirse con los planes y hábitos de tales gentes.

La mera existencia de un sistema de ideas que exagera las diferencias de sexo no excluye la institucionalización de un tercer sexo en tales culturas.

El tercer sexo o género desviante o prohibido lleva a los individuos a evitar ser identificados es decir se ven obligados a adaptar la apariencia y los atavíos de los roles y hábitos sociales hegemónicos. Los roles alternativos o "desviantes" de tercer género son de este modo desplazados a los márgenes ilícitos, inmorales o

ilegales de la sociedad. Quienes "pasan" tratan de ocultar su sexualidad y ser definidos como normalmente varón y masculino o hembra y femenina.

Objetivando las mismas categorías que se oponen frontalmente a su ser y deseo ocultos.

La clave para entender la recombinación de ideas acerca de la cultura y la naturaleza descansa en la relación entre estatus social, el poder del carácter secreto de pasar como varón y hembra y heterosexual/homosexual en la tradición occidental. (*Ib.*:69-70).⁶³

La representación cinematográfica da mucho de dónde ejemplificar: en *Malena es un nombre de tango*, los personajes creados por el guionista y escritor cubano Senel Paz⁶⁴ manifiestan sus deseos y conductas, aun en contra de la educación que han recibido. La transformación que estos personajes tienen al paso del tiempo es significativa: Reina, la hermana melliza de Malena, es una niña modelo, acepta todo cuanto su madre le enseña, pero conforme pasan los años su comportamiento se separa del aprendizaje familiar; da rienda suelta a sus deseos e incluso cuestiona su propia sexualidad al enamorarse de una mujer, la explicación que tiene para esta acción es sencilla: "no se trata de sexos, sino de personas". Después de una serie de relaciones fallidas, Reina decide que el amor de su vida es el esposo de su hermana Malena, así como lo fue el primer novio de ésta y su diario.

A diferencia de Reina, Malena no fue una niña modelo: nunca aprendió a tocar el piano, se la pasaba preguntando todo e incluso rezaba "por favor, Dios mío, vuélveme niño". Sus constantes cuestionamientos la llevaron a entender su entorno y saber lo que deseaba en realidad de la vida, siempre fue fiel a sí misma y a sus convicciones.

Estas hermanas recibieron una misma educación, pero cada una tuvo intereses distintos. La clasificación que se les puede dar en cada etapa de sus vidas difiere

⁶³ Los términos "pasar" o "parece" se aplica a hombres y mujeres cuya identidad sexual no es posible clasificar, es decir, nadie podría decir que es lesbiana u homosexual, porque no lo parecen.

⁶⁴ Este notable autor escribió el guión de una de las cintas cubanas más polémicas: *Fresa y Chocolate* (Gutiérrez Alea y Tabío, 1993), basado en su propio cuento: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*.

totalmente: pueden ser lesbianas de clóset, lesbianas declaradas, mujeres liberales o simplemente seres humanos que actuaron de acuerdo con sus necesidades y circunstancias.

Ambos personajes transgreden su condición de mujeres heterosexuales tradicionales, al menos por periodos, lo cual las incluiría, en aquellos momentos en un tercer sexo.

Aquí llegamos a un punto importante: “el pasar por”...

El "pasar" es un rito cultural, pero es asimismo un juego de poder. Con el pasar nos topamos con un problema diferente.

El sentido en que la clandestinidad, la mentira, el engaño y otras tácticas de adaptación oportunista se aplican a la situación del individuo que no quiere o no puede aceptar un sexo particular o convencionalismo de género. (*Ib.*:70)

El “pasar por” no es un deseo, sino una necesidad. Un homosexual en cuya educación, entorno familiar y profesional no le interesa ser reconocido por su tendencia homoerótica, se preocupa por “pasar como hombre”, como hombre heterosexual; busca que “no se le note” lo homosexual.

Cuando un individuo no logra “pasar” como quisiera, entonces sería considerado y tratado como un individuo ajeno a esa categoría a la que desearía pertenecer.

El tercer sexo y género es un estado "intermedio" por excelencia. Tiene implicaciones sociales y políticas similares para los varones biológicos que se castran para convertirse en eunucos de la corte, los sodomitas varones del siglo XVIII, los "invertidos" y homosexuales "intermedios" del siglo XIX y otras categorías en las que ciertos aspectos del actor varón se consideran inmorales, ilegales o ilícitos en la clasificación del orden social.

Las mujeres que optan por terceros roles e identidades "ascienden"; esto es, se mueven social y simbólicamente hacia arriba en el sistema jerárquico. (*Ib.*:73)

¿Cómo es que las categorías trascienden, qué ayuda a su reproducción?

Las categorías de ser adquieren mayor fuerza cuanto más existen históricamente y son finalmente transformadas en roles y prácticas sociales...

El tercer sexo ha surgido, en algunos lugares y momentos, como una entidad ontológica; "sujeto" distintivo con su propia voz moral. Cuando la gente se identifica con una categoría, la dotan de un significado más allá de ellos mismos...
(*Ib.*:74-76)

En el caso de la cultura occidental, el sexo y el género van ligados. Un hombre es clasificado a partir de sus genitales y de esa forma será educado; lo mismo será para la mujer. Cuando los transexuales (personas que desean ser hombre o mujer), logran operarse y sentirse unificados con su cuerpo, socialmente siguen siendo considerados "anormales": hombres que desearon ser mujeres o mujeres que desearon ser hombres, no verdaderos hombres o mujeres.

Las concepciones del tercer sexo serán diferentes en cada sociedad:

Uno de los casos más curiosos es el de los esquimales Inuit de Canadá, que postulan una teoría total de la ontología del tercer sexo, en donde el individuo se hace chamán siendo todavía feto. De este modo, el chamán Inuit perteneciente al "tercer sexo" se percibe como alguien que cambia de género reencarnándose desde el sexo opuesto o teniendo una vida pasada espiritual que implica la transformación de sexo como una forma intermedia del ser humano.

...(para ser) berdache, el actor social quiere actuar como el sexo opuesto, el berdache biológicamente varón funge como una hembra, cortándose para sangrar cual si estuviera menstruando y simulando un embarazo hinchándose debido al estreñimiento.

Tres normas occidentales fueron las más violadas por los roles de los berdaches varones: inversión de género, pasividad y la subversión de la naturaleza por la "prácticas anormales".

Los hijras buscan la protección y la bendición de la diosa madre y en el retorno poseen el poder ritual de curar y maldecir. Cortar el pene define el "símbolo ideal" del papel de la hijra. Los hijras pueden bendecir a los niños y maldecir a los adultos para ganarse la vida. Sus poderes ejercen un control simbólico en asuntos de vida y muerte. Reclaman legítimamente como de su propia casta a todos los niños que son anatómicamente hermafroditas o sienten un gran deseo de hacerse hijras; es decir, muchachos que no son varones ni hembras y que pueden ser percibidos, ya adultos o bien como hijras o, cuando están aparte de la cata, "pasar como biológica y socialmente hembras normativas.

...el hijras no es una categoría social muy estimada, se considera tanto desacreditada, asociada con mujeres de mala nota, prostitutas, marginados y subclases peligrosas que amenazan a las castas superiores, de las que, entre paréntesis, los hijras no parecen provenir. (*Ib.*:90-91)

Evidentes diferencias, en cuanto a relaciones y estatus, existen en la concepción del tercer género en, por ejemplo, E.U., donde

el transexual... despliega ideas y relaciones sociales muy diferentes en comparación con las hijras de la India, un ejemplo cultural que parece inscribirse mejor como un tercer sexo y un tercer género. La cultura norteamericana es muy dimórfica en sus roles e instituciones sexuales y de género. Los transexuales son empujados a tomar el paso radical de hacerse cirugía para alterar su morfología mediante la tecnología médica para adecuarse a su ontología. (*Ib.*: 90-91)

¿Puede un individuo elegir a qué sexo pertenecer? Existen: ¿heterosexual o heterosexuales?; ¿homosexualidad y homosexualidades?

...el despertar del deseo personas del mismo sexo y la creación de nuevas categorías y roles de tercer sexo y género muestran un área de inmenso traslape interdisciplinario en el estudio de la variedad de "homosexualidades"...

...los deseos por personas del mismo sexo parecen fundamentales a la naturaleza de algunos sodomitas durante la edad de oro holandesa y posteriormente a la de los afeminados en Inglaterra.

La ideología moral de la reproducción dimórfica y su dualismo de heterosexual y homosexual ha cambiado mucho. Hace tres siglos, el deseo por personas del mismo sexo era castigado con la muerte en muchos países occidentales.

A medida que surgió la red sodomita del siglo XVII, este sistema sexual y de género comenzó a cambiar, con la introducción de una cuarta categoría nueva, el "prostituto" (*Ib.*:94-95)

¿Cómo surge, entonces, el tercer género?

La invención de la normalidad como una categoría social del siglo XIX tuvo consecuencias enormes para las formas emergentes. Llevó a una nueva ontología sexual-cultural, a la producción de deseos privados y su expresión oculta en las relaciones de poder.

...uno podía identificar al homosexual varón mediante un examen físico; tendría un pene grande o pequeño, una boca retorcida u otras señales anatómicas que marcaban su estatus como un "monstruo" de la naturaleza, un sexo intermedio.

Tanto Freud como Bloch compartían la idea de que la bisexualidad era natural y un rasgo regresivo en los mamíferos y los humanos.

...la homosexualidad apareció como una forma de la sexualidad cuando fue transpuesta de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, un hermafroditismo del alma, El sodomita había sido una aberración temporal; el homosexual era en adelante una especie.

Los deseos del tercer sexo/tercer género son más un asunto de excitación erótica que de compromiso con las funciones sociales de roles de género o jerarquías sexuales, aunque pueden incluir dichos asuntos. El deseo representa un modo de ser, una forma de vincular la realidad personal a la ontología cultural; representa la creación de un espacio ontológico situado a medio camino entre lo privado y lo público entre el lado individual y el secreto de la persona social, en especial uno que habita en una sociedad capitalista con su ideología marcada de individualismo; y representa una norma cultural públicamente definida o una norma institucional, con sus expresiones simbólicas traducidas ya en una tradición y presentada a la persona y al yo como una realidad cultural inmutable. (*Ib.*: 98-100)

Lo anterior justifica la necesidad y deseo de un grupo de gente a pertenecer y reconocerse en un círculo social diferente, alternativo en una misma sociedad: se es diferente y se justifica esa diferencia con actitudes, deseos, en concreto, con una forma de vida distinta que no sólo incluye aspectos económicos, sino los sexuales, culturales, sociales (por el círculo de amistades y comportamiento familiar).

...mostrar que, con el surgimiento del modernismo, la elaboración cultural y la atención al deseo como una nueva relación sujeto/objeto y los deseos individuales como contenido del ser y la acción se volvieron elementos clave para comprender la emergencia de un tercer sexo y género.

Esto indica que nuevos elementos de individualismo, de oscilaciones de conformidad y rebelión contra las jerarquías sexuales y de género están cada vez más presentes en el discurso de interpretación de lo que es normativo y aberrante para trascender el dimorfismo sexual a medida que nos acercamos al presente. (*Ib.*:101-102)

Existe un gran problema al definir una diferencia (y relación) entre las cuestiones objetivas (lo que se ve) y las subjetivas (lo que se siente y piensa), porque

todas las categorías tienden a ser fronteras imperfectas. No sólo los géneros o especies se mezclan entre sí, sino que las clasificaciones hechas con un criterio no cubren los casos agrupados mediante otro diferente, de modo que casi todas las atribuciones generales tienen excepciones, algunas de las cuales son realmente desconcertantes.

Cuando alguien es desacreditado, se requiere siempre un cierto grado de ocultamiento; y el hecho de que el pasar ocurra en muchos casos de tercer sexo y género indica que el poder suele sancionar las ideas reproductivas y los roles dimórficos.

...para el ser de una persona de tercer sexo y tercer género, las categorías crean las posibilidades de las relaciones sociales; pero pasar como normativo puede ser requerido al menos que los espacios sociales y lugares culturales para el tercerazgo sean estructurados a lo largo del curso de la vida. (*Ib.*:103-105)

2.3.1. Por fin, ¿tercer género o LGBTQ?

Las investigaciones sobre la diversidad sexual, impulsados por los estudios feministas, hablan de distintas expresiones humanas alejadas del binomio masculino-femenino heterosexual. Para referirse a esa comunidad era común leer o escuchar sólo gay, o lésbico-gay, dejando fuera otras expresiones, como la bisexualidad, los transgénero y aquellas que no pudieran incluirse en ninguna de las anteriores. De ahí surgió la necesidad de llamar a esa comunidad diversa por sus distintos nombres hasta derivar en LGBT o Lésbico, Gay, Bisexual y Travesti; luego LBTT, para incluir al Transexual; luego LBTTT, para incluir al Transgénero, y luego LBTTTI, para contemplar al Intersex (hermafroditas, principalmente), pero luego se incluyó el LGBTQ, usando el Queer, como el término que engloba un universo quizá infinito de identidades.

¿Qué es *queer*? Eve Kosofsky Sedgwick considera:

podemos describirnos (entre otras posibilidades)” como lesbianas femeninas y penetradoras, locas *new age*, fantasiosos y fantasmadoras, travestis, clones, leathers,

mujeres con smoking, mujeres feministas, hombres feministas, onanistas, trailers, divas, jotos, machos sumisos, mitómanas, transexuales, tías, hombres que se definen como lesbianas, lesbianas que se acuestan con hombres, o todos aquellos y aquellas capaces de liarse con aquellos otros, y de aprender con ellas o de identificarse con ellos" (Kosofsky Sedgwick, Eve, Universidad de Duke, en *Debate feminista* núm. 16:144).

Judith Butler, por ejemplo, también aborda el tema en *Cuerpos que importan* (2000), donde habla sobre una amenaza a la hegemonía de la heterosexualidad.

Destaca la palabra "*queer*" ("raro", "anómalo", "extraño") destaca las angustias tanto sexuales como raciales y obliga a hacer una lectura que procura indagar en qué medida la regulación sexual opera a través de la regulación de las fronteras raciales y en qué medida las distinciones raciales operan como un escudo contra ciertas transgresiones sexuales socialmente peligrosas. (2000: 45).

Los recientes estudios sobre la diversidad sexual pasaron una encrucijada propia de la posmodernidad, en la que las expresiones sexuales parecían no encontrar un "lugar" en el que se les pudiera colocar, una forma con la cual categorizarlas.

Como ya lo mencioné, a la definición de la comunidad Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero y Queer (LGBTQ), se le integró lo *queer*, término que era utilizado en la cotidianidad anglosajona para definir a todo individuo cuyas prácticas sexuales no concuerdan con las consideradas "normales". Es decir, en lo *queer* lo heterosexual tiene cabida.

Según el diccionario, la palabra *queer* se puede utilizar para referirse a lo extraño, lo raro, lo indispuerto o a un maricón. Así, y según la Academia de la Lengua Española, es lo mismo que decir marica, persona despreciable, invertido, sodomita u hombre afeminado. Notable es el camino que siguen estos términos: de lo raro se pasa a lo femenino, es decir, casi están al mismo nivel conceptual; no así la palabra marimacho, concepto creado de la

combinación de María y macho, la cual se aplica a la mujer que en su corpulencia y acciones parece hombre. Estos razonamientos nos llevan a la siguiente conclusión: el hombre homosexual está devaluado, y la mujer homosexual más todavía, ya de por sí devaluada como mujer.

Algunos textos que integran el número 16 de la revista *Debate feminista* exponen lo *queer* y explican su aplicación en el estudio de la diversidad sexual. De estos artículos dos son los que llaman especialmente la atención: "*Queer, manierista, bizarre, barroco*" de Bolívar Echeverría, y "Homo pensante: la proliferación del pensamiento *queer*", de Elisabeth Lebovici y Olivier Séguret.

El trabajo de Echeverría versa sobre las diferencias entre lo *queer*, *manierista*, *bizarre* y *barroco*. El autor explica que el término *queer* debe asociarse a lo *manierista* (expresión *barroca* que denota la falta de naturalidad y afectación) porque

al valorar sobre todas las cosas lo que se realiza como distinto de lo natural (a-natural) y se afirma como metanatural, entran ambos en el ámbito de lo contra-natural (es) el atributo distintivo de un comportamiento que, sin ser "de este mundo" se atreve a hacerse presente en él; sin tener cabida en la "realidad", tal como es puesta por la civilización de la modernidad capitalista, se hace sin embargo un lugar en ella. La *queerness* sería como el anuncio o la proliferación de una "naturalidad" o "normalidad" utópica o mesiánica para la vida humana; una forma de vida cotidiana basada en una experiencia elemental puramente virtual o supuesta (siempre deseada, reclamada), la de la abundancia; una experiencia completamente contraria a la que sigue siendo -después de todos los "progresos" de la modernidad- la experiencia básica actual, la de la escasez, la misma, por lo demás, sobre la que se construyeron todas las "naturalidades" o "normalidades" tradicionales conocidas hasta aquí en la historia. (Los *queerness* son) Seres "como de otro planeta" (...) porque pretendiéndose naturales aunque "de otra manera" (...) y en esa medida aceptables para la "normalidad" establecida, son aceptables sin embargo rechazados en ella por "a-normales" perseguidos por "anti-naturales", y aun eliminados, por "artificiales", por "prescindibles" (*Ib.*:3).

Numerosos son los casos que ejemplifican esta descripción de Echeverría, pero en el ámbito de la representación cinematográfica se encuentran los personajes de la cinta *Crash* de David Cronenberg, cuya forma de vida en el ámbito social concuerda con lo que se considera normal: jóvenes profesionistas, destacados en su trabajo, vestidos a la moda, etc., pero que en su vida privada transgreden el orden establecido y su comportamiento sexual entra en un ámbito de lo extraño, antinatural, ya que les produce placer el choque de automóviles y las heridas que éstos provocan en sus conductores. Para dichos personajes la orientación sexual hacia uno u otro sexo pasa a un segundo plano, su placer se fundamenta en la extensión que hacen de su cuerpo con los automóviles, de la tecnología. Su forma de vida es aceptada, porque no es conocida en su integridad, son respetados por su nivel social, pero incomprendidos y rechazados por su comportamiento sexual.

Bolívar Echeverría, pensador interesante que en sus trabajos busca establecer comparaciones claras entre corrientes teóricas, términos o periodos históricos (destaca de su trabajo el dedicado a la modernidad, donde establece una comparación entre ésta, el capitalismo y el socialismo), explica que existe una diferencia entre lo manierista y lo barroco (estilo caracterizado por la proliferación de volutas, roleso y adornos en que predomina la línea curva). Echeverría considera que esta diferencia es difícil de establecer, pero se percibe con cierta claridad si se observa el motivo que tienen uno y otro para encontrar fascinante la artificialidad de la existencia humana, su naturalidad

trans-natural (...) Lo que al barroco le fascina en el artificio es lo que en él hay de puro a través y más allá del abismo de la contingencia, lo que en él hay de tránsito de una necesidad que no compromete a lo humano a otra que sí lo hace [...] el barroco es un comportamiento radicalmente cuestionante, pero al mismo tiempo profundamente conservador.

En la representación plástica manierista, la "idea" formadora prevalece sobre la "reproducción" del objeto, la "manera de ver" se impone sobre la "objetividad". El predominio de la "idea", de la "manera" no sólo es el triunfo del artificio sobre la naturaleza, sino también el triunfo de un perspectivismo vital. (*Ib.*:6)

Lo anterior indica que, desde una forma básica del posmodernismo, la individualidad fundamenta las expresiones y el ser manierista o el *queer* basa su existencia, la razona y la comprende a partir de su reconocimiento personal, vive sin culpa aunque sea rechazado; se expresa decidido a disfrutar de su sentir y retomar su placer sin sentir culpa. No hay rechazo en su mundo, el hedonismo se vuelve una constante, aunque para ello deba vivir, en algunos momentos, socialmente como "normal", la recompensa será la realización de su ser que por lo demás, también es de instantes.

Ahora bien, Echeverría explica que el adjetivo de *queer*, al traducirse al español debe buscarse una acepción diferente a lo que en realidad sería su equivalente (raro, invertido), asunto que se vuelve un problema, tal como lo hemos visto en el apartado anterior.

Para la cultura norteamericana, el *queer* era un *alien*, individuo tolerado, pero no aceptado ni respetado. Para Bolívar Echeverría otros desviados pueden ser incluidos en lo *queer*: "papas licenciosos, obispos sibaritas, confesores aprovechados, podían muy bien 'salvarse', siempre y cuando colaboraran efectivamente en el proyecto católico de reconstruir el mundo *ad maiorem Dei gloriam*" (*Ib.*:6).

Para la teórica Eve Kosofsky Sedgwich son varias las identidades sexuales (que ya he mencionado) que se agrupan en el término *queer*. Recordando que el término es una apropiación (y después, replanteado epistemológicamente) de una

injurias dirigida contra los homosexuales (como el término *folle* -loca- en francés, hoy también reivindicado). Dentro del vocablo *queer* podemos dar cabida a todo mundo, y mostrar precisamente que este famoso problema de identidad, de la definición del sí, podría ser también una manera de encerrarse en una categoría rígida. (...) El homoerotismo no es privilegio del o la homosexual. De allí el cúmulo de estudios posibles bajo el término de "Queer Studies": desde las relaciones entre futbolistas hasta el clóset secreto de Henry James" (*Ib.*:144).

En México las posturas sobre diversidad sexual tuvieron sus ciernes con autores como Manuel Puig y Marta Lamas.

En su texto “El error *gay*”, Manuel Puig expone lo que para muchos debería buscar el movimiento gay en México: la integración social más que el reconocimiento como un gueto. El autor inicia su texto explicando la forma en que se concibe la homosexualidad a partir del juego sexual, dice:

El sexo es la inocencia misma; es un juego inventado por la Creación para darle alegría a la gente. Pero solamente eso: un juego, una actividad de la vida vegetativa como dormir o comer, tan importante como esas funciones, pero igualmente carente de peso moral (...) Por lo tanto la identidad no puede ser definida a partir de características sexuales, ya que se trata de una actividad justamente banal. Los homosexuales no existen. Existen personas que practican actos sexuales con sujetos de su mismo sexo (*Ib.*: 139).

La postura de Puig, más que una integración pretende, de una forma velada, negar la existencia de un grupo que trasciende a su práctica sexual; gente que no sólo vive por y para el sexo. Cuando Puig dice que las homosexualidades no existen y asume que el afecto es lo que fundamenta la procreación (siguiendo la línea de que el sexo debe ser sólo para procrear), niega que las personas que practican “actos sexuales con sujetos del mismo sexo” puedan relacionarse afectivamente, sin buscar, por supuesto, la procreación. El pensar de Puig parece obedecer más a una homofobia velada que a un supuesto respeto por las prácticas sexuales de los y las homosexuales.

Aunque el autor manifiesta su total respeto por la gente gay, ¿será entonces que su homofobia yace en su inconsciente? Indagar en ello sería interesante, sobre todo porque Puig no puede ser considerado como conservador. Su interesante análisis sobre el pecado y la sexualidad libre nos indican lo contrario:

El peso moral del sexo fue descargado exclusivamente sobre las mujeres, o quien como las mujeres es penetrado, como los llamados homosexuales pasivos. Extrañamente, alguien un día decidió que la penetración era degradante [...] La mujer

iba sólo a tener derecho a ser penetrada y el hombre a penetrar [...] la masculinidad era identificada con el concepto de dominación y la feminidad con el de sumisión (*Ib.*:140-141).

Hasta aquí estamos de acuerdo, sólo que el uso del verbo en pasado aún no es posible, porque incluso ahora, con todo y la posmodernidad, heterosexuales y homosexuales consideran que la potencia sexual (y, por ende, la dominación) y la pasividad son características del ser masculino o femenino. Es decir, las definiciones de masculinidad y feminidad se apropian no sólo de la orientación sexual, sino de la forma en que cada uno practica el sexo. Desde este punto de vista: hay hombres heterosexuales que entre sus prácticas sexuales están introducirse objetos en el ano, entonces ¿son menos masculinos que otros a quienes no les gusta?; ¿los hombres homosexuales que penetran son menos masculinos que a quienes penetran?; ¿las mujeres lesbianas que “hacen el papel de hombre” son menos femeninas que las que no?... y así sucesivamente.

Por otra parte, Marta Lamas retoma los debates en torno a las prácticas sexuales, y considera un aspecto como fundamental: la posibilidad de decidir uno mismo qué tipo de relaciones tener. Con esta premisa la antropóloga inicia su texto "Nuevos valores sexuales", poniendo en relieve tres significados sobre la esencia de la sexualidad: “la reproducción; el establecimiento de lazos afectivos y de compromiso entre las personas, y el placer”.

Para nuestra cultura, establecida a partir de los valores sexuales judeocristianos, el sexo es inmoral, y sólo puede ser bueno cuando buscan más que placer: el amor y la procreación.

El sexo es exclusivo de la gente heterosexual, quien no lo practica así, entonces es un *queer*: o lo que es lo mismo, un ser perverso, anormal, raro, enfermo. La pregunta de Lamas es “¿cómo plantear una ética sexual que reconozca la legitimidad de la gran

diversidad de prácticas sexuales que existen en el amplio espacio social, pero que distinga las manifestaciones negativas?

Lamas considera como punto central la eliminación de la culpa que provoca la sexualidad, lo cual incrementa el placer pues el individuo sólo se concentraría en éste y no en sentirse o pensar que está haciendo algo malo, *ergo*, habría más hombres y mujeres felices por el mundo.

Las otras pautas propuestas por la antropóloga son: responsabilización y democratización. En otras palabras, que cada uno decida con quién, cómo, cuándo y dónde tener sexo, y asuma sus responsabilidades, es decir, protegerse y proteger a la pareja de cualquier contratiempo posterior, como el embarazo no deseado o contraer alguna enfermedad de transmisión sexual.

La democratización, según Lamas, radica en el respeto por las prácticas sexuales de cada uno sin importar si son conservadores o liberales, el único problema es: ¿cómo le hará un liberal cuando se sienta atraído sexualmente por un conservador y deba consentir las prácticas sexuales de éste o viceversa?

Las ideas de la antropóloga son interesantes y harto alentadoras, denotan su respeto a la diferencia y apuntalan la búsqueda de ese respeto entre cada individuo, sin importar la condición social que les ha tocado vivir.

Volviendo y concluyendo este apartado con Butler, los *queering* “es lo que desequilibra y expone lo que se finge; es el acto mediante el cual la ira, la sexualidad y la insistencia en el color hace estallar la superficie racial y sexualmente represora de la conversación. (*Ib.*:255) Continúa que el término *queer* comenzó como un punto de reunión de lesbiana y homosexuales, como la afiliación contra la política antihomofóbica, y terminó por incluir a quienes no son gays, lesbianas, bisexuales, transexuales particularmente, sino a todos “los demás”. Al final, ¿*queer* no termina siendo una forma más de disminuir al individuo en esa idea de clasificarlo?

2.4. Diversidad y existencia condicionada

Las teorías sobre la diversidad sexual han evolucionado y han evidenciado –igual que la economía política de la comunicación– que la inclusión en la industria cultural no conlleva necesariamente mejores derechos para la comunidad LGBTQ.

En su texto “La publicidad y la economía política de la identidad lésbico-gay”, publicado en *Sexo y Dinero...* (2002), Fred Frejes hace un breve recorrido sobre cómo la diversidad ha sido integrada a la publicidad de grandes medios, y aunque se enfoca a los anunciantes, su texto permite entender que esa misma evolución opera para la televisión y la cinematografía, en cuanto a representación, producción y reproducción de identidades. Señala que en los años setenta, para el mercado no existía ningún integrante de la comunidad LGBTQ, “cualquier anunciante rechazaba que su producto estuviera relacionado con el mercado gay, la mayoría de los medios de comunicación no utilizaban la palabra ‘gay’ en su publicidad”, indica el autor.

Conforme avanza su exposición, Frejes deja claro que la integración de la comunidad LGBTQ no es integral, sólo los gays, como ocurría en los años ochenta y noventa, pero ese grupo social era considerado sólo objeto de consumo.

En 1980, *Advertising Age* notó que anunciantes como Seagrams, Simon and Schuster, y las mayores compañías de cinematografía comenzaron a publicitarse en revistas como *Advocate* y en periódicos locales. Los publicistas se dieron cuenta que, particularmente en las zonas urbanas, los hábitos fashionistas de los consumidores gays estaban siendo imitados por los heterosexuales, particularmente en el diseño de ropa, enfocada a erotizar la masculinidad. Entonces, en lugar de ser un nicho marginal, los homosexuales fueron vistos como hiperconsumidores y creadores de tendencias de gran alcance para los nuevos diseños de ropa y otros productos.

Es decir, los gays de la publicidad fueron contruidos como “modelos de consumo”, una especie de maniqués vivientes con cuerpos perfectos y un gusto exquisito, sobre todo por la ropa. Algunas revistas, como *Advocate*, aprovecharon ese interés de los anunciantes,

para asegurar su presencia modificaron su línea editorial, limitando los mensajes de contenido sexual.

Ese fue considerado un avance para los gays, aunque fuera como objetos detonadores de consumo, sin derechos en la vida real. No sólo eso, los anunciantes y los medios de comunicación se olvidaron de los otros grupos que integran la comunidad LGBTQ, comenzando por las lesbianas. “Los publicistas consideraron que las lesbianas no eran suficientemente atractivas como nicho de mercado, por lo que se podía llegar a ellas a través de las campañas dirigidas a las mujeres en general”, explica Frejes.

Para la industria cultural, la comunidad LGBTQ es público, consumidor potencial, sobre todo luego de estudios económicos que concluyeron que tienen importante poder adquisitivo.

Para gays y lesbianas, después de décadas de invisibilidad, marginación y estigmatización, el ser agresivamente cortejados por los anunciantes y los medios de comunicación pueden ser un signo de progreso, ya que en lugar de ser retratados como, perversos, patéticos, enfermedades sexuales y abusadores de niños, que son amenaza para la religión, el hogar, la familia y el Estado, ahora están representados como jóvenes, sanos, y gente divertida con la cual convivir, y que tiene una gran cantidad de ingresos disponibles. (*ib.*)

Los beneficios políticos de esa visibilidad son claros en algunos países, no en la mayoría. En Estados Unidos lo fueron con el reconocimiento del matrimonio igualitario, soportado por la Suprema Corte en 2012, protegiendo a las parejas del mismo sexo a la par con las heterosexuales. Sin embargo, aún hay minorías LGBTQ fuera de esos beneficios. ¿Se acepta lo aceptable socialmente? Es decir, ¿lo que se acerca, se asemeja al modelo binario masculino-femenino heterosexual? Frejes cuestiona que la construcción de gay y lesbiana de los medios obedece a hombres no mayores de 30 años, guapos, atléticos, con un alto aprecio por la moda. Nuevamente, la industria produce y reproduce identidades

lejanas a la realidad y, sin duda, contribuye a la insatisfacción privada de “no pertenecer” a ese grupo definido como ideal gay.

La homosexualidad ignora clase social, raza, grupo étnico y límites territoriales; la mayoría de los gays y lesbianas no tienen 26 años y no viven en un mágico mundo, protegido y teniendo vidas libres, en centros urbanos, con grandes ingresos, vestidos a la última moda y yendo al gimnasio diariamente. (*Ib.*)

La perspectiva de Frejes se confirma con producciones de como *The L World* (2004-2009), donde se narró la historia de lesbianas, sus amores, desamores y proyectos de vida, cuyos personajes centrales eran mujeres y transexuales hermosas y sofisticadas.

En el caso de los gays *Queer as Folk* (2000-2005) expuso el estilo de vida de un grupo de amigos, la mayoría hombres, incluyendo sus procesos autodestructivos, proyectos de vida y anhelos, nuevamente con protagonistas entre los 25 y 30 años de edad, atractivos, exitosos y siempre a la moda.

En ambos casos, aunque desde mi punto de vista este tipo de series ayuda a la visibilidad, muestran estilos de vida de una realidad de primer mundo y urbana, donde la diversidad étnica parece no existir, por ejemplo.

2.5. Conclusiones

La economía política de la comunicación y algunos estudios culturales y feministas permitieron entender cómo se construye el género, y cómo las características de éste son producidas y reproducidas en la industria cultural. A la pregunta ¿cómo impacta la industria de las comunicaciones eso en la construcción del sexo-género? La respuesta que especialistas como Judith Butler, Teresa De Laurentis, Marcela Lagarde, Lucía Benítez Eyzaguirre, Eilleen R. Meehan y Ellen Riordan, Gayle Rubin, Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead, entre otras, es que la producción cuyo objetivo es vender, produce y reproduce estereotipos convenientes.

La estructura social categorizó al ser humano en dos grandes grupos: hombre y mujer, con una característica primigenia esencial: heterosexuales. Sin embargo, al momento de producir esas cualidades (entiéndase como descripción de cómo son, no de enaltecimiento), la industria cultural tomó al hombre, heterosexual y blanco, como su pináculo de representación idónea, dejando a la mujer en un segundo término, pero siendo blanca y heterosexual, cercana a ese hombre como sujeto, no igual, nunca igual. El hombre es público, visible, pensante; la mujer es privada, invisible, sólo sentimiento.

Esa construcción básica deja a un lado la diversidad de razas y sexuales también, contribuyendo a la discriminación y al rezago en los derechos de las minorías (no por ser menos en cantidad, sino por ser menos en calidad según el patrón original). Para la industria cultural no sólo las mujeres son distintas ante los hombres, sino que son menos como humanos; a medio camino con el otro extremo del hombre, blanco y heterosexual; donde puede ubicarse una persona de raza negra, un indígena latinoamericano o americano. En mis conclusiones generales hablaré de una matriz sobre cómo “esos cuerpos que no importan” terminan sosegados, discriminados.

En este capítulo se respondieron algunas de las siguientes preguntas:

¿Cómo se construye la identidad sexo-genérica? Después de explorar a diversas autoras y autores, mi conclusión es que la identidad sexo-genérica comienza con la descripción de los genitales, es decir, nacer hembra o macho, y a partir de ahí asignar características exclusivas a cada uno, eso es el género, por ello, sexo-genérica. Volviendo a Marcela Lagarde, ella explica que “la condición genérica es histórica en tanto que es diferente de lo natural. Es opuesta teóricamente a la ideología de la naturaleza femenina. Lo cual supone un conjunto de atributos sexuales de las mujeres, que van desde el cuerpo, hasta formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, su lugar en las relaciones económicas y sociales, así como la opresión que la somete”.

¿Quién la construye? La misma Lagarde nos ha respondido, así como Butler, De Laurentis, Lagarde, Benítez Eyzaguirre, Meehan, Riordan, Rubin, que cada sociedad construye sus identidades, pero hay una identidad predominante, en la cultura occidental, por ejemplo, la industrialización dio paso a esa manera de conceptualizar, de producir y reproducir imágenes de cómo deben ser un hombre y una mujer.

¿Cómo y por qué se reproduce? Butler y Rubin consideran que la reproducción del sexo-género está relacionada estrechamente con la reproducción social del capital, es decir, mantener esas identidades asegura consumo en distintos niveles. Aquí entra la siguiente pregunta y su respectiva respuesta: ¿cómo influye la industria cultural, los medios de comunicación, en particular el cine, en esa construcción y reproducción del género masculino-femenino primordialmente? Al dar ciertas características a los seres humanos, la industria crea idoneidad, es decir, escenarios imaginarios inalcanzables, pero siempre dispuestos a llegar a ellos. Lo que no está dentro de ese mundo, no es correcto.

¿Su construcción es, al mismo tiempo, el nacimiento de la discriminación? Sin duda, la construcción del sexo-género, en el binario masculino-femenino heterosexual blanco, deja de lado a las razas, la diversidad sexual.

¿Es posible cambiarla? Sí, pero no es la industria cultural la que la cambia, sino los propios grupos sociales que empujan a ese cambio, como veremos en el análisis de nuestras películas elegidas, los directores María Novaro y Jaime Humberto Hermosillo son, de algún modo, precursores de discursos alejados del parámetro de opresión, aun cuando ellos representen opresión misma, como en el caso de *Doña Herlinda y su hijo*.

3. Análisis del discurso cinematográfico de *Danzón y Doña Herlinda y su hijo*

Con base en la teoría feminista, así como en estudios culturales y de política de la comunicación abordaremos el discurso sexo-genérico de los directores María Novaro y Jaime Humberto Hermosillo en sus películas *Danzón y Doña Herlinda y su hijo*.

Considero que un par de cuadros explicados por Lucía Benítez Eyzaguirre, en su artículo “Interculturalidad y género. Claves para comprender las estrategias del poder y el patriarcado”, permiten resumir y explicar las teorías sobre la construcción del sexo-género que abordé en el segundo capítulo. Su visión contempla las posiciones más revolucionarias, extremistas para algunos, como la de Judith Butler, a quien Benítez Eyzaguirre recurre. Los cuadros ya mencionados son los siguientes:

Lo visible y lo oculto (Benítez Eyzaguirre, 2014)

Visible	Invisible
Público	Privado
Producción	Reproducción
Poder	Sumisión
Racional	Emocional
Activo	Pasivo
Hacer	Ser
Cultura	Naturaleza

Dicotomías patriarcales (*Id.*)

Cultura	Naturaleza
Hombre	Mujer
Público	Privado
Razón	Emoción
Productivo	Reproductivo
Activo	Pasivo

3.1. Comentarios previos: ser humano

Los seres humanos nos desenvolvemos en diferentes ámbitos y situaciones de acuerdo con nuestra experiencia de vida y a los objetivos que persigamos, y aunque hay tantos estilos de vida como gente en el mundo, existen aspectos básicos. Tales expresiones cotidianas condicionan “formas de ser y comportarse”: los contextos social, político, económico, religioso y cultural; la forma de ser hombre o mujer; la expresión de la sexualidad; la relación con la familia; la importancia e influencia de los amigos; lo necesario del desarrollo profesional (el trabajo) y, por supuesto, las metas y objetivos que cada individuo se fija, mismos que nacen de los anhelos.

En el primer capítulo de esta tesis se abordó la construcción del género y sus variantes. Antes de iniciar el análisis de las cintas seleccionadas, señalaremos algunas categorías necesarias para entender mejor la “forma de ser” de los personajes creados por Novaro y Hermsillo con base en la perspectiva establecida por Javier de Santos Velasco en su tesis “Identidad masculina y desarrollo humano: ser hombre es más que ser masculino” (1998). El autor destaca principios básicos que definen a una persona:

Ser individual e irreplicable: Esta característica del ser humano se concentra en la esencia biológica (cuerpo) que incluye su definición como un ente hecho de la misma

materia que sus semejantes, pero cuyo ADN es único. Además de tener implícita la sexualidad, a través de la cual puede reproducirse, y contar con sentidos que le permitan disfrutar o sufrir su entorno. Su esencia espiritual (psique), a través de la cual la gente “crea y (recrea o reproduce) imágenes de sí mismo y de su realidad, con las cuales integra un mapa que le sirve de guía [...] para moverse a través de su vida”. (1998:27-28).

Ser que se relaciona: El ser humano “no puede vivir ni sobrevivir, si no es junto a otros seres humanos. El ser humano es interdependiente, necesita del otro tanto como el otro necesita de él. A través de los otros es que el ser humano construye su propia autoimagen, así como su propia autoestima” (*Ib.*:30).

En ese sentido, un hombre o una mujer siempre necesitan de “los otros”⁶⁵ para definirse e incluso para transformarse. La búsqueda constata de la autoconcepción implica aspectos importantes: el amor (en todas sus manifestaciones: familiar, amistosa y de pareja) y la expresión de esa identidad a través de lo que se produce (cultura).

Ser histórico: El hecho de que hombres y mujeres son entes finitos, al menos físicamente, implica considerarse en un determinado tiempo histórico “donde todo lo que existió antes que él es pasado y todo lo que existirá (participe o no de ello) es futuro. El hombre es testigo del devenir del tiempo desde su particular punto: el presente, su aquí y ahora” (*Ib.*:32).

De este modo, el ser humano se construye de acuerdo con su pasado, se transforma según su presente y adapta su propia existencia de acuerdo al futuro, el más incontrolable de los tres periodos temporales.⁶⁶

⁶⁵ Dejando a un lado la premisa sobre la existencia o no de fantasmas, la película de *Los otros*, de Alejandro Amenábar (España-EU-Francia, 2001) expone cómo una persona requiere de la posición de terceros para reconocer su propia condición o posición en el mundo.

⁶⁶ Sobre su pasado, a través del cine, la humanidad interpreta hechos. La representación de un momento histórico puede variar en la forma en que se cuenta, pero respeta la anécdota básica. En México, las películas recientes sobre hechos históricos intentan realzar, a través de personajes específicos, momentos clave de la historia, como ocurrió con *Hidalgo, la historia jamás contada*, de

Ser proceso: En constante aprendizaje y adaptación, en cuerpo y mente, “si hay algo permanente en el ser humano y su mundo es el cambio... adquiere los elementos que le permiten vivir... satisfactoriamente en su mundo y en relación con los demás” (*Ib.*:33).

Las concepciones humanistas afirman que el ser humano tiende a ser “una combinación de dos polaridades, la que considera como realista y digno de confianza y aquella que lo concibe como malo, destructivo y, por tanto, poco digno de confianza” (*Ib.*:34). Tal combinación permite a los individuos valorar a los otros y autovalorarse.

Cabe destacar la importancia de la creatividad en el ser humano, pues ello le da la oportunidad de “sobrevivir... y presentar soluciones a problemáticas que se le van presentando... el hombre y la cultura han evolucionado a lo largo de la historia gracias a su poder creativo... a la innovación tecnológica físico-mental y gracias a la creación de nuevos escenarios mentales a través de la filosofía, la literatura, la religión...” (*Id.*).⁶⁷

Aún con todo, la evolución del ser humano no es posible sin la toma de decisiones, mismas que se crean y concretan de la relación “de la parte racional y la parte intuitiva... y es

Antonio Serrano (2010), donde se cuenta la historia de un hombre, sacerdote de profesión, amante del teatro y las mujeres que lideró el movimiento de Independencia, y *Morelos*, del mismo Serrano (2012) o *5 de Mayo. La batalla*, de Rafa Lara (2013).

La mayoría de las historias en el cine son sobre el presente, en diversos contextos, pero la industria busca implicar al espectador en historias que le sean familiares, afines o que le permitan reírse de lo que vive o lamentarse de ello. Eso explica, de algún modo, cuáles han sido las cintas más exitosas en México: *Nosotros los nobles*, de Gary Alazraky (2013), adaptación libre de la cinta de Luis Buñuel, *El gran calavera* (1949), donde se evidencia la lucha de clases, pero refleja personajes arquetipo del mexicano actual; *No se aceptan devoluciones*, de Eugenio Derbez (2013), que aborda, aunque superficialmente, el tema de la migración, pero resalta valores como el amor y, sobre todo, divierte a quien se conecta con las bromas y situaciones que rayan en el cliché; y *La dictadura perfecta*, de Luis Estrada (2014), que utiliza la farsa para evidenciar las relaciones entre el poder político y económico, a través de personajes claramente identificados en la realidad, como el propio presidente Enrique Peña Nieto.

Sobre el futuro, el cine mexicano actual no ha tenido cintas de gran envergadura, aunque ha habido intentos fallidos en cuanto a su conexión con la gran audiencia, como *2033*, de Francisco Laresgoiti (2009), que cuentan una historia de resistencia en una Ciudad de México llamada *Villaparaíso*.

⁶⁷ Por supuesto, el cine, como expresión artística que permite representar realidades se integra a esta categoría.

a través de una mezcla de ambas que el hombre toma... cada de una de sus decisiones” (*Ib.*:35).

Ser integrado al cosmos (religión): La humanidad ha tenido y, aún la tiene, su búsqueda del “sentido de la vida... a su existencia, que le ayude a entender de dónde viene (origen), hacia dónde va (destino) y cuál es la mejor forma de vivir para ser feliz en este mundo (presente) y trascender” (*Ib.*:36).

Esa búsqueda del sentido de la vida se ha ido transformando en cada periodo histórico. En la actualidad, mujeres y hombres “luchan por no pasar por la vida y llegar al final sin saber quiénes eran, sin ser conscientes de su individualidad, sin dejarse arrastrar por la masa y perderse en ella. ‘La sensación tiende a ser: aun cuando supiese quién soy yo, de todas maneras, no importaría como individuo’” (*Ib.*:38).

Aunado a lo anterior, todo ser humano necesita tener fe o creer en “algo” o “alguien”, como una forma de guiarse en la vida, por ello es un ente religioso.

(...) El Dios del ser humano puede ser una idea, un objeto o bien una persona, siempre y cuando dicho elemento se convierta en nuestro objeto de devoción y sea a él a quien dediquemos nuestra vida (...).

(Además, todo individuo está separado) de los dioses y como ente creador de sí mismo y sus dioses, un ser existente en el mundo y con los demás seres, ya que dicha concepción nos sitúa en un plano... de total oportunidad de cambiar nuestro mundo, de acuerdo con lo que nosotros queramos de él para nosotros y nuestra descendencia, sin requerir el aval de los dioses (es decir) un mundo humano”. (*Id.*)

Una vez expuesto lo anterior, pasemos al análisis de las cintas elegidas, comenzando por los aspectos generales: ficha técnica, sinopsis, calidad cinemática; hasta el análisis del discurso (historia y sus personajes).

3.2. Fichas técnicas y síntesis

3.2.1. Danzón

Directora: María Novaro

Guión: María Novaro y Beatriz Novaro

Año: 1990

Estreno: Mayo 28 de 1991.

País: México-España

Producción: Jorge Sánchez, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Televisión Española, Gobierno del Estado de Veracruz, Tabasco Films, Macondo Video, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

Duración: 104'.

Fotografía: Rodrigo García

Edición: Nelson Rodríguez y María Novaro

Música: Erando González con la participación de: Danzonera Dimas de los hermanos Pérez, Pepe Luis y su Orquesta Universitaria, Danzonera Alma de Sotavento, Manzanita y el Son 4, marimba La voz de Chiapas.

Locaciones: Veracruz y México, D.F.

Premios: Dos premios Heraldo por Película y Guión; premio Mano de Bronce a la Mejor Película y el Premio Especial del Jurado en el XV Festival Latino de Nueva York (1991); Premio Especial de la Asociación Nacional de Cronistas de Espectáculos (ACE) de la ciudad de Nueva York a la Mejor Actuación Femenina; Premio Principal en la Semana de Realizadores en el Festival de Cannes; premio Espiga de Oro a María Rojo como Mejor Actriz en la Semana de Cine Latinoamericano de Valladolid, España (1991); premio Diva a la Mejor Dirección en la XIII edición del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba (1991); Hugo de Plata a la Mejor Actuación Femenina en el Festival

Internacional de Cine de Chicago (1991); Premio Mejor Película Iberoamericana en el Festival Cinematográfico de Uruguay (1992).

Protagonistas: María Rojo (Julia); Carmen Salinas (Doña Ti); Tito Vasconcelos (Susy); Blanca Sánchez (Colorada); Margarita Isabel (Silvia).

Sinopsis: Julia es una mujer de edad madura. Es madre soltera; trabaja como telefonista; y practica el danzón. Carmelo ha sido su pareja de baile por más de diez años, hasta que un día él se marcha sin avisar a nadie de su destino. Julia se preocupa por no saber el paradero de su compañero, y tras pensarlo un poco y hacer unos arreglos en su trabajo, decide ir a buscarlo a Veracruz, lugar de origen de Carmelo. En aquel puerto, Julia conoce a dos travestis, Susy y Karla, con quienes entabla una amistad, sobre todo con Susy, quien le aconseja rescatar algunos aspectos de una feminidad que, desde su perspectiva, Julia no ha sabido explotar.

Durante su estancia en el puerto veracruzano, Julia platica y observa a los habitantes del hotel en el que está hospedada: la Colorada, una trabajadora sexual treintañera y con varios hijos, y doña Ti, la dueña del hotel. Poco a poco Julia descubre la triste vida de esas mujeres, aparentemente muy distintas, pero en esencia muy cercanas, ambas son desdichadas.

Poco antes de regresar a la Ciudad de México y sin haber encontrado a Carmelo, Julia conoce a Rubén, un joven marinero que la corteja y con el que mantiene una apasionada relación, la cual provoca en Julia el reencuentro consigo misma y el descubrimiento de otras facetas de su personalidad. Así, transformada por las experiencias vividas en Veracruz, Julia regresa a la Ciudad de México a continuar su vida con nuevos bríos, al lado de su hija Míriam, y con el apoyo de sus amigas Silvia y Tere; ante la sorpresa de que Carmelo ha vuelto.

Calidad técnica: Novaro hace un uso adecuado de los recursos cinematográficos. Cuenta con una fotografía que suele enfocarse (con *close ups*) en aspectos muy privados de los

personajes, como su cuerpo (manos, pies, rostro). Esto refuerza el discurso que las hermanas Novaro han plasmado en su guión: hablar de hombres y mujeres que viven al día en la búsqueda constante de cambios que los puedan hacer felices.

El sonido, tanto directo como de fondo no está desfasado de la imagen, lo que demuestra un trabajo serio de edición tanto de imagen como de sonidos (música, voces, ruidos incidentales).

Igualmente, la ambientación (tanto en espacios cerrados como abiertos) está bien cuidada, lo mismo que el vestuario, ya que uno puede conocer mejor a los personajes a través de su forma de vestir, determinada por su entorno social, cultural y económico.

El sonido y la fotografía ayudan a la calidad final de la historia, pues la directora aprovechó los recursos a su alcance a través de un guión bien estructurado: inicio, desarrollo y conclusión de la historia y un buen montaje.

En cuanto al trabajo actoral, es notable la experiencia de los artistas elegidos, ya que cada uno le da a su personaje una personalidad propia, destacan en especial el trabajo de María Rojo y Tito Vasconcelos.

Tipo de cine: Esta cinta es una extraña, aunque común, combinación entre el cine industrial, independiente y de Estado, ya que tiene el apoyo de las tres vertientes de la industria cinematográfica. La participación monetaria del Estado es evidente, lo mismo que la de las empresas privadas, pero es notable la independencia de la autora para el desarrollo de su historia. Esto no necesariamente la catalogaría como una cinta de corte industrial, que obedece a cánones de un sistema de producción en masa, como lo establecería la economía política. Es notable la independencia en el discurso de la autora.

3.2.2. Doña Herlinda y su hijo

Director: Jaime Humberto Hermosillo

Guión: Jaime Humberto Hermosillo, basado en un cuento de Jorge López Páez

Año: 1984

Estreno: Mayo 18 de 1997.

País: México

Producción: Manuel Barbachano Ponce de Clasa Films

Duración: 90'.

Música: Canciones: Lauro D. Uranga, Pepe Guizar, Juan Gabriel y José Alfredo Jiménez.

Fotografía: Miguel Ehrenberg, Asistente: José Antonio Ascencio.

Edición: Luis Kelly y Lupita Marino

Locaciones: Guadalajara, Jalisco.

Escenografía: Daniel Varela y José Hernández (Ambientación), Jaime Larios (Vesturario y Utilería).

Protagonistas: Arturo Meza (Rodolfo); Marco Antonio Treviño (Ramón); Guillermina del Toro (Doña Herlinda); Angélica Guerrero (Olga).

Sinopsis: Rodolfo, médico pediatra, mantiene una relación amorosa con Ramón, estudiante de música. Doña Herlinda, la madre de Rodolfo, es una mujer viuda de clase media alta que sobreprotege a su hijo, y busca a toda costa que él se case, pero sin oponerse a la relación que éste sostiene con su supuesto amigo Ramón.

La relación entre Rodolfo y Ramón es estable hasta que Olga, profesionalista defensora de los derechos humanos, se compromete con Rodolfo. Ramón no soporta que su pareja se relacione con una mujer y le pide que se defina, pero Rodolfo se niega y aclara que todo lo hace por su madre, quien sirve de mediadora entre Ramón y Rodolfo, haciéndole ver al primero, en una forma velada, que la relación que mantiene con su hijo no se verá afectada cuando éste contraiga matrimonio con Olga.

Tras el matrimonio de Olga y Rodolfo, Ramón se siente solo y trata de buscar, sin éxito, un nuevo compañero. Tras un proceso de duelo, Ramón acepta la relación de su

amante con Olga y decide apoyarlos, al grado de cuidar a la niña que procrean y, a la vez, sirviendo como hijo sustituto de Rodolfo ante doña Herlinda.

La historia se desarrolla en la ciudad de Guadalajara en un ambiente provinciano lleno de supuestos secretos que a los protagonistas no les interesa revelar y que a final de cuentas no les impide llevar una vida tranquila.

Calidad técnica: La cinta de Hermosillo tiene limitados recursos, pero son aprovechados con menor maestría. La calidad de la fotografía no es óptima (en cuanto a definición), pero las tomas que se hicieron, al igual que en *Danzón*, se enfocan (con close ups) en aspectos muy privados de los personajes, como su cuerpo (rostro, manos, pies). Esto refuerza el discurso de Hermosillo al narrar la historia de una mamá de la provincia mexicana que busca a toda costa de mantener el liderazgo de una familia. Dicha historia requiere la descripción física de los personajes y de las situaciones en las que se encuentran, para ello el director aprovecha cada toma.

El sonido, tanto directo como de fondo no está desfasado de la imagen, lo que demuestra un trabajo serio de edición tanto de imagen como de sonidos (música, voces, ruidos incidentales). En este aspecto, tanto Novaro como Hermosillo fueron detallistas.

Siendo una cinta filmada en locaciones, la ambientación (tanto en espacios cerrados como abiertos) está bien cuidada, lo mismo que el vestuario (que no requirió mayor problema, por lo común), así que el espectador puede conocer mejor a los personajes a través de su forma de vestir.

En cuanto al trabajo actoral, es notable la falta de experiencia de los actores elegidos, y aunque sus personajes son convincentes en general, hay aspectos específicos (expresiones, comportamientos) que denotan lo amateur del trabajo.

Uno de los mejores elementos de esta cinta es el guión, ya que narra una historia bien estructurada e incisiva en los aspectos que interesan al director: la doble moral de una

familia provincial mexicana. Esos aspectos, con distintas perspectivas, son abordados por Hermosillo en otras de sus películas.

Tipo de cine: Está cinta, aunque cuenta con apoyo del Estado y de la iniciativa privada, es más bien una digna representante de un cine independiente, lo que explica la libertad de discurso y montaje que el director realizó. Es una producción que podría considerarse, incluso atrevida para su época y espacio.

3.3. Contextos

Todos los seres humanos formamos parte de diferentes contextos, de los cuales destacamos cuatro en el aspecto público: el social, el político, el económico y el cultural, dejando especial lugar a los asuntos relacionados con la vida privada de los personajes de las cintas que aquí estamos abordando.

3.3.1. Danzón

Los personajes de esta cinta pertenecen a una clase media baja y baja. Julia lleva varios años trabajando como telefonista, es madre soltera y ha dedicado toda su vida a su hija, a su trabajo y a su única afición: el danzón. Sus amigas, también telefonistas, pertenecen a la misma clase social que la de Julia; ninguna ha estudiado, y su nivel sociocultural es bajo, son mujeres que se dedican a su trabajo (cuyos horarios son largos y exhaustos) y cuya diversión es platicar entre ellas, contarse los chismes del momento y asistir a los salones de baile los fines de semana.

Cuando Julia viaja a Veracruz se hospeda en un hotel barato, del que es dueña doña Ti. En el que, además, vive la Colorada, quien es trabajadora sexual; y su lenón, Juan. Los lugares en los que Julia busca a Carmelo son del "bajo mundo" veracruzano, y es en ellos donde conoce a los travestis Susy y Karla, quienes serán sus "amigas" en esa búsqueda que Julia ha iniciado.

La empresa en la que labora Julia está en proceso de privatización, por lo que se están impartiendo cursos de actualización necesarios para todos los empleados. Julia y sus amigas deben cuidar su trabajo ante la inminente necesidad de gente preparada en la empresa telefónica más grande de México.

Con respecto a las oportunidades de trabajo que pudieran existir en México, éstas son limitadas para los personajes creados por las hermanas Novaro. La película se enfoca a la clase baja, aunque Julia y sus amigas podrían entrar a uno de mayor nivel, gracias a su trabajo y a su estilo de vida, el cual no es lujoso, pero no hay carencia de las necesidades básicas. Eso a diferencia de los personajes que viven en el puerto de Veracruz, especialmente la Colorada, y Susy y Karla, quienes además de tener el travestismo como un modo de vida, se dedican a imitar a mujeres cantantes. Rubén, la aventura de Julia, vive en un barco, pues su trabajo no le da para más. El caso de doña Ti es especial, pues el ser dueña de un hotel le permite tener lo suficiente para vivir modestamente.

La política está ausente en la historia, ya que la directora se dedica a explorar a los personajes desde aspectos más humanos, aunque es claro que las oportunidades que las sociedades en que se desarrolla la historia son limitadas para las protagonistas. Sin embargo se puede inferir que se trata de la época en que Telmex fue privatizado, comprado por Carlos Slim.

Los personajes tienen una cultura popular, lo cual es notable con el tipo de música que escuchan (danzón, baladas rancheras, cumbias, cha cha chá), y a los tipos de lugares a los que asisten (salones de baile, cantinas y cabarets).

3.3.2. Doña Herlinda y su hijo

La historia tiene como protagonista a gente de la clase media y media alta, quienes viven en Guadalajara, la segunda ciudad más grande de México, sin embargo mantiene su aire provincial, incluyendo sus costumbres.

Rodolfo es neurocirujano pediatra, quien tiene su propio consultorio y trabaja en un hospital. A diferencia de Ramón, su amante, quizá diez años más joven que él y estudiante de música (toca el corno), quien recibe una pensión mensual de sus padres. Doña Herlinda es una mujer viuda que heredó una buena cantidad de dinero de su esposo. Olga, la esposa de Rodolfo, es defensora de los derechos humanos (trabaja para Amnistía Internacional), pero nunca se sabe cuál es su profesión, abogada quizá, aunque proviene de una familia de clase media alta.

En cuanto a la cultura de los personajes, ésta oscila entre el gusto por lo popular (las baladas rancheras, el rock, el gusto por las artesanías) y lo rebuscado (el cine de culto, la pintura, la música de cámara).

La situación económica y política del país está ausente en esta cinta enfocada, igual que *Danzón*, al comportamiento de los personajes, sin embargo, el nivel de represión existente en la época muestra un país no preocupado por sus minorías, donde las familias reproducen los discursos de exclusión, a veces conscientemente, a veces sin notarlo.

3.4. Ser hombre

3.4.1. Danzón

Los personajes varones creados por María Novaro y su hermana, al menos la mayoría, distan mucho de representar al hombre macho mexicano que ha manejado el cine nacional, especialmente desde la Época de Oro. De hecho, los personajes femeninos o relacionados con lo femenino son los más importantes en esta cinta. Los únicos varones

pertenecen a la comunidad LGBTQ y cuya personalidad descrita con mayor precisión es la de los travestis, especialmente Susy.

Julia : ¿Ya están listas para seguir la clase? Vamos a practicar con música. Pónganse.
 Karla : Pero ahora yo de mujer.
 Susy : ¿Por qué?... estábamos bien así. Todavía no hemos bailado así.
 Julia : ¿Saber qué, Karla? Tu eres más alta y el hombre tiene que ser más alto. Si no se pierde la armonía.
 Karla : ¿Ves? Por eso es mejor un cha-cha-chá. Suelcito.
 Susy : Por eso no progresa la humanidad, por necia. Ya nos dijo Julia que el danzón es la base de todo. De ahí salió todo lo demás, ¿no entiendes?

Susy y Karla son la representación del hombre homosexual travesti que se identifica con las mujeres, en este caso con Julia; son varones que transgreden el comportamiento genérico que deberían tener; no son machistas ni misóginos;⁶⁸ la transgresión del género de estos personajes inicia con su inclinación sexual y se manifiesta, con mayor escándalo, en su forma de vestir, pero esto sólo es una consecuencia de su estilo de vida, de su forma de comportarse. Aunque ellos no tienen conflicto respecto a su personalidad, otras personas lo tienen, como es el caso de doña Ti, quien se refiere a ellos de una forma grosera y despectiva: "Ay, cuánto choto, el mundo se va acabar". En este sentido, para Karla y Susy resulta complicado ser hombre sin comportarse como debería ser según las normas de masculinidad impuestas en su sociedad, y prefieren hacer caso omiso a las agresiones o la falta de seriedad con la que se les trata.

Susy : (A Doña Ti) Disculpe, ¿en qué cuarto está la señora Julia?

A Doña Ti no le gustan las vestidas y menos si vienen haciendo escándalo.

Doña Ti : ¿Para qué la buscan? No está.
 Susy : (Alarmada, a Karla.) ¿Ves? Te dije. De que tengo una corazonada no falla. Válgame el cielo. (A Ti.) ¿Y no le dijo a dónde iba?
 Doña Ti : No

⁶⁸ Existe la idea de que los hombres homosexuales, por naturaleza, son misóginos, pero se debe tener cuidado con esta afirmación, ya que el hecho de ser homosexuales no implica la misoginia, pues el hecho de que los hombres dirijan su pulsión sexual hacia personas del mismo sexo no significa que odien a las mujeres, simplemente los deseos son distintos; lo mismo ocurre con las mujeres lesbianas, pero con relación a los hombres.

Susy Sale. Doña Ti regresa a su mecedora y le sube a la tele, evitando que Karla quiera hacer conversación. Karla busca dónde sentarse a esperar.

Llama la atención que de estos personajes no se sabe nunca sus nombres masculinos, lo cual es una redefinición de género de las propias guionistas, quienes a pesar de crear personajes biológicamente masculinos, éstos no lo son socialmente.

El caso de Rubén, el amante de Julia, es interesante, pues su comportamiento también difiere con las normas establecidas y es capaz de expresar sus sentimientos -como la ternura, la comprensión-, aspectos que Lagarde no contempla en el cuadro de roles sexo-genéricos para los varones. Novaro muestra a un Rubén que expresa sus sentimientos sin que hacerlo fuera signo de debilidad o desatara dudas sobre su identidad sexual, sobre todo porque su forma de vestir es común entre los hombres heterosexuales (pantalones, camisas, camisetas, shorts y en general ropa poco llamativa); a diferencia de Susy y Karla, quienes aún vestidas de hombre llaman la atención por su vestimenta.

Julia: ¿Te gusta navegar?

Rubén piensa que remolcar barcos a los muelles no es precisamente navegar. Pero bueno, está en plan romántico.

Rubén: Sí.
Julia: De noche, ¿no da miedo el mar?

Julia lo ve con admiración. Él siente que ella está esperando oírlo decir más cosas.

Rubén: Cuando hay tormenta eléctrica te sientes como una basurita perdida en la inmensidad del mundo.

Los demás personajes varones de esta historia están poco delineados, son incidentales, aunque en ellos se representa una masculinidad definida por el cortejo a las mujeres, su forma de bailar (que no deje duda de su dureza), de vestirse (sin ser ostentoso ni demasiado cuidado en los detalles) y su manera de hablar (voz grave). Sólo Juan, el lenón de la Colorada, busca reafirmar su hombría a través de los golpes a su compañera.

Especial lugar tiene Carmelo, compañero de baile de Julia, quien sólo aparece al principio y al final de la cinta; él es descrito por Julia como un hombre "amable, dulce y que baila muy bien", es la representación del acompañante perfecto con quien Julia se entiende bien. Novaro no crea en Carmelo a un hombre que somete, sino que comparte con Julia una pasión, el baile.

¿Estos personajes transgreden la configuración dominante del sexo-genero? Principalmente los travestis, quizá cercanos al tercer sexo, a la comunidad LGBTQ, a lo *queer*. Rubén, en tanto, enaltece su masculinidad en lo privado, con sentimientos, no hay intento de dominar.

3.4.2. Doña Herlinda y su hijo

Cuatro son los personajes importantes de esta película, dos de ellos son masculinos. Rodolfo es un profesionista cuyo comportamiento no transgrede, en apariencia, su género masculino: se viste como hombre (dentro de los parámetros de su contexto provinciano y a la vez ciudadanos: botas vaqueras, pantalón de mezclilla; y de traje y corbata); se comporta como lo que en su contexto se considera un hombre: tiene voz grave, sus expresiones no son afeminadas. La transgresión genérica de Rodolfo se manifiesta en su sexualidad (*infra*).

Rodolfo (a Ramón): "Mmmm... fresquito ¡qué rico!

Ramón sigue un patrón similar al de Rodolfo, la diferencia estriba en la expresión de los sentimientos: Rodolfo tiende a contener lo que siente y a sufrir por ello, y Ramón se brinda la oportunidad de llorar y expresar el dolor que siente ante la pérdida de su pareja.

Ramón:	Rodolfo, defínete.
Rodolfo:	A qué te refieres.
Ramón:	Bien sabes a qué me refiero, ya sé que lo haces por darle gusto a tu mamá...
Rodolfo:	Así es, te lo juro... la semana entrante iré a pedir la mano de Olga.
Ramón:	Pues yo me voy cuanto antes.
Rodolfo:	La boda será hasta dentro de dos meses... además, mamá cuenta con que te quedas con ella.

En *Doña Herlinda y su hijo*, los personajes masculinos, incidentales o no, se mantienen al margen de lo que deber ser un hombre, según el parámetro dominante. El padre de Ramón (ciertamente dominado por el fuerte carácter de su esposa), y Eduardo, vecino y pretendiente de Ramón en la pensión, se visten como lo marca la norma de su género, así que sus transgresiones están más allá de aspectos superficiales que los determinan como hombres. El progenitor de Ramón puede ser considerado como un mandilón, aun con su imagen de macho norteño mexicano. Eduardo, en cambio, transgrede en su sexualidad, manifiesta con sus miradas de deseo hacia los hombres.

Los hombres son iguales en público, heterosexuales, pero en privado pueden ser lo que realmente quieren ser y son: amantes de otros hombres. Sí, todos, principalmente los protagonistas, gays, parte de la comunidad LGBTQ, seres que pueden “pasar por” hombres en la concepción dominante del término, pero sus personalidades tienen rasgos cruzados del ser mujer.

3.5. Ser mujer⁶⁹

3.5.1. Danzón

Los personajes creados por las hermanas Novaro son, en su mayoría, mujeres. El principal es Julia, madre soltera, conservadora en su forma de vestir, alegre, trabajadora, comprometida con su hija y con sus amigas; su manera de ser mujer es común en todos

⁶⁹ Aun son pocos los directores en el mundo que se interesan por representar a la mujer en el cine desde un primer plano; hemos disfrutado historias en las que su personalidad no se mantenga en un segundo plano, tenemos el caso de *Thelma y Louis* (E.U. 1990), *Boys on the side* (E.U. 1995). Pero uno de los directores que más se ha interesado por tener a las mujeres como eje central en la mayoría de sus cintas es Pedro Almodóvar, quien historia tras historia las representa sin degradarlas o menospreciarlas, las cintas en las que Almodóvar de cierta forma reivindica más a las mujeres son: *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1982), *Átame* (1989), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), *Tacones lejanos* (1992), *Kika* (1994), *La flor de mi secreto* (1996), pero donde más se adentró al universo femenino fue en *Todo sobre mi madre* (1999) y *Volver* (2006).

estos sentidos, es una persona reservada que al sentir que pierde con quien comparte su mayor afición se transforma a sí misma buscando dar solución a ese problema que va más allá de lo material, por eso es capaz, incluso, de arriesgar su trabajo y lanzarse a la aventura, para encontrar una realidad que la volverá más feliz de lo que había sido.

Julia se ve bronceadita y distinta; bien arreglada y hermosa... La admiración que Julia despierta en Tere y en Míriam es ya total. Silvia en cambio está silenciosa, quizá pensando en la pregunta que nadie se ha atrevido a formular:

Silvia: Pero a Carmelo no lo encontraste, ¿verdad?
Julia: (Muy segura de sí misma) No, Silvia. No lo encontré.

A Míriam le preocupa que la pregunta tan directa de Silvia haya hecho sentir mal a Julia. Pero no, Julia se ve de lo más tranquila...

Las mujeres que rodean a Julia, mientras ella cambia de senderos, se mantienen al margen y no pretenden ser distintas. Silvia, aun con todos los consejos sobre los hombres que pudiera dar a Julia, no es capaz de enfrentar la vida sin la búsqueda incesante de los hombres.

Julia: Óyeme, qué caprichitos son éstos.
Silvia: ¿Sí, caprichitos? Si le urgía irse con su vieja.
Julia: Bueno, es su esposa. Y eso tú ya lo sabes.
Silvia: Luego pienso que estás mejor tú, sola. Así debería hacer yo: buscarme una pareja de baile y quitarme de broncas.

Tere, otra amiga de Julia, tiende a comportarse poco femenina, más bien su forma de vestirse y expresarse le dan un aire masculino que no causa conflicto entre sus amigas, porque después de todo comparte sus mismos miedos y necesidades⁷⁰; no en balde se ofrece para apoyar a la hija de Julia, Míriam, quien recién ingresa a la empresa telefónica en la que trabaja su madre, es una joven madura.

⁷⁰ Un elemento que abona a la teoría de que la apariencia no es determinante para definir la masculinidad y la feminidad.

¿Transgreden estos personajes la configuración dominante del sexo-genero? Sí, aplicando los cuadros de Benítez Eyzaguirre, son mujeres que cruzan características de ambos géneros, son públicas y privadas, productoras y reproductoras.

3.5.2. Doña Herlinda y su hijo

En esta historia las mujeres tienen un papel decisivo, ya que sus acciones condicionan el destino de los personajes masculinos, Alfonso y Ramón. Doña Herlinda es una mujer madura que sobreprotege a su hijo, y al mismo tiempo necesita de él para seguir sintiéndose mamá, toda vez que él acepta la relación que su madre le impone por conveniencia.

Herlinda es un ser capaz de dar todo por su hijo, aceptar cualquier situación, por inmoral —según su entorno social— que parezca (como el hecho de que su hijo mantenga una relación amorosa con Ramón), bajo una sola condición: mantener el círculo familiar.

Doña Herlinda (a Ramón):	Nos encantaría tenerte aquí siempre...
Ramón:	Si vengo casi todos los días.
Doña Herlinda:	Y ¿qué tal si te quedaras todas las noches?... Lugar hay, ya ves lo amplia que es la recámara de Rodolfo. No me explico cómo puedes vivir tan solo, sin calor de hogar, ¿qué tal si necesitas algo en la noche o te enfermas?
Rodolfo:	Así podemos hacer ejercicio juntos todas las mañanas.

Doña Herlinda es el personaje central de esta película; ella decide, en gran parte, el destino de casi todos los personajes, incluyendo a la esposa de su hijo. Es capaz de convencer a la madre de Ramón de que él se encuentra bien, y a éste de darse cuenta de su realidad, por ello busca sacarlo de su depresión invitándolo a divertirse (van al cine, a comer, a conciertos, al museo), y lo hace sentir mejor que con su propia familia.

Rodolfo (a su madre y a Ramón):	En la noche voy a ir a cenar con Olga.
Doña Herlinda (a Ramón):	No vengas a presumirnos nosotros también tenemos planes, ¿verdad Moncho? ¿Ya le contaste el películón que vimos el otro día?

Corte a

El día que Rodolfo va a pedir la mano de Ofelia.

Rodolfo (a Ramón): ¿Seguro que no quieres venir?
 Ramón: No... en serio. Tengo que estudiar porque tengo estudiar.
 Doña Herlinda: Siéntete como en tu casa, aunque no de sangre somos tus verdaderos parientes.

Convencida de que su vida personal está cancelada y de que el matrimonio es de una vez y para siempre, doña Herlinda se mantiene soltera después de la muerte de su esposo, tiene asegurado su futuro y decide compartir todo lo que tiene con su hijo, y después con su nuera y su yerno extraoficial, Olga y Ramón.

Doña Herlinda: Ahora sí les voy a enseñar la sorpresa que les dije... Este es el proyecto que me diseñó el arquitecto Betancourt... voy a invertir mis ahorros en remodelar la casa, para que estemos todos juntos... Rodolfo y Olga van a tener su propia casa con garage... Moncho tendrá su estudio al fondo, así podremos visitarlo y nos podrá visitar fácilmente.

Llama especialmente la atención este personaje, pues es una mujer que lucha por mantener a su familia aun cuando pretenda ocultar la evidente homosexualidad de su hijo.⁷¹ Es una mujer convincente y segura de lo que desea en la vida, a tal grado de convencer a Olga de que se case con su hijo. En el fondo, lo que doña Herlinda teme es a quedarse sola y por eso hace todo lo posible para mantener a su lado a la gente que ama.

Olga, la esposa de Alfonso, es una profesionista que proviene de una familia de clase media alta. Le interesa cumplir con sus metas personales y profesionales y no le importa aceptar una situación que le conviene, y está consciente de ello. Intuye que Ramón es

⁷¹ Hay una frase de uso común entre la comunidad lésbico-gay que define el papel de una madre en la aceptación de la homosexualidad de su hijo: "No hay madres pendejas, sino madres discretas y esperanzadas". La expresión es abordada por el antropólogo Porfirio Miguel Hernández Cabrera en su artículo "La construcción de la identidad gay en un grupo de jóvenes de la Ciudad de México", *Desacatos, revista de antropología social*, Centro de Investigaciones y Antropología Social, 2001.

amante de su esposo y en vez de atacarlo lo ve como un aliado, una persona con la cual tiene a alguien en común que los une.

Olga (a Ramón):	¿Tienes mucha prisa?
Ramón:	No mucha.
Olga:	Entonces te invito un raspado en el parque Morelos... Con cara de nieve no va a salir.
Ramón:	¿Estás embarazada?
Olga:	Me lo acaban de confirmar. Rodolfo no sabe nada, todavía.
Ramón:	Doña Herlinda...
Olga:	Tampoco... Estoy muerta de miedo.
Ramón:	Por el parto.
Olga:	Y por la responsabilidad...
	Puedo conseguir una beca para estudiar en Alemania. Se me antoja tanto irme sola, un año. No me malinterpretes, quiero mucho a Rodolfo y deseo mucho un hijo... ¡Qué lata desear cosas siempre contradictorias!

Jaime Humberto Hermosillo, como en la mayoría de sus películas, hace evidente la ambivalencia de la familia mexicana; la necesidad de ésta de mantener oculta la verdadera personalidad de cada uno de sus integrantes, todo con el afán de seguir siendo una familia, o de formarla. Olga sabe que no podrá ser una mujer totalmente independiente si continúa viviendo con su familia y si no se casa y tiene hijos, pero también le interesa, por encima de cualquier cosa, realizarse como profesionista y tener cierta libertad, eso justifica su aceptación de Rodolfo y aliarse con Ramón.

Por otra parte, la confidente de Ramón es una joven estudiante de música que vive con su familia y anda en la búsqueda constante del amor, aunque parezca que su único interés es utilizar a los hombres para satisfacer sus necesidades sexuales. Es la ya clásica “amiga incondicional de un gay”, ese personaje que a la postre se ha vuelto un cliché en el cine contemporáneo.⁷²

⁷² De las películas que tienen personajes homosexuales como protagonistas o incidentales es común encontrar a la amiga del gay o al amigo gay de la heterosexual solterona, como en *Mujer soltera busca* (E.U., 1992), *El objeto de mi afecto* (E.U., 1997), *Una pareja casi perfecta* (E.U., 2000), *Las mujeres arriba* (E.U., 2000), *Trick* (E.U., 1999); existen algunos casos que transgreden la regla, donde un hombre heterosexual y un homosexual pueden sostener importantes relaciones amistosas sin necesariamente haber una atracción física entre ellos, como en *Nadie es perfecto* (E.U., 2000) o *Un papá genial* (E.U., 2000), o aquellas donde uno de los personajes no cuestiona su sexualidad, pero descubre el amor homosexual a través de pensamiento y sentimiento, como en

Lili (a Ramón): "Ay, manito, te envidio".

La madre de Ramón es una mujer de carácter fuerte, dominante, realizada como persona y profesionalista (es bailarina). Se preocupa por el bienestar de su hijo, busca asegurarse de que él está bien. Duda de la identidad sexual de su hijo, pero a regañadientes la acepta.

Doña Herlinda a los padres de Ramón: Me encantaría que pudieran venir a comer mañana para que conozcan a Rodolfo.
 Mamá de Ramón: También nosotros tenemos mucho interés en conocerlo...
 Me he enterado, ya sabe nunca falta quien le informe a una.

A final de cuentas, la madre de Ramón termina convencida, por doña Herlinda, de que su hijo está en buenas manos.

Mamá de Ramón: Bueno, hijo, ahora sí me voy tranquila; sabiendo que te quedas con esta familia se me han quitado muchas mortificaciones.

¿Transgreden estos personajes la configuración dominante del sexo-genero? Sí, Doña Herlinda crea reglas a su conveniencia, obedeciendo –quizá por comodidad– la estructura social. Ella, de algún modo “hace pasar” a su familia como tradicional, en concordancia con su sociedad, pero en lo privado es distinta, con acuerdos no dichos, pero respetados.

3.6. La sexualidad

3.6.1. Danzón

Esta cinta, aunque no centra su historia en la diversidad sexual, la tiene presente. La sexualidad de los personajes no se oculta ni con el lenguaje ni con el cuerpo. Para Novaro, la sexualidad del individuo es un elemento básico de su vida; por eso, Julia, al reencuentro consigo misma como mujer, es capaz de tener contacto con un hombre que

siente deseo sexual por ella, compartiendo un placer mutuo; aunque después Julia decida no volverlo a ver.

Julia regresa a la ciudad de México convencida de que su viaje no fue en balde, como pudiera parecer (al no haber encontrado a su pareja de baile, Carmelo). El ir a Veracruz le sirvió para permitirse entablar una relación poco común en su vida sin avergonzarse física o emocionalmente de su condición de mujer madura. Se demostró a sí misma el potencial sexual que el tiempo tarda en minar. Sus complejos fueron eliminados por la suave cercanía de su amante costeño, sin sentirse devaluada.

Julia se mira reflejada en un espejo. Susy la está maquillando.

Susy: ¿Ves la diferencia? Como eres mujer verano te van los rojos, los naranjas, los verdes intensos; tonos que sacan tu verdadero ser. Yo en cambio soy otoño: prohibidos los grises, eso sí. Pero los tonos beige, café, vainilla y crema me van de lujo.

Julia: (Mirando su reflejo.) ¿No será demasiado? Digo, para ir a los muelles. No vayan a creer que soy, este...

Susy: Qué.

Julia: Que piensen que estoy de ofrecida... que ando buscando otra cosa...

Susy: Que andas buscando qué. Un hombre, ¿o no? Ay, Julia, no me salgas con ésas. ¿Tienes miedo de parecer puta o tienes miedo de atraer a los hombres?

Julia se mira en el espejo. La verdad no sabe qué es lo que le da temor, pero como que no se atreve a salir así.

Se da cuenta de que sus prejuicios son infundados por algunos hombres que en vez de cortejarla la acosan, humillándola.

...La visión desaparece detrás de uno de los barcos encallados y Julia regresa abruptamente a la realidad cuando un estibador que maneja un carrito de carga le pita el claxon para que se haga a un lado.

Estibador: Mamacita, te pongo tu casa.

Julia saca un cleenex y, nerviosa, se quita un poco de lápiz labial.

Corte a

Rubén prepara el lanchón para que vayan a dar una vuelta; echa dentro una colchoneta y una cobija.

Julia aguarda junto al muelle y lo ve hacer. Tiene una mirada extraña y una sonrisa congelada sobre su rostro. Y es que en esos instantes se está definiendo todo en su cabeza (off).

Julia: Ay mamacita santa, qué guapo está. Ora, si yo decido que no

pase nada pues no pasa nada... No tiene nada de malo ir a bailar y luego dar la vuelta en barco...

Rubén echa a andar el motor fuera de borda. Mira a Julia y sonrío dejando ver su diente de oro. Julia sonrío.

Julia: Ay, qué va a pasar. Me encanta, me fascina. Si me subo a esa lancha seguro ya perdí... o gané.

Rubén se acerca y toma a Julia d ella cintura para subirla al lanchón. Julia se estremece. Ya perdió... ¿o ganó?

Corte a

Rubén: Me tarde porque apenas están abriendo los puestos.

Julia mira la botella: al balancearla, "el mar" que está adentro forma grandes olas que mecen a un diminuto barco de plástico.

Rubén: Yo creo que me desocupo como a las cinco, pero con las llegadas de los barcos nunca se sabe. Tan pronto pueda voy por ti a tu hotel. Me esperas ¿no?

Julia asiente, mintiendo, y lo mira por última vez.

La sexualidad de las amigas de Julia es más bien latente. Expresan su necesidad de un encuentro sexual, de desbordarse; aprovechan los momentos para ello; buscan el encuentro, ése que representa una responsabilidad que no las sobrepasa.

Julia: (Señalando el chinito de Tere.) ¿El color negro para qué es?
Tere: (Socarrona) Sexo... A ver si se me hace, ¡ya se me va a pudrir!

Julia hace un gesto de que no diga eso enfrente de su hija.

Tere: (Desparpajada.) Déjala, que se vaya entrenando.
Julia: Ay, Teresita. (A su hija.) Vente. (A Tere.) Nos vemos en el conmutador.

Tere la ve entrar y después mira con orgullo su chinito negro.

La sexualidad de La Colorada es un asunto que navega entre lo privado y lo público, debido a que es también una forma de ganarse la vida, un hecho que quizá al principio le causó conflicto, pero asume dignidad, a pesar de las carencias. La representación que tiene de sí es la de una mercancía y eso no le causa problema: sabe dónde, cómo, cuándo y con quién trabajar. Sus hijos son el resultado del hombre que la

deseó y amo, pero que la traicionó agrediéndola físicamente. Ella sabe hasta dónde aguantar y si en algún momento contuvo el coraje contra Juan, después es capaz de descargarlo sin problema alguno, el deseo entre ellos no existe más. Para ella es fácil hablar de sexo, como quien bebe un vaso con agua.

Doña Ti: (A Julia.) Descríbeselo.
Julia: Bueno, se llama...

La Colorada acaricia la cabecita de su niño mientras lo amamanta y habla.

Colorada: Siempre miente, hasta con sus nombres. Mejor dime cómo es.
Julia: Es como de cincuenta años, pero muy bien conservado.
Colorada: ¿Se le para facilito? ¿O batalla?
Julia: (Turbada.) No sé.
Colorada: Qué, ¿no es tu viejo?

La brusquedad de la Colorada intimida a Julia, que no sabe ni qué decir. La Colorada ríe. Pero no es que se burle de Julia; se ve que así es su modo, nada más.

Rubén es un joven atractivo, seductor, sabe que es capaz de gustarle a las mujeres, pero busca en ellas más que un encuentro sexual; le interesa de ellas su vida, su forma de ser, sus sueños, sus intereses. Es el hombre que despertó el deseo en Julia, el individuo que la incitó a ser mujer física y mentalmente, a recordarle que el placer físico le hacía falta. Rubén no tiene prejuicios sobre la sexualidad, expresa la suya propia y disfruta la de las personas con las que se relaciona.

...Rubén se da cuenta del desencanto de Julia. Sabe que ella lo está viendo menos guapo. Pero no se imagina que al verlo más joven a Julia le ha entrado una especie de pánico por lo de la diferencia de edades entre ellos —ahora más notable.

Rubén: Ora sí me sacaron punta ¿verdad?

Corte a

Rubén: (Off) Cierra los ojos.

Julia los cierra. Rubén pone sobre la mesa dos regalos: una muñequita vestida de jarocho...

Rubén: Para nuestra niña...

...Y una botella que tiene “el mar” atrapado adentro.

Rubén: Y para ti.

Julia sonrío, agradecida, Rubén le besa la punta de la nariz.

¿La sexualidad aquí representada está dentro del parámetro binario hombre-mujer heterosexuales? Sí, en el caso de las protagonistas, pero hay muestra de diversidad sexual.

3.6.2. Doña Herlinda y su hijo

En esta historia, la sexualidad es un tabú que no desea descifrarse; es un placer que provoca, pero no escandaliza; un deseo que se expresa, y no hay la menor intención de reprimirlo. Cada uno de los personajes vive su sexualidad a gusto y a conveniencia... no hay por qué alarmarse de lo que cada uno siente, es su vida entregada a la familia lo que mina cualquier pulsión sexual por extraña o ajena que sea, aunque también es importante que nadie fuera de los implicados-cómplices se entere de lo que ahí sucede.

Rodolfo (a Ramón): Me gusta mejor verte a solas. Mira nomás cómo me pones de medio abrazarte.

Corte a

Rodolfo con su esposa Olga.

Rodolfo: ¡Qué guapa!
Olga: ¿Te parece?

(Empiezan a besarse apasionadamente).

La diversidad sexual en esta cinta es más amplia que en el común de la cinematografía: hay mujeres heterosexuales (Doña Herlinda y Ofelia), un hombre homosexual (Ramón) y otro bisexual (Rodolfo), quizá por deseo o simplemente por complacer fervientemente a su madre.

Doña Herlinda y Ofelia son mujeres cuya sexualidad no se cuestiona, existe, sí, pero no se expresa; se reconoce por el resultado de la misma: los hijos, pero en Doña Herlinda, siendo mujer de edad avanzada, parece no tener más interés sexual.

En el caso de Rodolfo y Ramón la situación es ciertamente diferente, ya que ambos son sujetos totalmente sexuales. Sus relaciones son, además de una grata experiencia, una consecuencia del amor que se profesan, pero sólo uno le es fiel a su propio deseo, Ramón, quien sufre por el amor que siente por su pareja; sufre por el pensar en que él tiene sexo con otra persona, con una mujer; aunque después, por amor, acepte la relación de su amante y lo comparta con una mujer. Rodolfo, en cambio decide no cuestionar los intereses de su madre, sabe que el cumplir sus deseos es un placer para él mismo y no le importa tener relaciones sexuales con una mujer; ser que se aleja de la pulsión sexual que él tiene, hacia donde realmente va, Ramón. ¿O es ambos? El director deja esa ambivalencia.

En *Doña Herlinda y su hijo*, como en la mayoría de sus cintas, Hermsillo cuestiona la sexualidad de la clase media provincial de nuestro país y lo hace a través de la doble moral que tiene, siempre cuestiona y se divierte con los personajes, los provoca y al final, los deja ser ellos mismos, su potencial no es minado, es decir, logran sus objetivos a pesar de las circunstancias en las que viven, a veces “pasando” por lo que no son, a veces abiertamente.

¿La sexualidad aquí representada está dentro del parámetro binario hombre-mujer heterosexuales? No, la cinta transgrede esa estructura con los protagónicos, cuya libertad en lo privado dependerá de cómo “pasen” en lo público.

3.7. La familia

3.7.1. Danzón

En esta cinta, la familia mexicana tradicional no está representada, o quizá sí, debido al número creciente de madres solteras. La madre es quien provee todo: cariño, orientación y sustento. El hombre no es indispensable.

Julia es madre soltera y con su hija ha logrado una importante relación que no ha necesitado de un cariño u orientación extra. Míriam es una mujer madura, gracias a su

madre. En la visión de Lucía Benítez Eyzaguirre, Julia es lo visible y lo oculto. Libre de algún modo, porque asume las dicotomías patriarcales, excepto una: es pública y privada; razón y emoción; es productiva y reproductiva, pero no es pasiva, siempre activa, en lo visible y en lo oculto: ella hace y es; ella es cultura y naturaleza abiertamente.

A Julia ya le entraron ganas de bailar. Bien dicen que el baile es un vicio. Además, tiene que practicar para el concurso —por si acaso Carmelo reaparece a tiempo.

Julia: (A Míriam, poniéndole cara de corderito.) Ándale, nada más uno.

Míriam la mira, se deja chantajear y se levanta.

Míriam: Pero uno, ¿eh?

Julia vuelve a poner el disco desde el principio...

Julia: Acuérdate, sin mirarme a mí. ¿Lista? Afloja la pierna derecha y levanta la barbilla, así, mira...

Julia estira el cuello y Míriam se queda mirándose con cara de preocupación.

Julia: (Preocupada) Qué tiene mi cuello.

Míriam: Se ve todo flojo, mamá... Necesitas hacer ejercicio o algo.

Julia se pone lívida. Evidentemente se le quitaron las ganas de bailar.

Míriam: No te enojas, jefa. No lo hice por mal. Es que te conviene cuidarte.

Julia va y apaga el tocadiscos. Míriam está arrepentida.

Míriam: No, mami. Enséñame.

Julia la mira. Míriam insiste. (Ahora ella pone cara de corderito.)

Míriam: Ándale.

La Colorada no necesita de su lenón para sacar adelante a sus hijos. Los alimenta y viste como puede, pero está al pendiente de ellos. Ella es de algún modo como Julia, libre, pero oprimida al mismo tiempo, por sus circunstancias. Para ella, a diferencia de Julia, parece no haber un futuro promisorio.

En esta historia la familia se representa desde otros puntos de vista: Julia y sus amigas son una familia: se apoyan, se tienen confianza, no son una familia sanguínea,

pero eso no es necesario. Doña Ti ve en sus inquilinos a su propia familia; los apoya cuando así lo requieren.

Susy y Karla son una familia, son dos amigos que deciden compartir gran parte de su vida y apoyarse mutuamente.

La mayoría de los personajes de esta película no tienen lo que podría llamarse una familia de sangre: de sus padres, hermanos, tíos o primos no hay rastro. Las razones pueden ser muchas, la más simple es que no encajaron en su estilo de vida o decidieron buscar su felicidad desde otros horizontes, con mayor libertad, lejanos a la opresión de una estructura patriarcal, estricta.

3.7.2. Doña Herlinda y su hijo

En Doña Herlinda y su hijo la familia consanguínea es esencial; alrededor de ella gira toda la historia y se justifica cualquier acción para mantenerla.

La familia que lidera Doña Herlinda está compuesta por Rodolfo, su hijo; Ramón, el amante de éste; Ofelia, su esposa y el hijo de Rodolfo y Ofelia. Los integrantes de esta familia matriarcal no cuestionan las decisiones de la lideresa; para ellos es cómo aceptar lo que Doña Herlinda les ofrece sin mayor costo que el mantener integrada a la familia que ella ha decidido formar. Desde su estructura, este grupo rompe con las dicotomías patriarcales en cultura y naturaleza, pero se van al extremo matriarcal: son hombre y mujer, sometidos por la segunda; lo público es sólo un medio para mantener lo privado; la razón gana a la emoción; son productivos y reproductivos; activos y pasivos, socialmente hablando. Sexualmente, en el caso de Ramón y Rodolfo, el primero es pasivo, sometido, tanto social como emocional y físicamente, casi igual que Olga, quien es pasiva, sometida por acuerdo mutuo, pues ella tendrá una libertad poco común en mujeres de provincia en la década de los ochenta.

Todos vivirán en una sola residencia, aparentemente separados, y aunque son una sola familia, conforman tres, podría decirse, subfamilias: Doña Herlinda y Rodolfo; Rodolfo y Ramón, y Rodolfo, Ofelia y el hijo de ambos. Es interesante que en las tres el único personaje que se repite es Rodolfo, su condición es ideal, hace feliz a las tres personas con las que su madre ha decidido que haga su vida: a su madre, a quien le da el gusto al mantenerse a su lado; a Ramón, a quien ama; y a Ofelia por quien siente un gran afecto y acepta por conveniencia.

Ofelia tiene una familia numerosa, pero decide salirse de ella e integrarse a la que le permitirá lograr sus planes personales, a un costo aparentemente menor.

Ofelia (a Ramón):	Mis papás son muy conservadores.
Ramón:	Y te casaste para deshacerte de ellos.
Ofelia:	Un poco, pero creo que pasé de la dictadura a la dictablanda.
Ramón:	Eso lo dices por Doña Herlinda.
Olga:	Y por Rodolfo, que no canta mal las rancheras ¿no?

3.8. Los amigos

3.8.1 Danzón

Las hermanas Novaro rodean de amigos a su personaje central. Julia no puede quejarse de no tener en quien confiar, de no tener a quien amar y viceversa, además de su hija. Las mujeres amigas no dan concesiones, se entregan, se vuelven aliadas y se protegen entre sí; disfrutan sus éxitos y apoyándose en los fracasos.

Silvia va hacia Julia y la abraza. Nunca la había visto así. La solidaridad de Silvia hace que Julia recupere su control habitual. Sigue hablando.

¿Qué representa para Julia la amistad? Es su apoyo; es una razón para seguir adelante; un pretexto para expresar el amor que lleva consigo; la esperanza de ser amada y corresponder. Gracias al apoyo que le brindan sus amigas, Julia se siente con la confianza de emprender ese viaje que le cambiará la vida; ese viaje que la hará modificar, incluso, la visión que tenía de sí misma... y luego, de compartir la experiencia de ser una nueva Julia,

una mujer liberada de sus propios miedos, un ser cuyas inseguridades fueron superadas. Tal como ocurre en una cinta de la que particularmente soy admirador, *Volver*, de Pedro Almodóvar, las amigas en *Danzón* son eje, primordiales.

3.8.2. Doña Herlinda y su hijo

Hermosillo no desarrolla tanto el sentimiento de amistad en su cinta, pero aun así ésta se manifiesta. Olga, la esposa de Rodolfo, se hace amiga y cómplice (aunque no abiertamente se dicen por qué, pero la razón es obvia) del amante de él, Ramón; es tal la confianza, que le pide su apoyo para cuidar a su hijo mientras ella se va a hacer su maestría. Entre ellos hay una complicidad no explícita, pero necesaria.

Olga (a Ramón):	Qué miedo pensar que voy a pasar toda una vida encerrada en la cocina, atendiendo a los hijos...
Ramón:	Y al marido.
Olga:	Tú sí me entiendes, no en balde tenemos tantas cosas en común.

Por su parte, Doña Herlinda se vuelve el apoyo más grande de su hijo adoptivo, Ramón, sabe de los amores entre éste y su hijo y apoya a Ramón cuando él se siente traicionado por su amante. Le trata de hacer la vida más agradable, de hacerlo sentir confianza y respeto. Este esfuerzo de Doña Herlinda es ciertamente recompensado, ya que Ramón ve en ella a su mejor aliada para mantener a Rodolfo a su lado.

En esta historia, curiosamente, el único personaje que tiene amigos es Ramón: su amigo y pretendiente de la pensión; su amiga del Conservatorio, a quien le platica sus aventuras y desventuras amorosas... una mujer con la que puede hablar de tú a tú sobre lo que siente sin temor a sentirse rechazado o disminuido.

Ramón a Lili:	Hoy no voy a poder ir a las prácticas en la tarde.
Lili:	Si es por lo que me imagino, cuentas conmigo para todo.

3.9. El trabajo

3.9.1. Danzón

Julia y sus amigas laboran como telefonistas. Su trabajo no es excelentemente pagado, pero se compensa con algunas prestaciones y la posibilidad de obtener mayores ingresos haciendo horas extras. Ellas son mujeres que no tienen una profesión, pero han sabido aprovechar los beneficios que un trabajo fijo y un sueldo base les ofrece: tienen algunos ahorros y pueden divertirse, de acuerdo a sus posibilidades y gusto (en este caso, la mayor diversión es practicar el baile que da título a la película), no viven en la abundancia, pero pueden darse sus gustos de cuando en cuando, como ese viaje que Julia ha decidido hacer en busca de su compañero de baile. Es decir, son productivas, no sólo reproductivas, eso les da poder, no son sumisas.

Julia no contesta. Tere mete su cuchara.

Tere: Estás loca. Cómo te vas a ir orita. Ya ves cómo están las cosas: la modernización, los cursos de actualización... al menor descuido nos pueden correr.
Julia: (Secándose las manos.) No creo. Además, Miriam puede tomar el curso y luego explicarme. Encontrar a Carmelo es más importante.

Ya en el Puerto de Veracruz, la gente con la que se relaciona Julia tiene diversos empleos, acordes al sistema económico de la costa. Doña Ti es la dueña del hotel y no gana mucho, pero lo suficiente para vivir tranquila los últimos años de su vida.

“La Costeña”, sin estudios, se dedica a la prostitución, primero para complacer y alimentar a su lenón y después para el sustento propio y el de sus hijos.

Se acomoda los rizos frente al espejo. Se repasa el rímel de las pestañas. Se pinta los gruesos labios con un lápiz labial anaranjado. Sí, anaranjado, piensa Julia. Mira a la Colorada como quien mira un extraño ritual: la Colorada preparándose para ir a trabajar.

Colorada: Yo creo que no regreso muy tarde... como es lunes, no hay mucho trabajo.

Se acomoda bien los senos dentro del brasier. Se pone unas arracadas de plástico.

Colorada: Muchas de las muchachas ni trabajan hoy. Mejor descansan.

Julia: Y tú, ¿no descansas?

La Colorada se pone los zapatos de tacón. Se perfuma.

Colorada: ¿Todos los lunes ? No, qué va. Con éstos no puedo.

Julia mira a los hijos de la Colorada: el niño del bat y el bebé llorón. Duermen como angelitos en la única cama del cuarto.

Colorada: ...Yo nomás descanso cuando me baja la regla...

Corte a

Susy y Karla, los amigos travestis de Julia se ganan la vida imitando cantantes... hacen un esfuerzo que se recompensa con los aplausos, tienen un destino que ellos mismos han querido.

En el escenario, Susy hace playback mientras Karla y otro travesti bailan y aparentan ser los coros.

Julia está sentada en una mesa mirando el espectáculo que termina. Entre aplausos y aullidos de un público mayoritariamente masculino, Susy baja del escenario y se abre paso hacia la mesa de Julia.

3.9.2. Doña Herlinda y su hijo

Qué sucede en Doña Herlinda y su hijo... el trabajo no está muy presente en los personajes, los únicos que desarrollan una labor diaria remunerada son Rodolfo y Olga, pero sus profesiones y las áreas de su especialidad o acción laboral es determinante para entender su forma de ser. Ambos son productivos, ninguno sumiso, al mismo nivel.

Rodolfo, quien es médico pediatra, tiene su propio consultorio y se ha ganado fama de buen pediatra... “siempre le han gustado los niños”, dice la madre en un doble sentido.

Olga trabaja en Amnistía Internacional, siendo ésta una asociación mundial dedicada a la defensa de los Derechos Humanos —incluidos los de los homosexuales— se puede añadir un motivo⁷³ por el cual acepta la relación que existe entre Rodolfo y Ramón.

El caso de Doña Herlinda es interesante, pues el dinero que tiene le brinda poder, para vivir con libertad y lograr que otros vivan entorno a ella, sometidos de algún modo.

⁷³ Ya hemos explicado otras razones que llevan a Olga aceptar y buscar la relación con Rodolfo, lo cual se resume en la conveniencia que el personaje encuentra al formar una familia sin que esto demerite su desarrollo profesional. La complicidad con la madre de Rodolfo es clave en ello.

3.10. Los anhelos

3.10.1. Danzón

Pareciera que los anhelos de los personajes de esta historia estuvieran perdidos, son difíciles de descubrirse y logran resumirse en la búsqueda continua de la felicidad. Una felicidad incierta que a duras penas les hace recordar que existen y pueden llegar a sentirse bien algún día, olvidar sus problemas por instantes y, con suerte, compartir con alguien momentos de alegría.

Para Julia, los anhelos son confusos, pareciera que desea fervientemente encontrar a Carmelo, cuando en verdad, su búsqueda constante fue de sí misma, descubrir y destruir sus propios miedos, ser consciente de la libertad que ya tiene, como he mencionado, ella rompe las dicotomías patriarcales.

Después de que Carmelo regresa, Julia se siente más feliz aún: ahora sabe lo que puede provocar como mujer y de lo que es capaz de lograr con la confianza reforzada. Su anhelo se vuelve más claro: bailar, disfrutar ese ritmo candente que la vuelve feliz.

Al escuchar la dedicatoria, un hombre se pone de pie. Es nada menos que Carmelo. Mira a Julia encantado. Julia lo mira, tan asombrada como él. Carmelo camina presuroso hacia Julia. El saluda con extrema caballerosidad y la saca a bailar. Julia acepta y camina hacia la pista, resplandeciente, tomada del brazo de Carmelo.

El danzón resulta ser Divina ilusión. Julia y Carmelo empiezan a bailar sin decir nada, como si se hubieran visto ayer. Pero sus cuerpos al bailar se entienden a la perfección. Bailan y la gente empieza a abrir la pista, para admirarlos. Julia, en brazos de Carmelo, es la reina de la pista. Lo sabe y sonrío como una reina.

A diferencia de Julia, sus amigas parecieran no tener anhelos... la búsqueda de un hombre con quien compartir sus vidas no es precisamente una necesidad, pero está presente. Son mujeres que aceptan su destino, pero lo transforman, en su mundo crean la felicidad que no les puede ser negada y sus anhelos se conjuntan en ese círculo que se vuelve la amistad.

La Colorada, en cambio, no tiene anhelos, sus esperanzas se cimbran en sacar adelante a sus hijos, su vida está estancada y es una decisión que ella ha tomado.

Doña Ti no tiene más anhelos que mantener su hotel; su vida ya fue hecha y no pretende conseguir nada nuevo en ella, sólo lo que podría decirse “vivir con tranquilidad” con las ganancias de su negocio.

Para Susy y su amiga el mayor anhelo es difícil percibirlo, pareciera que les encantaría ser lo que pretenden ser, por lo que intentan “pasar”: dos mujeres sensuales y exitosas en el ambiente artístico, pero no, su verdadero anhelo es llegar a ser respetadas en su condición de homosexuales travestis. Ejercer la profesión elegida sin ser víctimas de prejuicios es el anhelo que las hace fuertes: transgreden en la búsqueda de ese reconocimiento que necesitan, del respeto que quieren y creen merecer. Para ellas, en esa época, en los años noventa, aún no había beneficio alguno por logros políticos de la comunidad LGBTQ.

En el caso de Carmelo, los anhelos no existen. Es un personaje pretexto-vía; es quien desencadena los cambios en esta historia y Julia es quien más se lo agradece.

Rubén, en cambio, en la búsqueda del amor, se entrega en cuerpo y alma; sus anhelos no dan concesiones: desea amar y le interesa satisfacer su pasión personal, ser marinero.

En *Danzón*, los anhelos no son proyectos de largo aliento, el deseo por conseguir algo a corto plazo están presentes y sus personajes se conforman con eso, disfrutan de la felicidad que la vida les otorga por momentos. Es una cinta donde hay mucha razón, pero impera lo emocional.

3.10.2. Doña Herlinda y su hijo

En esta película, los anhelos se centran en el pertenecer a un círculo familiar, cualquiera que éste sea, pero que brinde cierta seguridad y libertad de expresión.

Rodolfo y Ramón, por ejemplo, buscan vivir juntos para siempre como una familia, pero sin romper tan abiertamente la estructura que ésta tiene. Por ello aceptan vivir con la madre de Rodolfo y la esposa de éste. Compartir al hijo de Ofelia y Rodolfo como propio.

En el caso de Ofelia, aun cuando sus anhelos son tener una buena vida profesional, el formar una familia se vuelve una presión de parte de sus padres, eso la motiva a buscar un amor que no le cause problemas y que le permita ser madre, esposa y una profesionista exitosa.

Para Doña Herlinda, el mayor anhelo es continuar su linaje y por eso acepta la situación de su hijo y la forma en que éste decide formar una familia. Herlinda conoce bien a cada uno de los nuevos integrantes de su clan y aprovecha sus debilidades para conseguir lo que quiere: continuar su matriarcado, apoyada incondicionalmente por Rodolfo.

Rodolfo (declamando):	...tú siempre enamorada, yo siempre satisfecho; los dos una sola alma; los dos un solo pecho, y en medio de nosotros, mi madre como un dios.
-----------------------	--

3.11. Pre-conclusiones

Más allá de la técnica cinematográfica, que en *Danzón* es superior que en *Doña Herlinda y su hijo* –aunque ambos utilizan los parámetros que María Adela Hernández y Salvador Mendiola mencionan en su *Manual de apreciación cinematográfica*–, lo que aquí interesa es saber si María Novaro y Jaime Humberto Hermosillo reproducen el discurso binario hombre-mujer heterosexual, intentan apartarse de él y si logran esto último.

De entrada, siguiendo a Umberto Eco, tanto Novaro como Hermsillo podrían ubicarse a medio camino entre apocalípticos e integrados, pues su discurso cinematográfico no representa personajes alineados o dominantes de la industria cultural, pero tampoco son discursos inentendibles que alimenten a esnobs. Toman características de ambos en la medida que utilizan el medio para elaborar discursos poco comunes en sus épocas, con personajes más libres.

Sobre los estudios culturales de Adorno y Horkheimer, las películas de nuestros directores utilizan la industria que ellos definen, pero no se integran al cien por ciento a ella, pues el consumo no es su prioridad, sino contar una historia con personajes poco representados en los ochenta y los noventa. Es decir, de algún modo Novaro y Hermsillo dan cabida a esos “cuerpos que importan”, pero que no importan a la industria cultural en sí, de los que habla Judith Butler, sin importar si sus personajes “son” o se “hacen pasar”, como explicaría Marinella Miano, pues Ramón y Rodolfo, y la propia Doña Herlinda “pasan” como una familia “normal” sin serlo. Además, Hermsillo se aleja de aquellos clichés de homosexual americano: joven, blanco, vestido a la moda, de los que habla Fred Fejes en el libro *Sexo y dinero (Sex and Money)*, editado por Eileen R. Meehan y Ellen Riordan, 2001). Sus homosexuales son seres que viven problemáticas reales, que enfrentan menosprecio y miedo, por eso deciden vivir en un engaño que para ellos es una verdad.

Considerando lo que Foucault, De Laurentis, Lagarde, Benítez Eyzaguirre, Millán, entre otros, nos han explicado, la construcción de discursos, la representación de signos en estas películas integra características que la industria cultural ha reproducido, pero sus mensajes integrales se alejan de ese padrón de dominio, muestran realidades alternas, se acercan al individuo y su problemática, es decir, les importan.

4. Conclusiones, esbozo de una nueva tesis

Hay algunas preguntas sobre las películas *Danzón*, de María Novaro, y *Doña Herlinda y su hijo*, de Jaime Humberto Hermosillo, que me interesa responder o intentar responder:

1. ¿Cómo es que esta directora y este director representan el sexo-género?
2. ¿Logran separarse del discurso patriarcal?
3. ¿Se apartan de aquella reproducción de discursos en la industria cultural que sólo buscan el consumo?
4. ¿Puede el cine a contribuir a que haya menos discriminación y no sólo hacer más visibles ciertos grupos sociales, sino a que esto impacte en sus derechos?

En el cine se representa la vida. Quien ve películas no sólo es testigo de la visión de un director, pues al decodificar el mensaje ya estructurado involucra su propia historia. Desde el punto de vista del productor o del director, orquestadores absolutos de una cinta, cooperan en la reproducción o el cambio de un discurso socio-cultural. Quien analiza el cine ayuda a descubrir cómo es que incide en la vida social y privada de la gente; determinar cómo se reproducen ideas que parecieran ajenas y, sin embargo, se vuelven una constante en la cotidianidad y pueden beneficiar o dañar las relaciones interpersonales, incluso confundir la identidad de cada individuo.

Desde hace 120 años, la cinematografía es el arte-medio de comunicación (expresión artística y negocio rentable) por excelencia de nuestra sociedad. Es el espacio a través del cual un individuo o un grupo de individuos, el director (en el caso del cine de autor), o los productores (en el caso del cine industrializado) orquestan la obra de varias personas: guionistas, músicos, diseñadores, fotógrafos, escenógrafos, para gestar un trabajo que puede tener dos objetivos distintos: mostrar un particular punto de vista sobre

uno o varios asuntos (incluyendo formas de vida, épocas y situaciones), influenciado, por supuesto, por la representación que hace de sí mismo, o reproducir un punto de vista institucional en aras de una forma estandarizada de comportamiento social, pero no sólo eso, el impacto que esa representación tiene abona a la desigualdad y promueve la discriminación, como lo explican Michel Foucault, Judith Butler, Teresa De Laurentis, Marcela Lagarde, Lucía Benítez Eyzaguirre, Eilleen R. Meehan y Ellen Riordan, Gayle Rubin, Sherry B. Ortner, Harriet Whitehead, Umberto Eco, Omar Calabrese y la mayoría de los autores aquí referidos.

En Estados Unidos, en Hollywood, en 2015 y 2016 hubo una movilización de la comunidad afroamericana por su baja representación en los premios Oscar, bajo el lema #OscarSoWhite, se viralizó una campaña que derivó en algunos cambios recientes en la Academia, donde se incluyeron a representantes de otras razas, incluyendo a cinco mexicanos, pero ¿ese movimiento hablaba de una discriminación real o era una estrategia de algunos actores? La respuesta llegó en febrero de 2016 con el estudio “Medios de comunicación, diversidad e iniciativa de cambio social”, realizado por el Instituto para la Diversidad y Empoderamiento en Annenberg (IDEA) de la USC Annenberg Escuela de Comunicación y Periodismo, y liderado por Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Catherine Pieper.

Ese informe, además, aterriza en gran medida los análisis realizados por varios de los autores abordados en esta tesis.

El reporte, realizado entre 2014 y 2015 incluye 414 producciones, 109 de las cuales son películas y 305 producciones para televisión realizadas por 21 Century Fox, CBS, Comcast NBC Universal, Sony, The Walt Disney Company, Time Warner, Viacom, Amazon, Hulu y Netflix, 10 de las compañías de medios más grandes, no sólo en Estados Unidos, pues la mayoría tienen filiales en casi todo el mundo, incluyendo mercados

multimillonarios como China, Corea del Sur y la India, además de la Unión Europea y ahora Inglaterra, y sus productos son de alcance global.

De los 11,306 personajes contemplados para la evaluación, 66.5 eran hombres y 33.5 por ciento mujeres, lo que representa una mujer por cada dos hombres.

Sobre los protagonistas, en el cine 73.5 por ciento fueron hombres, contra 26.5 por ciento, pero esas cifras cambian en cuanto a *streaming*, la televisión abierta, cable y las producciones bajo demanda, donde las mujeres tuvieron papeles protagónicos en un 42, 41.6 y 41 por ciento, respectivamente.

"Es claro que las mujeres siguen siendo poco representadas en las pantallas", indica el estudio.

Sobre la sexualización de los personajes, el estudio demostró que 34.3 por ciento de los femeninos fueron vestidos con ropa sexy contra sólo 7.6 por ciento de los masculinos; 33.4% de las mujeres estuvieron parcial o completamente desnudas, contra 10.8% de los hombres; 11.6% de las mujeres eran físicamente atractivas contra el 3.5% de los hombres.

"Los personajes femeninos estuvieron más relacionados con el escándalo sexual y los desnudos.

Esta sexualización es un problema por dos razones. La teoría sugiere, y la investigación lo sustenta, que la cosificación contribuye y/o refuerza negativamente a la autocosificación, la vergüenza por el cuerpo y/o la ansiedad por la apariencia de algunas de las espectadoras. Los resultados también sugieren que entre mayor presencia de mujeres (cosificadas) en pantallas, es mayor la incidencia de seguidores sexualizados".

Sobre la raza y origen étnico, el estudio indica que el 71.7 de los personajes son blancos, el 12.2 negros, 5.8 latinos, 5.1 asiáticos, 2.3 de Medio Oriente y 3.1 de otras.

Respecto a personajes LGBTQ, de los 11,194 personajes analizados, sólo 224 podrían ser considerados de esa comunidad, es decir, 2% del total. De éstos, los gays

fueron 158, las lesbianas 49 y los bisexuales 17. El porcentaje de representación está por debajo del 3.5% de la población LGBTQ en Estados Unidos, es decir alrededor de 16 millones de personas, según el Instituto Williams de la Universidad de California.

Mención especial merecen los personajes transgénero, que fueron sólo 7 los hallados en el análisis, adicional a la alta prevalencia de personajes masculinos, de raza blanca, en las películas y series de televisión.

El estudio menciona que son los productos por cable y bajo demanda los que más apertura tienen sobre la comunidad LGBTQ, es decir, el consumo se mantiene en el orden de lo privado.

Sin embargo, los autores indican que esa comunidad es la menos representada de todos los grupos sociales.

Un aspecto cuestionable del estudio es que sólo se analizaron los primeros capítulos de cada serie, lo cual podría ser un problema al momento del análisis, pues en algunas series personajes importantes, quizá no los protagonistas, son incluidos y habría que saber cómo y por qué.

Sobre las sugerencias, los autores creen que las compañías deben planear mejor películas y programas de televisión, a fin de mostrar personajes más equitativos y darle mayor tiempo de pantalla a mujeres y a integrantes de otras comunidades.

En conclusión, sobre ese estudio, se confirma la tesis de los autores que hemos mencionado, ¿pero aplica para las películas aquí analizadas?

4.1. Nuestros directores, nuestro cine

En México, la representación cinematográfica ha seguido caminos diversos: un cine mudo poco trascendente, pero que no deja de ser importante; el cine sonoro que tuvo su mejor momento en la llamada Época de Oro; un cine sesentero lleno cintas y

superficiales estrellas juveniles; una década de los años setenta donde el cine de autor se rebela con obras que tocan temas crudos de una difícil realidad social⁷⁴; después los años ochenta, en el que las cintas de ficheras y rancheros con un bajo nivel argumental y calidad técnica deficiente desalentaron al gran público, pero dejaron paso a un cine considerado de arte, visto por un selecto grupo de espectadores⁷⁵ y realizado principalmente para festivales, pero algunas historias con visiones frescas, como *Doña Herlinda y su hijo*, que podría incluso suscribirse al tipo de cine marginal, por la temática homoerótica; luego, en los años noventa, llegó un intento de resurgimiento industrial del cine nacional: propositivo, interesante, con una técnica más elaborada y donde los asuntos tratados intentaron ser parte (o hacerse de) una realidad mexicana que parecía oculta.

Debido a que no hay en el cine mexicano (exceptuando la Época de Oro) un periodo que sea prolífico y consecuente, incluso ahora con películas que han sido excelente corrida taquillera, como *Nosotros los nobles* (Alazraki, 2013), *No se aceptan devoluciones* (Derbez, 2013), *Cásese quien pueda* (Higareda, 2013), *El Infierno* y *La dictadura perfecta* (Estrada, 2010 y 2014), no se consideró necesario elegir cintas de una misma etapa. Se tomó en cuenta que los directores elegidos, Novaro y Hermosillo, siguieran vigentes en esa década, a pesar de que él era un veterano en este quehacer y ella una precursora de un cine con mirada femenina. Ambos crearon su obra en una época donde las formas de representar se modificaron; una etapa social que obligó a ver e interpretar situaciones y personajes con mayor diversidad y tolerancia.

⁷⁴ Precisamente en este decenio surgen los realizadores que en la última década del siglo pasado hicieron cintas destacadas para el cine mexicano, entre ellos están: Arturo Ripstein, Alfonso Arau y el propio Jaime Humberto Hermsillo.

⁷⁵ Cabe destacar que en este periodo algunos realizadores siguieron dando, a pesar de la crisis de creatividad y financiera, al cine nacional buenas historias que, aunque pocas, destacó *Frida, naturaleza viva* (México, 1982) y la misma que ahora nos ocupa *Doña Herlinda y su hijo* (México, 1985).

Hablar de representación cinematográfica implica entender diversos aspectos: la concepción sujeto-objeto, la industria cultural, la representación y reproducción de formas socialmente aceptadas o rechazadas. Desde el inicio de este trabajo surgieron preguntas necesarias de responder: ¿cómo se construye y reproduce el sexo/género?, ¿qué es la industria cultural y cómo incide en la concepción de formas de ser y pensar de un individuo?, ¿qué papel tiene el cine en este proceso? y, la más importante, ¿cómo es que María Novaro y Jaime Humberto Hermosillo, representan el sexo/género en *Danzón* y *Doña Herlinda y su hijo* respectivamente?

La respuesta de cada pregunta se dio en forma natural, conforme se fue pasando por diversos niveles de análisis e investigación.

La primera: **¿Cómo se construye y reproduce el sexo-género?**

Se concluye que el sexo/género se determina, en principio, por cuestiones biológicas, es decir, cuando un(a) recién nacido(a) es reconocido(a), a partir de sus cromosomas y aparato reproductor como hombre o mujer. A partir de ahí, esa niña o niño son educados de acuerdo a ciertas normas establecidas en su entorno familiar y social. Se les enseña cómo ser hombre y cómo ser mujer y entender qué deben identificar como masculino o femenino.

Autoras y autores referidos nos dieron luz sobre cómo entender esa construcción sexo-genérica, resumida en un par de cuadros de Lucía Benítez Eyzaguirre, mencionados nuevamente al principio de este capítulo. 1. “Lo visible y lo oculto”, que explica la dicotomía del ser hombre y mujer según la estructura social occidental, y de acuerdo con lo público y lo privado; la producción y reproducción; el poder y la sumisión; lo racional y lo emocional; el ser activo o pasivo (emocional y físicamente, como acto de sumisión o dominio); hacer y ser; cultura y naturaleza. 2. Las “Dicotomías patriarcales” hacen una división social tajante del ser hombre y mujer, basados en cultura y naturaleza, la primera

para el hombre, la segunda para a mujer, y así continúa: uno es público y ella privada; uno es activo y otra pasiva.

La educación inicial, la reproducción de esa identidad sexo-genérica preestablecida, está en la familia, en los padres, sobre todo, quienes enseñarán cómo vestir, hablar y, a veces (en la mayoría fallidas) a cómo entender lo que sienten los hijos. De esta forma el hombre, al menos en la sociedad occidental, debe valorarse a partir del poder que le da su sexo biológico, enaltecido por el tamaño de su pene (aunque en muchos casos esto se convierta en una frustración), la fuerza de su físico (determinado por su composición ósea), el ocultamiento de sus emociones (los mismos que lo pueden hacer más fuerte o débil), aunque esto comienza a transformarse, pues cada vez es más permisivo que un hombre exprese lo que siente, incluso que llore, sin que ello demerite su masculinidad.

A su vez, los atributos y privilegios que se le han asignado al hombre le permitirán escoger con qué mujer casarse y solicitarla al padre (dueño) de ésta; trabajar en “actividades de hombres”, practicar “deportes de hombres”, “hablar como hombres” y convivir con hombres manteniendo sus distancias a expensas de que se malinterprete su relación, aunque a partir de la segunda parte de la primera década del 2000, sobre todo en las grandes ciudades, ha habido una reestructuración social, dada principalmente por leyes antidiscriminación y acceso a iguales derechos a parejas del mismo sexo.

En el caso de las mujeres algunos aspectos suelen darles ciertas libertades, quizá la más importante en un ser humano: en el sentir, pero sólo en lo privado.

Ellas deben crecer para formar una familia, su papel primordial es el ser madres y esposas a costa de su desarrollo personal y profesional. La mujer es educada para servir al hombre, deja de “ser propiedad” de su padre para convertirse en “la señora de...”. Ella también debe practicar “deportes de mujeres”, “hacer cosas de mujeres”, “trabajar en

actividades de mujeres”, pero tiene la permisividad de tener amistades consideradas excéntricas o extrañas, quizá parecidas más a ellas, como hombres gay.

Ambos, hombre y mujer, son limitados a formas específicas de ser y expresarse, pero eso no destruye su potencial como seres humanos y es ahí donde surgen los problemas morales —primero en el individuo y luego entre éste y la sociedad—. Entonces, el pertenecer a uno u otro género se vuelve un serio problema, porque la necesidad de expresión no se mina: el hombre siente que “deja de ser hombre” si llora o manifiesta su cariño a otro hombre (no necesariamente deseo sexual), y la mujer se vuelve “una cualquiera” si es capaz de manifestar su deseo e iniciar la relación con el varón que le interesa y egoísta si decide desarrollarse profesional y personalmente antes que ser madre y esposa, tal vez perdonada si cumple con las tres tareas.⁷⁶

El asunto puede complicarse cuando la pulsión sexual del hombre y la mujer no apunta a su contraparte genérica, sino a personas de su mismo sexo. Más aún, cuando a esto se añade la necesidad de ser, en apariencia, como el sexo opuesto, o dejar ese cuerpo que no le pertenece.

Con tales manifestaciones humanas, el calificar y clasificar a las personas se vuelve un serio problema y los géneros masculino y femenino no son suficientes. Se plantea la idea de un tercer sexo, combinación de los dos primeros y, además, se sugiere la necesidad de incluir a todo ser humano no conforme en una categoría mayor, el *queer*.⁷⁷

⁷⁶ Aunque en la actualidad podría considerarse que hay mayor libertad en cuanto a la forma de relacionarse entre hombres y mujeres, persisten los estereotipos sobre ambos géneros, por ejemplo, en la película *Perdida* (Fincher, 2014) una mujer fastidiada de su matrimonio y de su esposo decide huir y hacer creer que el esposo la ha matado y aunque la historia tiene varios giros de tuerca hay elementos sobre la representación del sexo-género que, al ser analizados, podría pensarse que se trata de una cinta de los ochenta o noventa del siglo pasado, pues ella es una mujer inteligente y sexualmente poderosa que abusa de los hombres con esas ventajas, y él es un hombre minimizado por no ser un proveedor a la altura.

⁷⁷ Uno de los cineastas que ha logrado la representación de lo *queer* es el español Pedro Almodóvar, celebrado por la creación de personajes femeninos, pero poco estudiado sobre la deconstrucción del género masculino derivando a un tercer sexo. Prácticamente todas sus

Lo interesante es que a pesar de que el sexo/género es una imposición sociocultural y que muchos individuos no están necesariamente de acuerdo con ella, la reproducen en sus propias familias, por una simple razón: así fueron educados.

La segunda pregunta para responder es **¿qué es la industria cultural y cómo incide en la concepción de formas de ser y pensar de un individuo?**

Todas las sociedades tienen sus formas de expresión, generadas por la concepción que tienen de la vida. Dichas maneras “de ver las cosas” pueden incidir en la misma sociedad y, en algunos casos –a veces obligatoriamente– generar nuevas concepciones.

Según los estudios feministas, culturales y de la política de la comunicación que hemos abordado, la industria cultural se determina porque no sólo incluye formas de expresión, sino que éstas se comercializan para obtener un valor sagrado social y culturalmente. Así, esta industria incluye todas las artes: la literaria (con todo y premios Nobel), la arquitectónica, la teatral, la pictórica, la musical, la fotográfica, la audiovisual (con el cine como su mayor representante).

Aunado a esto, la industria cultural encuentra sus mejores aliados en los medios de comunicación masiva: radio, prensa, televisión, internet⁷⁸, del que el cine también es parte, todos con el fin, como las autoras de *Sexo y dinero*, y *Cuerpos que importan*, explican, de representar los grupos sociales a conveniencia para asegurar el consumo.

películas tienen personajes que sustentan este dicho, si no es que los protagonistas lo son, por ejemplo *La ley del deseo* (España, 1987), donde los personajes principales son dos gays y un transexual; *La flor de mi secreto* (España, 1996), donde una escritora en realidad es escritor; *Tacones lejanos* (España, 1992), que explora el mundo del travestismo; *Todo sobre mi madre* (España, 1999), con los transexuales Agrado y Lola; *La mala educación* (España, 2004), con protagonistas gays y travestis; *La piel que habito* (España, 2011), donde hay una transformación genérica, y *Los amantes pasajeros* (España, 2013), una farsa principalmente gay.

⁷⁸ Internet ha crecido, sobre todo en los últimos cinco años con las redes sociales. En México cada vez más gente tiene acceso a la Red, pero no a los niveles ni con la calidad de los países desarrollados, como Estados Unidos, o potencias comerciales como China. Aquí, las estadísticas de la Asociación Mexicana de Internet señalan que el 52% de la población tiene acceso a internet, pero sólo el 27 por ciento lo tiene a una red de alta velocidad, donde puede acceder fácilmente a video y audio con facilidad.

¿Cómo podemos identificar cuando una obra se vuelve parte de la industria cultural? Cuando se cotiza no por su calidad de contenido, sino por los ingresos que puede generar a quien la produce y a quien la promueve. En otras palabras, cuando el arte se integra al proceso de compra-venta.

Así, esta industria donde el capital es indispensable puede llegar a una gran cantidad de público, independientemente de que la obra tenga o no buena calidad de producción y el mensaje que transmite haya sido construido de manera tendenciosa o engañosa, y reproduzca concepciones opresivas y discriminatorias.

El trabajo de los artistas contemporáneos ya no está enfocado, necesariamente, a la expresión de su forma de ver la vida, si no que se inserta en un modo de producción que determina si su obra es buena o mala, a partir de si es vendible o no. En contraparte está la visión alternativa de cuidar la calidad de la obra y asegurar el respeto al trabajo de su realizador.

¿Puede conjuntarse ambos elementos? Sí, y son fenómenos poco comunes, donde la calidad de la obra y la forma en que se ha expresado logra su éxito contundente en todos los ámbitos o lo que es lo mismo tienen éxito “de crítica y de público”. Ejemplos hemos puesto algunos en esta tesis: Umberto Eco y su libro *El nombre de la rosa* es uno de ellos o el fenómeno editorial de ventas Haruki Murakami, el cine de Woody Allen, Martin Scorsese, Pedro Almodóvar (no todas, pero si un gran número) o el tenor Andrea Bocelli y sus millones de discos vendidos. Existen muchas empresas que tratan de conjuntar una obra bien hecha con su éxito comercial, en afán de recuperar lo invertido, así empresas como la editorial Alfaguara –ahora una firma de Penguin Random House– invierten grandes cantidades de dinero en la mercadotecnia de la literatura que publican; los estudios alternativos de las grandes productoras, como Fox, Warner, Disney, crean una eficaz estrategia publicitaria que puede asegurar el éxito de una cinta; incluso, una obra de teatro o el concierto de un cantante de ópera, se pueden volver eventos masivos

cuando la estrategia mercadológica funciona, como los conciertos del Metropolitan Opera House de Nueva York en el Auditorio Nacional o cadenas cinematográficas como Cinépolis.

La importancia de la industria cultural reside principalmente en el lugar que ocupa en el proceso económico en cada sociedad, pero su mayor impacto radica en cómo produce y/o reproduce discursos, “estilos de vida” aceptables o deleznable y la influencia que —por los alcances de cada expresión artística y/o medio de comunicación— tiene en una sociedad determinada.

Es aquí donde viene la respuesta a la tercera interrogante: **¿qué papel tiene el cine en este proceso?**

Siendo el cine arte e industria (incluso dentro de la basta industria cultural), su influencia es considerable en todos los ámbitos sociales. Este medio de representación puede crear grandes mitos o destruirlos, determinar qué grupos sociales son aceptados y cuáles no, y la forma en que deban serlo, es decir, el hecho de reconocerlos o representarlos no significa que influya directamente en las políticas públicas a su favor.

La cinematografía es por antonomasia, el arte-industria representativo del siglo XX, nació con él y en pleno siglo XXI sigue creciendo y ganando terreno, apoyándose en nuevas tecnologías (ya casi nadie filma, pues prácticamente todo es digital) para contar historias cada vez más espectaculares, como *blockbusters* estilo *Transformers*, *Avatar*, *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, *Los Juegos de hambre*, todas las películas de superhéroes⁷⁹, y un largo etcétera. ¿Ha cambiado el discurso con los años? No mucho, tal como lo referimos en los resultados del estudio de IDEA.

⁷⁹ Los grandes estudios han reconocido que las nuevas tecnologías para realizar efectos especiales permitieron, por fin, producir películas de superhéroes y crear universos que parecieran reales, así como hacer que un personaje vuele, lance fuego, destruya, se transforme en monstruo, y se vea casi como si fuera real.

En el plano mundial, la industria cinematográfica está dominada por la producción hollywoodense⁸⁰, ese extraño monstruo que no vive sólo del talento estadounidense⁸¹ y cuyas estrategias de mercadotecnia lo han mantenido como punta de lanza en diversos aspectos, como temáticas a tratar, imposición de modas, determinación de lo bello y aplicación de nuevas tecnologías en afán de cintas más espectaculares. Así, el cine como industria es identificable con este modelo de producción-creación-venta de Hollywood.

Sin embargo, en algunas regiones, como Asia, pareciera que Hollywood ha perdido terreno, pero en realidad ha buscado la forma de tener presencia. En pocos años, la industria china se ha convertido en la segunda de mayor ingreso, aunque sus cintas sean, principalmente, sólo atractivas para su mercado, lo mismo que el cine hecho en India, la más grande productora mundial de cine, pero habrá que ver qué representan y cómo, pues varias de las compañías que ahí operan son parte de transnacionales occidentales, que tienen una forma específica de construir discursos. ¿El cine hollywoodense se adaptó o esas sociedades o está haciendo que esas sociedades se adapten a su forma de hacer negocio?

Adicionalmente, el cine tiene pequeñas manifestaciones en diferentes países que parecen renacer, después de una seria merma en sus producciones, tal es el caso del cine español o el francés, industrias que se han reencontrado con su público a tal grado de que las cintas más taquilleras en esos países no siempre son las provenientes del coloso Hollywood.

⁸⁰ En 1999, Leonardo García Tsao, crítico mexicano, publicó en la revista *Cine Premier*, que en el festival de Berlín, la cinematografía hollywoodense dominó el programa y aun cuando la mayoría de los organizadores de este tipo de festivales y de que el público y críticos se quejan de esta industria, son las cintas que más poder de convocatoria tienen, debido a su *Star System*.

⁸¹ Desde siempre los estudios de Hollywood se han apropiado del talento mundial para enriquecer sus filas, y de hecho, muchos de los grandes directores, guionistas, actores, etc., son nativos de Europa, sobre todo. Incluso algunos de los directores mexicanos han demostrado su talento con películas producidas y ambientadas en E.U., como es el caso de Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro.

Estos procesos de identificación-anhelo que encuentra la gente en la cinematografía es lo que vuelve exitosas las cintas. El trabajo, quizás en forma indirecta, de los directores suele influir en las formas de ver la vida y de concebir una época. El cine representa y la imagen se vuelve signo a decodificar por el espectador.

La influencia de los medios de comunicación en cada sociedad es una constante. En la cultura norteamericana se hacen diversos estudios para demostrar que tanto el cine como la televisión suelen influir en las actitudes y que pueden ser parte de hechos trágicos el de jóvenes que acribillaron a varios en una secundaria en Littleton, Colorado.

Destaca, además, el hecho de que el cine, como industria y expresión artística delimita lo que puede o no representarse, y cómo representarlo. En 1994 la película *Fildadelfia* de Jonathan Demme se convirtió en la primera cinta netamente comercial en tocar el tema del VIH-sida, la homosexualidad y la tolerancia. La cinta alcanzó gran éxito por llevar en el rol protagónico a un importante actor del modelo hollywoodense, Tom Hanks. Después de esa producción, la industria comenzó a incluir en forma directa y seriamente a personajes homosexuales. En contraposición a la forma velada⁸² y burlona en que el cine había representado a este sector de la sociedad, aunque sin dejar de lado esa forma de representar, y creando al mismo tiempo un tipo de “gay” deseable y aceptable: guapo, blanco, profesionista, culto y exitoso, otra forma de condicionar al ser humano.

En el caso del cine mexicano la representación de los homosexuales también se ha transformado, ya no es cuestionado el reconocimiento de una identidad sexual como tema central, sino que las nuevas representaciones hacen alarde de una forma de vida ya conocida, aunque no necesariamente respetada.⁸³ En *La otra familia* (México, 2011), una

⁸² Sólo basta ver el multicitado *Clóset de celuloide*, documental que pone en manifiesto las diversas escenas gay que hubo en algunos clásicos de la cinematografía y la forma en que la representación de los homosexuales se ha modificado.

⁸³ En ese sentido llaman la atención dos cintas importantes y que en cierta forma son parte de

pareja intentaba adoptar a un niño, pero socialmente no se le permitía. Tocar ese tema es el principal aporte de esta cinta en México, pues está llena de clichés, ya que sus personajes reproducen las relaciones heterosexuales tradicionalmente aceptadas, es decir, hay un proveedor y alguien –en este caso el amanerado– que se encarga del hogar, además de ser hombres guapos y de alto poder adquisitivo. El discurso de lo que Lucía Benítez Eyzaguirre y Judith Butler exponen sobre la dicotomía patriarcal, se reproduce en esta cinta, es decir, esos son los cuerpos que importan.

Lo mismo sucede con la representación del género, hombres y mujeres son mostrados de diferente forma en cada periodo. Puede decirse que las circunstancias han cambiado, aunque surgen nuevas preguntas ¿acaso la industria cultural se ha apropiado de los discursos generados por cada movimiento social, como el de las feministas o el de los homosexuales?, ¿en qué afecta socialmente el hecho de que la industria cultural se apropie de los discursos con un fin mercadológico?, ¿así como Susan Sontag demostró la velada guerra contra las mujeres de los medios, la hay contra otros grupos sociales dependiendo del contexto, como los indígenas y los homosexuales? La respuesta a cada una de estas cuestiones es tema de otra tesis...

Nos interesa, por ahora, responder otras preguntas: **¿cómo es que María Novaro y Jaime Humberto Hermosillo, representan el sexo/género en *Danzón* y *Doña Herlinda y su hijo* respectivamente? ¿Logran separarse del discurso patriarcal?**

En el tercer capítulo de esta tesis se analizó cómo, desde diferentes aspectos que componen los estilos de vida, la directora y el director de nuestro interés representan a los hombres y a las mujeres.

dos periodos en cuanto a temática y producción: *El lugar sin límites* (Ripstein, 1978) y *Cilantro y perejil* (Montero, 1996). La primera está basada en la novela del mismo nombre del chileno José Donoso y ambientada en la provincia mexicana. El personaje central es La Manuela un homosexual amanerado y travesti que cuestiona seriamente la masculinidad y el machismo de su entorno a costa de burlas y desprecios. En la segunda cinta el personaje homosexual no es un hombre amanerado ni travesti ni es el central, sino que se inserta en un contexto citadino, en cuya sociedad las relaciones entre los hombres y mujeres han cambiado y donde el fantasma del SIDA hace su aparición.

La carrera cinematográfica de ambos autores es similar en cuanto a “romper tabúes”: María Novaro es precursora, junto a otras mujeres realizadoras, de un cine con mirada femenina, de ése que no sólo cuestiona la forma de vida de las mujeres y trata de reivindicarlas, sino de un cine que se adentra en los personajes y trata de entender (y hacer entender) cómo las circunstancias logran que las acciones de hombres y mujeres no siempre sean las correctas, según los cánones establecidos, y cómo cada individuo es generador de su propio destino, es decir, de su propio discurso y, como tal, susceptible de heredarlo.

En toda su cinematografía, Novaro ha demostrado ser una mujer creativa y comprometida con su carrera. Aun cuando no todas sus cintas son de calidad excelente, técnicamente hablando, ella ha dejado patente que su mayor interés es hablar de seres humanos, no necesariamente definidos como hombres o mujeres.

A pesar de que la carrera de esta destacada creadora del cine mexicano incluye documentales y cortometrajes, nos interesa en especial hablar de sus largometrajes, porque son éstos los que se estrenan en las salas comerciales.

El primer largometraje de Novaro fue *Lola* (1989), cinta exitosa por la calidad del guión, centrado en el personaje de una joven madre soltera que anda en la búsqueda de sí misma, dejando de lado cualquier otredad, incluso la de su hija. Después de cuestionarse seriamente sobre su futuro y lo que desea para ella y su hija, decide encontrar esas respuestas en el puerto de Veracruz, donde logra asimilar su vida y entender las circunstancias que la han orillado a ser quien es.

La segunda cinta en 35 milímetros de esta directora es *Danzón* (1992); la tercera es *El jardín del Edén* (1995), con la cual Novaro deja el puerto de Veracruz para trasladar su historia al norte mexicano; con *Sin dejar huella*, Novaro conjunta lo que hemos mencionado respecto a lo que se deseaba que fuera el cine: una historia bien contada, técnicamente bien hecha, pero posibilitada a que el público se refleje en ella. La historia

trata de dos mujeres que viajan del Norte de México hasta el Sur y que huyen de sus hombres y de su pasado, para construir un futuro diferente al que pudieran tener con aquellos individuos que las limitan.

En *Danzón*, María Novaro retoma la idea que había aplicado en *Lola* y continuó con *Sin dejar huella*: el reencuentro de una mujer consigo misma, sólo que ahora el contexto social donde se desenvuelve el personaje es más amplio. La historia la hemos señalado en varios momentos, pero esencialmente trata de una mujer que es apasionada del danzón, a tal grado de concursar cada año con su pareja de baile, Carmelo. Un día, él no llega al salón de baile y Julia decide buscarlo en su pueblo, el Puerto de Veracruz, donde Julia es causante del reencuentro consigo misma, con su feminidad y con su autoestima.

¿Cómo es que Julia logra su reencuentro? Siendo testigo y partícipe, por momentos, de la vida de las mujeres y los hombres que conoce en aquel puerto: Doña Ti (la dueña del hotel donde Julia se hospeda), La Colorada (trabajadora sexual en la que Julia trata de apoyarse), Susy (travesti que ayuda a Julia a reconocer su feminidad y a no tener miedo al deseo que pudiera provocar en un hombre, y Rubén (el hombre en quien Julia pone a prueba su propia autoestima).

La representación con imagen-signo que hace Novaro de cada personaje en *Danzón* permite descubrir una directora sensible a las relaciones entre seres humanos inmersos en situaciones diversas y sostenidos de una educación que no es precisamente la que hubieran deseado, pero que tratan de aplicar en pos de una mejora constante de su vida. No sabemos si consciente o inconscientemente, pero Novaro rompe con aquella dicotomía patriarcal y cruza las características de los géneros de acuerdo con lo oculto y lo visible.

Los hombres y mujeres ahí desarrollados no son ni buenos ni malos, sino individuos que buscan, de la mejor forma, tener una vida más tranquila y que les

proporcione felicidad, aunque sea por momentos. Todos son seres sensibles, se les reconoce lo que piensan, sienten y desean. Es posible, pues, reconocer cierta igualdad entre los géneros representados: hombre (masculino), mujer (femenino) y, en este caso, homosexual-travesti (femenino-masculino), según los cánones establecidos.

La transformación que Julia logra hacer de sí misma es influenciada, de alguna forma, por varios de los personajes mencionados, además de sus amigas (Silvia y Tere) y su hija (Míriam), sobre todo de Susy y Rubén. La primera porque le sugiere a Julia aprovechar lo guapa que se ve bien arreglada y a no temer despertar deseo en los hombres, vencer el miedo a los piropos e incluso a parecer prostituta. Rubén, al volverse amante de Julia por unos cuantos días logra en ella un reencuentro con su sexualidad... renueva, en cierta forma, las ganas de tener un hombre a su lado como un compañero, más que como un objeto sexual o dueño de ella y, en forma amable, Novaro, sugiere que ese hombre que Julia desea, más que físicamente, es a su eterno compañero de baile, Carmelo.

El director elegido, Jaime Humberto Hermosillo, tiene una prolífica carrera en la industria fílmica nacional. Varias de sus producciones han sido exitosas en festivales internacionales y comercialmente, basta con mencionar *La tarea* (1992), en la que narra, en una sola secuencia, la historia de una mujer madura estudiante de cine que debe presentar como tarea un video, así que decide invitar a un ex amante y filmarlo (filmarse) en todo momento, incluso teniendo una relación sexual. Cuando su compañero se da cuenta de ello, decide, indignado, retirarse, pero minutos después vuelve dispuesto a colaborar en la propuesta de su amiga. Al final, resulta que ambos eran esposos y que eran parte de una representación orquestada por la mujer, que en realidad sí estudiaba cine.

Con la secuela de esta historia, *La tarea prohibida* (México, 1994), Hermosillo aborda temas más difíciles para la cultura mexicana (aunque no exclusivamente), como el

incesto. La historia de esta cinta es prácticamente la misma, sólo que ahora el escenario no es un departamento, sino una azotea y el personaje masculino no es el esposo de la estudiante, sino el hijo. La cinta no tuvo éxito, ni de crítica ni de público.

La penúltima cinta de este polémico director mexicano es *De noche vienes, Esmeralda* (1998), basado en un cuento de Elena Poniatowska, en el que narra el proceso penal que debe cumplir una carismática enfermera que cometió el delito de poligamia al casarse con cinco hombres. En el 2000, Hermsillo filma la puesta en escena *Escrito en el cuerpo de la noche*, utilizando el mismo escenario teatral de la incisiva y divertida obra sobre el despertar sexual y el amor, agregándole un innecesario prólogo.

En *Doña Herlinda y su hijo* (1988) Jaime Humberto Hermsillo narra la relación de una madre (Doña Herlinda) y su hijo Rodolfo, y entre éste, su amante (Ramón) y esposa (Olga).

La representación del sexo-género que el director de esta cinta hace es interesante. Se trata de personajes que viven en Guadalajara, la segunda ciudad más grande de México, y cuya idiosincrasia está ligada a la familia y al poder que la madre ejerce dentro de ésta, amén de la presión que existe para con hombres y mujeres por formar una familia.⁸⁴

Al igual que María Novaro, Hermsillo tiene en su película personajes que actúan de acuerdo con las necesidades y situaciones de Doña Herlinda, en torno a quien giran todos. Ella decide, en el afán de mantener a su lado a su hijo, quiénes y cómo se integran a su familia. Desde ahí el discurso se aleja de lo patriarcal. Esta familia es matriarcal, visible y oculta –en lo público y lo privado– es poder y producción.

⁸⁴ Hay tres películas mexicanas importantes que tocan el tema de la homosexualidad en contextos rurales, la primera es *El lugar sin límites* (México, 1978), donde la represión de la sexualidad de un hombre lo lleva a tener una relación amor-odio con un travesti; *Doña Herlinda y su hijo*, motivo de la presente tesis, y *Quemar las naves* (México, 2007), que trata de un joven cuyo despertar sexual y la muerte de su madre le abren paso a otras posibilidades en su vida, al igual que a su hermana.

Los hombres de esta historia no difieren mucho en cuanto a esencia y características de los que Novaro incluye en su cinta. Son seres humanos que expresan sus sentimientos, aunque para lograr sus objetivos (en este caso amorosos) deban sujetarse a las normas que la familia y la lideresa imponen, podría decirse que son sumisos, pero con un poder a conveniencia.

Novaro y Hermsillo hacen una representación similar de sus personajes varón o hembra. No dan concesiones en cuanto a la diversidad en modos de vida, sin importar sus combinaciones. Resulta curioso, incluso, que haya tantas semejanzas entre ambas cintas, aun cuando fueron hechas en épocas distintas y ambientadas en contextos sociales, aparentemente distintos. Surge una nueva pregunta, ¿será que los personajes planteados por Novaro y Hermsillo formen parte de la que podría considerarse la *Queer Nation?*, cuyo concepto explicamos en el segundo capítulo. En esencia, lo *queer* es todo aquello alejado de la estructura patriarcal, sin importar su sexo y orientación sexual.

En ese sentido, Novaro y Hermsillo, con estas cintas independientes, logran un discurso alejado de la estructura que la economía política explica: vender por vender, a costa de producir y reproducir ciertos discursos de dominio, de control. Con sus cintas, los directores mencionados abordan estilos de vida que no tienen por qué suscribirse a la dicotomía patriarcal, sino que cruzan libremente los conceptos. Los directores, entonces, demuestran que es posible generar discursos alternos que den visibilidad a más grupos sociales.

Ahora bien, ¿nuestros directores serían apocalípticos o integrados, según la definición de Eco? Se ubican a medio camino, quizá más cercanos a la apocalipsis, al mostrar una diversidad y estructura alejadas de la dominante. A decir de Butler, ellos representan otros cuerpos que importan, además de binomio hombre-mujer heterosexuales.

4.2. Una matriz de discriminación

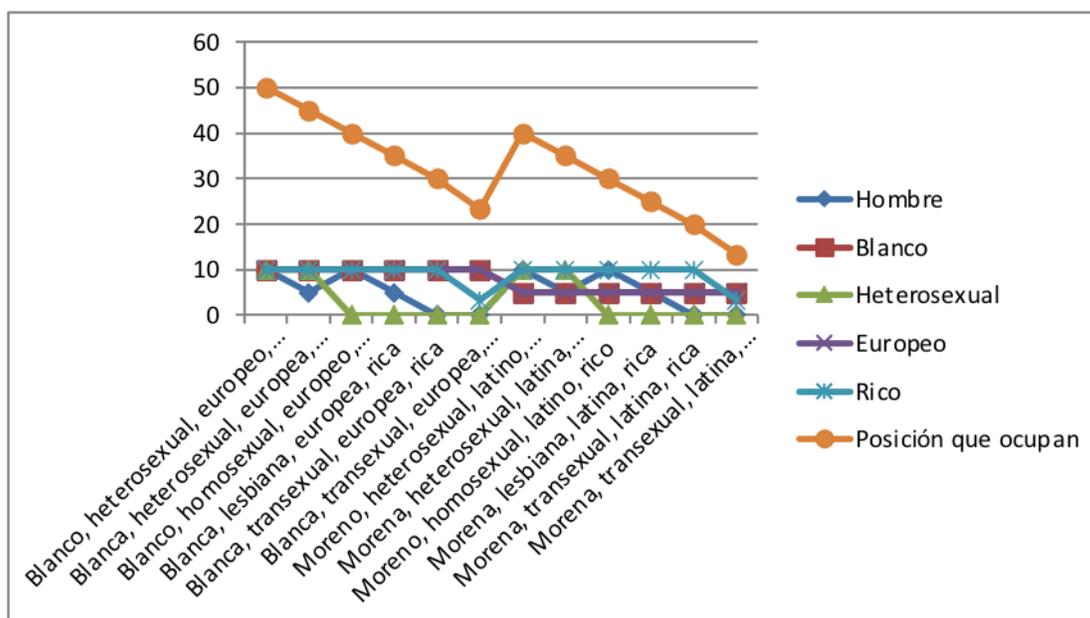
El esbozo de una nueva tesis obliga a volver al estudio “Medios de comunicación, diversidad e iniciativa de cambio social”, el cual expone que cuanto, a raza y origen étnico, los personajes del cine industrializado son 71.7 blancos, el 12.2 negros, 5.8 latinos, 5.1 asiáticos, 2.3 de Medio Oriente y 3.1 de otros. Sobre este aspecto sería interesante saber cómo está dicha representación en México, pues sin justificar el comportamiento en Estados Unidos, es entendible que la industria replique la fórmula que le funciona. Sin embargo, en México no existen estudios similares, de tal alcance, que demuestren por qué los principales personajes en cine y televisión industrializada son blancos y en lo más mínimo representan la diversidad étnica mexicana. No es una suposición, como lo afirmó el actor Tenoch Huerta en una entrevista al periódico *Reforma*, si en Estados Unidos los actores morenos sólo pueden hacer de ladrones o sirvientes, en México tienen las mismas oportunidades, limitadas, pues mientras el cine alternativo les da cabida, las producciones de alto consumo, como telenovelas o series, la gente morena no es protagonista. “Mi tipo físico es muy poco funcional en la televisión, generalmente la gente con mi tipo físico hace personajes de jodidos, sufridores o rateros, hay un claro clasismo y racismo en la televisión nacional y latinoamericana en general”, afirmó el actor conocido por su trabajo en *El Infierno* y *Colosio: el asesinato* (Luis Estrada, 2010 y Carlos Bolado, 2012).

Al hablar de este tema no se trata sólo de mayores oportunidades para los actores, sino de cómo se representa a los mexicanos y cómo los discursos de discriminación siguen predominando. Con base en ello, en la encuesta sobre discriminación de la Comisión para Prevenir la Discriminación (Copred) que publiqué en el diario *Reforma* en 2012 y en el estudio de IDEA aquí mencionado generé una primera matriz sobre cuál sería la calificación para cada ser humano a partir de su sexo, color de piel, orientación sexual, identidad sexo-genérica y nivel económico. Aunque las primeras son condiciones

naturales de un ser humano, digamos incontrolables, la última se contempló pues en las encuestas las personas de bajos recursos son menospreciadas hasta por sus propios grupos sociales, es decir, hay una distorsión de identidad, de no pertenecer o no querer pertenecer a ese grupo, y cualquier señal de “avance” económico parece motivo para discriminar a quien se “ha quedado atrás”.

La premisa es muy sencilla: otorga valores de 10 al hombre, blanco, heterosexual, europeo o de origen europeo y rico, es decir, esa persona tendría 50 puntos de valor, a partir de ahí los valores van en descenso. En el caso de la mujer, se reduce esa categoría a 5 como valor, en ese sentido sumaría 45 puntos una mujer blanca, rica, de origen europeo y heterosexual. Para el origen se contemplan otros 5 puntos menos; para orientación sexual se califica a cero, en la medida que no hay derechos universales para esos grupos sociales, lo mismo para identidad reasignación sexo-genérica, y en el caso de pobreza se dividió en tres clases: rico, clase media y pobre, con un valor máximo de 10 y uno mínimo de 3.33.

Matriz de ‘calificación’ sexo-genérica, de raza, etnia y riqueza



En esa clasificación, un transexual, moreno, latino y pobre se encuentra en el piso de la matriz, con apenas 13.33 puntos. Como lo comenté, este es un primer ejercicio, pero ayuda a dimensionar la repercusión de los discursos que se producen y reproducen en diferentes ámbitos, principalmente los medios de comunicación, incluyendo al cine, por supuesto, lo cual sí repercute en la vida cotidiana de cada ser humano, es la discriminación. Un análisis más profundo, con más datos por supuesto, reconfirmaría esta hipótesis, pero ese es trabajo de una nueva tesis.

, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.
 , *La voluntad de saber*, Siglo XXI, México.

Guinsberg, Enrique, *Control de los medios, control del hombre. Medios masivos y formación psicosocial*, UAM-X-Plaza y Valdés, 1984.

Guiraud, Pierre, *La semiología*, Siglo XXI, México, 1995.

Herdt, Gilbert, *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, Zone Books, Nueva York, 1994. Citado de la traducción de Pastora Rodríguez Aviñoá para la revista sobre estudios de género *La Ventana*, Número 6, Guadalajara, México, 1997.

Hernández Reyes, María Adela y Salvador Mendiola, *Manual de apreciación cinematográfica*, ENEP Aragón, México, 1993.

Horkheimer, Max y T.W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

Iglesias Prieto, Norma V., "El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica", en: *Frontera norte*, vol. 6, núm. 12, julio diciembre, 1994.

Kaplan, Ann E., *Women & Film. Bothsides of the Camera*, Routledge, Nueva York, 1983.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemology of the Closet*, citada en *Debate Feminista número 16*, 1997.

Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Espiral, Madrid, 1978.

Kuhn, Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Routledge, Nueva York, 1982.
 , *The power of the image. Essays on Representation and Sexuality*,
 Routledge y Keagan Paul, Londres y Nueva York, 1985.
 , *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, Madrid, 1995 (Signo e imagen, 25).

Lagarde, Marcela, "Identidad femenina", en:
 (<http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=5367>).

Lamas, Martha, "La antropología feminista y la categoría género", en: *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, noviembre de 1986, México.

Lotman, Yuri M., *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, México, 1979, 153 pp.

Meehan, Eilleen R., y Riordan, Ellen, *Sex and Money: Feminism and Political Economy in the Media (Sexo y dinero: feminismo y economía política en los medios)*, University of Minnesota Press, 2002.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
 , *El significante imaginario*, Gustavo Gilli, México, 1979.

Miano, Marinella, "Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades", *Debate Feminista*, Vol. 18 (octubre de 1998), pp. 186-236.

Millán, Margara, *Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México*, tesis de maestría en sociología, FCPyS, UNAM, México, 1994.
 , *Derivas de un cine femenino*, Ma Porrúa, 1999.

Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, México, 1978.

Mosco, Vincent, "La Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después", CIC-Cuadernos De Información Y Comunicación, [<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0606110057A>], 2006.

Olabuena, Teresa, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 1991, 109 pp.

Ortner, Sherry B. y Whitehead, Harriet, *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, 1982.

Puig, Manuel, "El error gay", *Debate Feminista número 16*, 1997.

Ros Gascón, Iván, "Naturaleza muerta con Pessoa", *La Jornada Semanal*, 26 de enero de 1997.

Rubin, Gayle, "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex", in *Toward and Anthropology of Women*, Montly Review, 1975.

Smith, Stacy L.; Choueiti, Marc y Pieper, Katherine, *Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2013*, Media, Diversity, & Social Change Initiative, USC Annenberg Escuela de Comunicación y Periodismo de la Universidad del Sur de California, 2014.

Steeves, H. Leslie y Wakso, Janet, "Teoría feminista y la economía política: Hacia una alianza amistosa", en *Sex and Money: Feminism and Political Economy in the Media (Sexo y dinero: feminismo y economía política en los medios)*, University of Minnesota Press, 2002.

Walter, Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

Bibliografía

- Abruzzese, Alberto, *La imagen fílmica*, (Comunicación visual), Barcelona, 1978.
- Aronwitz, Stanley, "Film, the Art Form of Late Capitalism", en: *The Crisis in Historical Materialism*, Praeger Publishers, Nueva York.
- Aurebach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE, México, 1988.
- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, CNCA Alianza, México, 1989.
- Bettetini, Gianfranco, *Cine: lengua y escritura*, FCE, México, 1975.
- Bürch, Noel, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1986.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Cerroni, Humberto, *La relación hombre mujer en la sociedad burguesa*, Akal, Madrid, 1976.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Taurus, Madrid, 1990.
- Chodorow, Nancy J., *Feminism and Psychoanalytic Theory*, Yale University Press, U.K.
 , "Maternidad, dominio masculino y capitalismo", en: Zillah Eisenstein
 (comp.), *Patriarcado capitalista y Feminismo socialista*, Siglo XXI, 1980.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana: perfil histórico social*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991.
- De Luna, Andrés, "Imágenes del alba. La mujer en el cine mexicano", en: *La mujer mexicana en el arte*, Bancrecer, México, 1987.
- Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós Comunicación, 1982.
 , *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, 1987.
- Echols, Alice, "El ello domado, la política sexual feminista entre 1968 y 1983", en: Carole Vance (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Revolución, Madrid, 1989.
- Erens, Patricia, *Issues in Feminism Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.
- Espinasa, José Ma., "Matizar a la mujer. Notas sobre el personaje femenino en el cine mexicano", en: *Nitrato de plata*, núm. 7, septiembre de 1991, México.

Freud, Sigmund, "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica", en: *Obras completas, vol. III*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
 , "Sobre la sexualidad femenina", en: Idem.
 , "Fetichismo", en: Idem.

Gaines, Jaine, "Women and Representation. Can we Enjoy Alternative Pleasure?", en: Patricia Erens (de.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.

Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid, 1986.

Hernández Cabrera, Porfirio Miguel. "La construcción de la identidad gay en un grupo de jóvenes de la Ciudad de México", *Desacatos, revista de antropología social*, Centro de Investigaciones y Antropología Social, 2001.

Ibáñez, Jesús, *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*, Siglo XXI, Madrid, 1985.
 , *Por una sociología de la vida cotidiana*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

Illich, Iván, *El género vernáculo*, Joaquín Mortiz Planeta, México, 1990, 201 pp.

Lebel, Jean Patrick, *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973.

Lloyd, Genevieve, *The Man of Reason: "Male" and "Female" in the Western Philosophy*, University of Minnesota, Minneapolis, 1984.

Machover Reinisch, June, Leonard A. Rosenblum y Stephanie A. Sanders (eds.), *Masculinity Femininity: Basic Perspectives*, Oxford University, Nueva York, 1984.

Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Godisa, Barcelona, 1990.

Martínez de Velasco Velez, Patricia, *Directoras de cine, proyección de un mundo oscuro*, IMCINE Coneicc, México, 1991.

May, Renato, *El lenguaje del film*, CUEC, México, s.f.

Moltz, Howard y Ingeborg L. Ward (eds.), *Sexual Differentiation*, Plenum, New York, 1992.

Money, John, *Desarrollo de la sexualidad humana: diferenciación y dimorfismo de la identidad de género desde la concepción hasta la madurez*, Morata, Madrid, 1982.
 , *Love an Love Sickness: the Science of Sex, Gender Difference and Pairbonding*, Johns Ropkins University, Baltimore, 1980.
 , *Sexual Signatures: on Being a Man or a Woman*, Mass, Boston, 1975.

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Six Barral, Barcelona, 1972.

Pardinas, Felipe, *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, introducción elemental, Siglo XXI, México, 188 pp.

Radkau, Verena, "Hacia una historiografía de la mujer", en: *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, noviembre de 1986, México.

Resendiz, Rafael, *Semiótica, comunicación y cultura*, UNAM FCPyS, México, s.f.

Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, UNAM FCPyS, 1981, México, 272 pp.

Solís, Teresa, "Cineastas mexicanas, en: *Pantalla*, núm, 12, UNAM, México.

Stubbs, Michael, *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*, Alianza, Madrid, 1987, (Psicología, 20).

Thompson. John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, UAM X, México, 1990.

Witting, Michel, *Sex Related Differences Cognitive Functioning: Developmental Issues*, Academic, Nueva York, 1979.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra Universidad del País Vasco, Madrid, 1989.

Referencias cinematográficas

- Ahumada, Alberto Isaac, *En este pueblo no hay ladrones*, México, 1964.
- Alazraky, Gary, *Nosotros los nobles*, México, 2013.
- Allen, Woody, *Vicky, Cristina, Barcelona (Vicky Cristina Barcelona)*, Estados Unidos, 2008.
- Almodóvar, Pedro, *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*, España, 1982.
La ley del deseo, España, 1987.
Mujeres al borde de un ataque de nervios, España, 1988.
Átame, España, 1989.
Tacones lejanos, España, 1992.
Kika, España, 1994.
La flor de mi secreto, España, 1996.
Todo sobre mi madre, España, 1999.
La mala educación, España, 2004.
Volver, España, 2006.
La piel que habito, España, 2011.
Los amantes pasajeros, España, 2013.
- Annaud, Jean-Jacques, *El nombre de la rosa (Der Name der Rose)*, Francia, Italia, Alemania, 1986.
- Amenábar, Alejandro, *Abre los ojos*, España, 1997.
Los otros (The Others), España, Estados Unidos, Francia, 2001.
- Arcand, Denys, *Amor y restos humanos (Love & Human Remains)*, Canadá, 1993.
- Altman, Robert, *El ejecutivo (The Player)*, Estados Unidos, 1992.
Ready to Wear-Pret à porter, (Estados Unidos, 1994.
- Avnet, Jon, *Tomates verdes fritos (Fried Green Tomatoes)*, Estados Unidos, 1993.
Up Close & Personal, Estados Unidos, 1996.
- Balasko, Josiane, *La amante de mi mujer (Gazon Maudit)*, Francia, 1995.
- Bay, Michael, *Transformers 4, (Transformers: Age of Extinction)*, Estados Unidos, 2014.
- Berliner, Alain, *Mi vida en rosa (Ma vie en rose)*, Francia, Bélgica, Reino Unido, 1997.
- Berman, Sabina, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, México, 1995.
- Blier, Bertrand, *Mi hombre (Mon homme)*, Francia, 1996.
- Bolado, Carlos, *Colosio: el asesinato*, México, 2012.
- Boyle, Danny, *Trainspotting*, Inglaterra, 1996.

- Breitman, Zabou, *El hombre de su vida (L'homme de sa vie)*, Francia, 2006.
- Buñuel, Luis, *El gran calavera*, México, 1949.
- Burns, Edward, *El Juramento (The Brothers McMullen)*, Estados Unidos, 1995.
Ella es (She's the one), Estados Unidos, 1996.
- Cameron, James, *Avatar*, Estados Unidos, 2009.
- Campion, Jane, *El piano (The Piano)*, Estados Unidos, 1993.
- Carrera, Carlos, *Sin remitente*, México, 1995.
- Coen, Joel & Ethan, *El apoderado Hudsucker (The Hudsucker Proxy)*, Estados Unidos, 1994.
- Collard, Cyril, *Las noches salvajes (Les nuits fauves)*, Francia, 1993.
- Columbus, Chris, *Papá por siempre (Mrs. Doubtfire)*, Estados Unidos, 1995.
Harry Potter (Harry Potter and the Sorcerer's Stone), Estados Unidos, 2001
- Constandse, Marco Polo, *Cásese quien pueda*, México, 2014.
- Coppola, Francis Ford, *El Padrino (The Godfather)*, Estados Unidos, 1972.
El Padrino 2 (The Godfather. Part II), Estados Unidos, 1974.
El Padrino 3 (The Godfather. Part III), Estados Unidos, 1990.
- Cronenberg, David, *Crash*, Canadá, 1996.
- Crowe, Cameron, *Vanilla Sky*, Estados Unidos, 2001.
- Cuarón, Alfonso, *Sólo con tu pareja*, México, 1992.
- Demme, Jonathan, *Filadelfia (Philadelphia)*, Estados Unidos, 1993.
- Desanzo, Juan Carlos, *Eva Perón*, Argentina, 1996.
- Derbez, Eugenio, *No se aceptan devoluciones*, México, 2013.
- Dugan, Dennis, *Un papá genial (Big Daddy)*, Estados Unidos, 1999.
- Eisenstein, Sergei, *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin)*, Rusia, 1925.
- Egoyan, Atom, *Exótica (Exotica)*, Canadá, 1994.
- Elliott, Stephan, *Priscila, la reina del desierto (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert)*, Australia, 1994.
- Ephron, Nora, *Sintonía de amor (Sleepless in Seattle)*, Estados Unidos, 1993.
- Estrada, Luis, *El Infierno*, México, 2010.

- La dictadura perfecta*, México, 2014.
- Epstein, Rob y Friedman, Jeffrey, *Clóset de celuloide (The Celluloid Closet)*, Estados Unidos, 1995.
- Fall, Jim, *Trick*, Estados Unidos, 1999.
- Franco Alba, Francisco, *Quemar las naves*, México, 2007.
- Fincher, David, *Perdida (Gone Girl)*, Estados Unidos, 2014.
- Fons, Jorge, *El callejón de los milagros*, México, 1994.
- Frears, Stephen, *Relaciones peligrosas (Dangerous Liaisons)*, Estados Unidos, 1988.
- Forman, Milos, *Valmot*, Estados Unidos, 1989.
- Greenaway, Peter, *El contrato del dibujante (The Draughtsman's Contract)*, Estados Unidos, 1982.
- El bebé de Macon (The Baby of Mâcon)*, Inglaterra, 1993.
- Greene, David, *Obsesión (Beyond Obsession)*, Estados Unidos, 1994.
- Gutiérrez Alea, Tomás y Tabío, Juan Carlos, *Fresa y Chocolate*, Cuba, 1993.
- Harel, Philippe, *La mujer prohibida (La femme défendue)*, Francia, 1997.
- Hermosillo, Jaime Humberto, *Doña Herlinda y su hijo*, México, 1985.
- Intimidades en un cuarto de baño*, México, 1989.
- La tarea*, México, 1991.
- La tarea prohibida*, México, 1994.
- De noche vienes, Esmeralda*, México, Estados Unidos, 1998.
- Escrito en el cuerpo de la noche*, México, 2003.
- Herrero, Gerardo, *Malena es un nombre de tango*, España, Francia, Alemania, 1996.
- Hoffman, Michael, *Un día muy especial (One Fine Day)*, Estados Unidos, 1996.
- Hytner, Nicholas, *El objeto de mi afecto (The Object of My Affection)*, Estados Unidos, 1997.
- Islas, Alejanda, *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, México, 2005.
- Ivory, James, *Maurice*, Inglaterra 1990.
- Lo que resta del día (The Remains of the Day)*, Estados Unidos, 1995.
- Carrington, Estados Unidos, 1996.
- Jackson, Peter, *El señor de los anillos (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)*, Estados Unidos, 2001.
- Jordan, Neil, *Juego de lágrimas (The Crying Game)*, Inglaterra, 1993.

- Jolivet, Pierre, *Cécile (En plein coeur)*, Francia, 1998.
- Kidron, Beeban, *¿Reyes o Reinas? (To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar)*, Estados Unidos, 1995.
- Kieślowski, Krzysztof, *Azul (Trois couleurs: Bleu)*, Francia, 1993.
Blanco (Trois couleurs: Blanc), Francia, 1994.
Rojo (Trois couleurs: Rouge), Francia, 1994.
- Koutras, Panos H., *Strella*, Grecia, 2009.
- Kumble, Roger, *Juegos sexuales (Cruel intentions)*, Estados Unidos, 1998.
- Lafia, John, *Chucky, el muñeco diabólico (Child's Play)* Estados Unidos, 1988.
- Lara, Rafa, *5 de mayo. La batalla*, México, 2013.
- Laresgoiti, Franciso, *2033*, México, 2009.
- Leduc, Paul, *Frida, naturaleza viva*, México, 1982.
- Lee, Ang, *Banquete de bodas (The Wedding Banquet)*, Estados Unidos, 1993.
- Llosa, Claudia, *Madeinusa*, Perú, España, 2005.
- Levinson, Barry, *Acoso sexual (Disclosure)*, Estados Unidos, 1994.
- Loza, Gustavo, *La otra familia*, México, 2011.
- Lurhmann , Baz, *Romeo y Julieta (Romeo and Juliet)*, Estados Unidos, 1996.
- Lyne, Adrian, *Atracción fatal (Fatal Attraction)*, Estados Unidos, 1987.
- Malle, Louis, *Obsesión (Damage)*, Francia, 1992.
- Manchevski, Mincho, *Antes de la lluvia (Pred dozhdot)* Macedonia, 1994.
- Mandoki, Luis, *Cuando un hombre ama a una mujer (When a Man Loves a Woman)*, Estados Unidos, 1994.
- Marshall, Frank, *Congo*, Estados Unidos, 1996.
- Montero, Rafael, *Cilantro y perejil*, México, 1996.
- Newell, Mike, *Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral)*, Inglaterra, 1994.
- Nichols, Mike, *La jaula de los pájaros (The Birdcage)*, Estados Unidos, 1996.
- Novaro, María, *Lola*, México, 1989.
Intimidad, México, 1990.
Danzón, México, 1992.

- El jardín del Edén*, México, 1995.
Sin dejar huella, México, 2000.
- Park, Chan-wook, *Oldboy*, Corea, 2003.
- Parker, Alan, *Las cenizas de Angela (Angela's Ashes)*, Estados Unidos, 1999.
- Pope, Angela, *El Silencio de Oliver (Hollow Reed)*, Inglaterra, 1996.
- Puenzo, Lucía, *XXY*, Argentina, 2007.
- Pytko, Joe, *Space Jam*, Estados Unidos, 1996.
- Ripstein, Arturo, *El lugar sin límites*, México, 1978.
La ilegal, México, 1979.
Principio y fin, México, 1993.
La reina de la noche, México, 1994.
Profundo Carmesí, México, 1996.
El evangelio de las maravillas, México, 1998.
El coronel no tiene quien le escriba, México, 1999.
- Ross, Gary, *Los Juegos de hambre (The Hunger Games)*, Estados Unidos, 2012.
- Ross, Herbert, *Sólo ellas... los muchachos a un lado (Boys on the Side)*, Estados Unidos, 1995.
- Rozema, Patricia, *Al caer la noche (When Night Is Falling)*, Canadá, 1995.
- Sachs, Ira, *El amor es extraño (Love Is Strange)*, Estados Unidos, 2014.
- Sainte-Luce, Claudia, *Los insólitos peces gato*, México, 2013.
- Schlesinger, John, *Una pareja casi perfecta (The Next Best Thing)*, Estados Unidos, 2000.
- Schroeder, Barbet, *Mujer soltera busca (Single White Female)*, Estados Unidos, 1992.
- Schumacher, Joel, *Nadie es perfecto (Flawless)*, Estados Unidos, 1991.
- Scott, Ridley, *Thelma y Louis*, Estados Unidos, 1990.
- Serrano, Hidalgo. *La historia jamás contada*, México, 2010.
Morelos, México, 2012.
- Sistach, Marisa, *Anoche soñé contigo*, México, 1992.
- Stiller, Ben, *Reality bites*, Estados Unidos, 1994.
- Stone, Oliver, *JFK*, Estados Unidos, 1991.
Nixon, Estados Unidos, 1995.
- Spielberg, Steven, *Parque Jurásico (Jurassic Park)*, Estados Unidos, 1993.

Szumowska, Malgorzata, *Elles (Elles)*, Francia, 2011.

Ross, Herbert, *Los muchachos a un lado (Boys on the side)*, Estados Unidos, 1995.

Taylor-Johnson, Sam, *Cincuenta sombras de Grey (Fifty Shades of Grey)*, Estados Unidos, 2015.

Torres, Fina, *Las mujeres arriba (Woman on Top)*, Estados Unidos, 2000.

Tornatore, Giuseppe, *Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso)*, Italia, 1988.
Fabricante de estrellas (L'uomo delle stelle) Italia, 1995.

Van Sant, Gus, *Mi camino de sueños (To Die For)*, Estados Unidos, 1992.

Verhoeven, Paul, *Bajos instintos (Basic Instinct)*, Estados Unidos, 1992.

Vigo, Jean, *À propos de Nice*, Francia, 1930.

Von Trier, Lars, *Anticristo (Antichrist)*, Francia, Italia, Polonia, Dinamarca, Suecia, Alemania, 2009.

Ninfomaníaca (Nymphomaniac: Vol. I), Francia, Italia, Polonia, Dinamarca, Suecia, Alemania, 2013.

Ninfomaníaca (Nymphomaniac: Vol. II), Francia, Italia, Polonia, Dinamarca, Suecia, Alemania, 2013.

Wenders, Win, *Historia de Lisboa (Lisbon Story)*, Alemania-Portugal-Francia, 1996.

Series de TV

Kieślowski, Krzysztof, *Décálogo: Los 10 mandamientos (Dekalog)*, Polonia, 1989.

House of Cards, Estados Unidos (2013-2018).

Breaking Bad, Estados Unidos, (2008-2013).

Scandal, Estados Unidos, (2012-2018).

Homeland, Estados Unidos, (2011-2020).

Sex and the City, Estados Unidos (1998-2004).

Queer as Folk (2000-2005).