



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

VIOLENCIA SIMBÓLICA CONTRA  
LAS MUJERES EN EL CINE  
LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO.  
EJEMPLOS DE ARGENTINA, CHILE,  
MÉXICO Y VENEZUELA

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

**ELOÍSA RIVERA RAMÍREZ**

COMITÉ TUTOR

TUTORA: DRA. NORMA BLAZQUEZ GRAF  
CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS  
EN CIENCIAS Y HUMANIDADES, UNAM

COTUTORA: DRA. HELENA LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORTUÑA  
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS DE GÉNERO, UNAM

COTUTORA: DRA. ALICIA VARGAS AMÉSQUITA  
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

**MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



## AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por la beca otorgada, la cual me permitió mis estudios de doctorado y la elaboración del presente trabajo. • A la Universidad Nacional Autónoma de México, por todo el aprendizaje obtenido a lo largo de los años, tanto adentro como afuera de las aulas. • Al Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, por ser el espacio que permite que investigaciones como esta puedan ser realizadas. • A Norma Blazquez, porque desde que la conocí se convirtió en una de las influencias más positivas en mi vida, por todo su apoyo. Y por la compañía constante, no solo en el proceso de realización de la tesis, sino en muchos otros, incluso personales. Gracias por darme tanta confianza, desde el 2009 puedo decir que mi vida no sería lo mismo sin ti. • A Helena López, por ser una gran profesora y amiga que me ha apoyado e impulsado, incluso en momentos en que no sabía que lo necesitaba. Siempre recordaré nuestra primera conversación sobre cine, porque a ella han seguido, y seguirán, muchísimas más. • A Alicia Vargas, por su inteligencia y claridad, por ayudarme a mejorar no solo mi perspectiva sobre el contenido de esta tesis, sino de otros aspectos de la vida. Gracias por tu generosidad y por la exigencia de trabajo, espero que pueda haber otros proyectos en común. • A Paty Castañeda, quien por su acompañamiento desde el primer semestre de la maestría es una cotutora “no oficial”, pero sí reconocida

de mis tesis. Valoro muchísimo el aprendizaje contigo, no solo epistemológico, sino de vida también. • A Vero López Nájera, que aceptó colaborar de manera solidaria y generosa a esta tesis, y con la que comparto no solo intereses, sino amistades en común. Gracias por tu buena disposición, a tu buen trato, lo aprecio mucho. • A las demás profesoras feministas que han sido parte de mi vida, que han sido un ejemplo profesional y personal. • A Beatriz y Joel, mi mamá y mi papá; ni siquiera puedo enlistar todo lo que les debo, pero gracias por todo el apoyo y la confianza. • A Ariadna, no solo por lo que implica ser mi hermanita, sino por todas las veces que revisó un texto mío y me ayudó a ser más legible. • A mi familia, tíos y tías, primas y primos, porque más cerca o más lejos están al pendiente de mí, me desean lo mejor y celebran mis logros. • A mis amigas... me da miedo empezar a enlistar y omitir a alguna, así que empezaré pidiendo disculpas por alguna posible omisión. • A Mariana, Clau, Raque, Rob, por los años de acompañamiento y contención, por los intereses académicos y culturales compartidos, por las lágrimas y las risas. También a Brenda, Walys, Edith G., Edith L. y Alma porque a veces los chats y las redes virtuales son espacios que generan y mantienen amistades. • A las latinoamericanistas. Primero, a Yollo, Gaby y Tania, porque el inicio del doctorado hubiera sido más difícil sin ustedes. A Mireille porque por algo cada vez tenemos más amistades en común. A Merce, Nay, Moni, Ingrid, Andrea, Karla, Sarya, porque seguimos compartiendo el cariño y tantas otras cosas más. A Marlene, porque confías en mí a veces más de lo que lo hago yo misma, por todos tus consejos. • A las chulitas feministas: Aleida, Carla, Vero, Ana, Raque, Ema y Ale. Las admiro y quiero un montón, me siento muy privilegiada por su amistad. • A Jun, por la complicidad y la muchísima confianza. Gracias por ayudarme a ser más valiente. • A la banda Resonante: Gabo, Cami, Andrés, Chantal, Tania: con ustedes me he aventu-

rado a hacer cosas que no hubiese imaginado. Gracias por tantas reflexiones y risas. Es maravilloso tenerles en mi vida. • A los que empezaron como compañeros latinoamericanistas y siguen siendo amigos: Rigo, Yllich, Joel O., Joel G., Axel. Gracias por la compañía, la confianza y el diálogo constante. • A Heber y a Sergio, por estar conmigo en uno de los momentos más difíciles de mi vida, donde yo ni sabía ya quién era y ustedes me ayudaban a recordarlo. Porque, aunque son de áreas tan distintas, ustedes siempre entendieron lo que era terminar un doctorado. • A Lawrence (Not Neil), por creer en mi potencial, por conseguirme libros, por las conversaciones, por ayudarme a ser más creativa. Por ayudarme a aprender más de mí misma. • A Stefan, por la compañía en la última etapa de este proceso. Por la escucha paciente, por ayudarme a ampliar mi mundo. Por toda tu generosidad. • A Cris, mi mejor amigo, por muchas cosas, especialmente porque una vez más me ayudas a que un trabajo tan importante para mí se lea mejor. • A todas mis demás amigas y amigos que me siguen queriendo, aunque nunca tenía tiempo, pero que bien entienden lo importante que es esto para mí. • A toda la gente que a lo largo de los últimos años me ha acompañado de tantas maneras diversas, gracias por permanecer.



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	· 3
RESUMEN	· 9
INTRODUCCIÓN	· 11
MARCO TEÓRICO	· 17
Violencia simbólica	· 17
Mujeres y cine	· 40
Violencia de género en el cine	· 86
Violencia simbólica contra las mujeres en el cine	· 128
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	· 131
Preguntas y objetivos de investigación	· 131
Planteamiento y estrategia de investigación	· 132
Criterios de selección y análisis	· 135
RESULTADOS	· 139
Gloria	· 139
La jaula de oro	· 180
No se aceptan devoluciones	· 213
Pelo malo	· 261
Relatos salvajes [“Hasta que la muerte nos separe”]	· 308
CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN	· 353
Conclusiones	· 353
Discusión	· 365
REFERENCIAS	· 369





## RESUMEN

A partir de la noción de “violencia simbólica”, la presente tesis tuvo como finalidad analizar elementos cinematográficos que contribuyen a la justificación y/o normalización de la violencia de género contra las mujeres. En este caso, se consideró al cine como un medio de comunicación masiva y, por tanto, una importante instancia de socialización en el mundo contemporáneo. Dado el contexto de los Estudios Latinoamericanos, se procedió al análisis de cinco películas realizadas en América Latina entre 2013 y 2014: *Gloria* (Chile), *La jaula de oro* (México), *No se aceptan devoluciones* (México), *Pelo malo* (Venezuela) y *Relatos salvajes* (Argentina). Los criterios para determinar los elementos fílmicos que constituyen un ejercicio de violencia contra las mujeres fueron obtenidos a partir de la revisión del trabajo de diversas académicas e investigadoras iberoamericanas, considerándose dichos criterios uno de los principales aportes de este trabajo.

La conclusión general es que no se puede hablar de condiciones homogéneas presentes en todas las películas. En algunas de ellas se cumplieron varios criterios de violencia simbólica; en otras se pudo observar una mirada crítica de género que logra lo contrario: visibilizar la violencia de género contra las mujeres e, incluso en alguna, presentar alternativas para enfrentar algunos ejercicios de esta. También se encontró que en una misma película podían ocurrir ambas circunstancias.



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge del interés por investigar la violencia de género contra las mujeres, particularmente aquello que la sostiene y la justifica. Aunque desde hace décadas se ha hecho cada vez más evidente el ejercicio de la violencia contra las mujeres por su condición de género —y pese a las innumerables luchas de diversos grupos tanto en el activismo social, como a nivel institucional y desde la academia—, esta es una problemática que parece lejos de acabar. Sin duda, su origen y mantenimiento implican una intrincada red de factores socioculturales difíciles no solo de atacar, sino incluso investigar. Para este estudio se ha elegido únicamente uno de ellos: su ejercicio y reproducción a través de los medios de comunicación masiva, específicamente el cine.

En este caso el cine es un objeto de estudio particularmente interesante por dos razones: por su potencial amplia difusión (cada vez más accesible por diversas vías de distribución) y porque las características de la narrativa audiovisual permiten un involucramiento por parte de la audiencia que no tienen otros medios.

La presente propuesta de investigación parte de considerar al cine no solo como un objeto artístico, sino como un medio de comunicación masiva y por tanto un documento social, el cual, a través de sus imágenes y narrativas, transmite normas y valores al tiempo que refleja una cultura en un momento histórico en particular. Es por esto

que se plantea revisar su papel en la construcción de imaginarios sociales sobre la violencia de género contra las mujeres, específicamente en América Latina.

El cine contribuye a “construir la realidad” a través de la conformación de imaginarios colectivos, creando universos de referencia (pautas de comportamiento, modelos estéticos, modas, etc.), moldeando el sentir social, alimentando/exacerbando las representaciones colectivas. Es productor de una realidad imaginada/imaginaria, en segundo grado, pasada por el filtro de las fantasías colectivas, y en un proceso interactivo la reenvía al sujeto, que a su vez lo nutre de este material, lo retroalimenta (Imbert, 2002).

Por imaginario social se entiende que es “un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene —y se construye— del mundo, del otro y de sí mismo” (Imbert, 2006, p. 29). O, como sostiene Ana María Fernández (2007), es el “conjunto de significaciones por las cuales un colectivo se instituye como tal, para que como tal advenga, al mismo tiempo que construye los modos de sus relaciones sociales, materiales y delimita sus formas contractuales, instituye también sus universos de sentido” (p. 39).

Para Gérard Imbert (2006), el cine “recoge el imaginario colectivo, lo condensa, le da forma narrativa y lo inscribe en la cultura cotidiana” (p. 31) y por sus características formales como relato “el cine permite identificaciones primarias a los modelos —narrativos, actanciales— que ofrece, pero fomenta también todo tipo de proyecciones (o identificaciones secundarias) mediante las cuales el espectador se identifica tanto con figuras ideales (modelos positivos) como con figuras revulsivas (modelos negativos)” (p. 32).

En este estudio se ha decidido partir de la noción de “violencia simbólica”, porque explicita los diversos meca-

nismos a través de los cuales la violencia es ejercida incluso por los propios “dominados” contra sí mismos. Esto ocurre porque sus herramientas para conceptualizar al mundo y a sí mismo son aquellas otorgadas por, y compartidas con, el “dominador”, y una de dichas herramientas puede ser el cine. Esta violencia es prácticamente invisible porque se ejerce en principio por los medios simbólicos de la comunicación y el conocimiento, pero logra una transformación profunda y duradera tanto en las formas de pensar como en las emociones y en las corporalidades. Si bien el concepto fue acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en esta tesis se partirá del trabajo realizado por académicas e investigadoras iberoamericanas, las cuales explicitan el mecanismo a través del cual se construye y se ejerce dicha violencia simbólica, particularmente en los medios de comunicación.

Otro concepto esencial para el desarrollo de esta tesis es el de “representación”, el cual es objeto de interés de diversas disciplinas, particularmente las vinculadas al estudio de la sociedad y la cultura. La representación puede ser vista como “los códigos fundamentales de una cultura, constelaciones simbólicas destinadas a regir el orden de los discursos y las prácticas sociales: imágenes que producen de sí los sujetos que participan en una cultura y época determinada”. También puede verse como “la estructura de la comprensión a través de la cual el sujeto mira el mundo; sus ‘cosmovisiones’, su mentalidad, su percepción histórica [...] La representación es portadora de significados que se materializan a través del uso del lenguaje, sea escrito, visual, auditivo, corporal, etc.” (Victoriano y Darrigrandi, 2009, p. 250).

Las “representaciones sociales” se caracterizan de manera genérica como “entidades operativas para el entendimiento, la comunicación y la actuación cotidiana [...] [son] conjuntos más o menos estructurados o imprecisos de nociones, creencias, imágenes, metáforas y actitudes

con los que los actores definen las situaciones y llevan a cabo sus planes de acción” (Jodelet [1984] citada por Rodríguez, 2003, p. 56). Son sociales por su carácter compartido, su origen en la interacción y sus funciones. Lo social interviene de diversas maneras: por el contexto particular en el que están situadas personas y grupos, por la comunicación establecida entre ellos, por los marcos de comprensión que les proporciona su carga cultural; por los códigos, valores e ideologías relacionados a las posiciones o pertenencias sociales específicas (Rodríguez, 2003).

Serge Moscovici aclara que el consenso que caracteriza a las representaciones sociales es dinámico; no significa uniformidad, ni excluye la diversidad. Para él, habría tres clases de representaciones: “1) Representaciones hegemónicas, uniformes o coercitivas, que tienden a prevalecer en las prácticas simbólicas y afectivas; 2) Representaciones emancipadas, que se derivan de la circulación de conocimiento e ideas pertenecientes a subgrupos; 3) Representaciones polémicas, aquellas que son expresadas como aceptación y resistencia y creadas en conflictos sociales” (Rodríguez, 2003, p. 61).

Laszló (citado por Rodríguez, 2003), supone que “las representaciones sociales se organizan narrativamente, siendo el pensamiento narrativo el que trata sobre la intención humana y la acción, así como las vicisitudes y consecuencias que marcan su curso” (p. 75).

La pregunta que subyace a esta tesis es cómo se ejerce la violencia simbólica contra las mujeres en el cine, particularmente el cine realizado en América Latina, específicamente cuáles son sus estrategias para ejercerla.

A partir de la revisión de la literatura sobre el tema, se considera que lo que ocurra en las narrativas cinematográficas puede contribuir a la perpetuación de la violencia de género por diversas vías: estereotipación en la representación; invisibilización —por falta de representación— de diversos sectores o grupos sociales; normalización del

ejercicio de la violencia —justificándola, sobreexponiéndola y generando insensibilización—; exhibición de ciertas corporalidades como si fueran objeto —mostrando determinados tipos corporales, enfatizando ciertos estereotipos de belleza, a través de la fragmentación de dichos cuerpos—, etcétera. Para realizar un análisis que cubra estos aspectos y más, se tomará en cuenta no solo lo que ocurra en la historia que es contada, sino cómo ésta es representada.

El principal aporte de esta tesis consiste en recuperar el trabajo teórico producido por diversas académicas e investigadoras acerca de la violencia simbólica en los medios de comunicación masiva, extrayendo así los elementos adecuados para el análisis y aplicarlo a la producción cinematográfica de distintos países latinoamericanos realizada en el presente siglo, puesto que investigaciones de este tipo son escasas o suelen centrarse en corpus limitados.

Dado que el presente trabajo se realiza en el marco de los Estudios Latinoamericanos, se buscó que la selección de la muestra incluyera el trabajo realizado en diversos países de la región (usando el criterio de producción mayoritaria) y, pensando en el potencial impacto en la audiencia, se seleccionaron películas que han sido premiadas en diversos festivales internacionales y/o que en sus países de origen fueron muy vistas, de acuerdo a las cifras en taquilla.

Puesto que cada película es un producto cultural determinado por múltiples factores, el análisis de cada una fue precedido por una breve contextualización de las condiciones de producción de esta. De igual manera, se buscaron correlatos entre lo narrado en las películas y las condiciones sociales en el momento de su realización en cuanto a las principales temáticas tratadas en cada una.

Esta tesis se constituye por seis capítulos. El primero es una exploración de la noción de violencia simbólica. El segundo se dedica expresamente a la revisión de textos



acerca de la violencia simbólica contra las mujeres en el cine, comenzando por un repaso por trabajos con el eje de feminismo y estudios cinematográficos, para luego enfocarse en el tema de violencia de género y cine. En ambos capítulos se procuró dar énfasis a las publicaciones de investigadoras latinoamericanas. El tercer capítulo está compuesto por la propuesta metodológica. El cuarto presenta lo encontrado en cada película analizada. El quinto comprende las conclusiones y la discusión. Por último, se enlistan las referencias citadas a lo largo del trabajo.

## MARCO TEÓRICO

### VIOLENCIA SIMBÓLICA

El término *violencia simbólica* fue expuesto por primera vez por el sociólogo Pierre Bourdieu en varios de sus trabajos de los años setenta, aunque fue en sus textos de la década de 1990 donde lo desarrollaría más ampliamente.

En *Meditaciones pascalianas* (1999), en el capítulo “Violencia simbólica y luchas políticas”, la define como:

esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando sólo dispone, para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en funcionamiento para percibirse y evaluarse, o para percibir y evaluar a los dominantes, son fruto de la incorporación de las clasificaciones, que así quedan naturalizadas, cuyo fruto es su ser social (pp. 224-225).

Para Bourdieu, el efecto de la dominación simbólica no se ejerce solamente a nivel cognitivo, sino en “la oscuridad de las disposiciones del *habitus*, donde están inscritos los esquemas de percepción, evaluación y acción que fun-

damentan, más acá de las decisiones del conocimiento y los controles de la voluntad, una relación de conocimiento y reconocimiento prácticos profundamente oscura para sí misma” (p. 225).

Es enfático al aclarar que, si bien el poder simbólico requiere la colaboración de quienes lo padecen, esto no tiene que ver con una condición de “servidumbre voluntaria”; dicha complicidad es “el efecto de un poder, inscrito de forma duradera en el cuerpo de los dominados, en forma de esquemas de percepción y disposiciones, es decir, de creencias que vuelven *sensible* a determinadas manifestaciones simbólicas” (p. 227).

Entonces, no basta un “mero esfuerzo de la voluntad” a partir de una toma de conciencia para cambiar las relaciones sociales, “la ley del cuerpo social convertida en ley del cuerpo”. “Denunciadas, condenadas, estigmatizadas, las pasiones mortales de todos los racismos (de etnia, sexo o clase [sic]) se perpetúan porque están insertas en los cuerpos en forma de disposiciones y también porque la relación de dominación de la que son fruto se perpetúa en la objetividad y refuerza continuamente la propensión a aceptarla que, salvo ruptura crítica, es tan fuerte entre los dominados como entre los dominantes” (p. 238). Para Bourdieu,

[c]ada agente tiene un conocimiento práctico, corporal, de su posición en el espacio social, un “sense of one’s place”, un sentido de su lugar (actual y potencial) convertido en un sentido de la colocación que rige su propia experiencia del lugar ocupado, definido absoluta y, sobre todo, relacionamente, como puesto, y los comportamientos que ha de seguir para mantenerlo y mantenerse en él. El conocimiento práctico que proporciona este sentido de la posición adopta la forma de la emoción y se expresa mediante comportamientos como evitar o ajustar de modo inconsciente ciertas prácticas. Este conocimiento orienta las intervenciones en las luchas simbólicas de la existencia cotidiana que contribuyen

a la elaboración del mundo social de forma menos visible, pero igual de eficaz, que las luchas propiamente teóricas que se desarrollan en el seno de los campos especializados, es decir en el orden de las representaciones simbólicas, las más de las veces discursivas (pp. 242-243).

En *La dominación masculina* (2007), Bourdieu sostiene que es en esta dominación donde encuentra el mejor ejemplo de la “sumisión paradójica”, consecuencia de la violencia simbólica, a la que aquí describe como

violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible (p. 12).

Para este autor, el trabajo de construcción simbólico no se reduce a una operación estrictamente performativa que orienta y estructura las representaciones (comenzando por las representaciones del cuerpo), sino se complementa y se realiza en una transformación profunda y duradera de los cuerpos y las mentes.

La fuerza simbólica sería, entonces, una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos, al margen de cualquier coacción física; esto solo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, en lo más profundo de

los cuerpos. Si es capaz de actuar como un disparador, es decir, con un gasto extremadamente bajo de energía, es porque se limita a desencadenar las disposiciones que el trabajo de inculcación y de asimilación ha realizado en aquellos o aquellas que, gracias a ese hecho, lo fomentan.

El poder simbólico no puede ejercerse sin la contribución de los que lo soportan porque lo construyen como tal. Pero, al evitar que se detenga en esa verificación hace falta revisar y explicar la construcción social de las estructuras cognitivas que organizan los actos de construcción del mundo y sus poderes. Y descubrir claramente de ese modo que esta construcción práctica, lejos de ser un acto intelectual consciente, libre y deliberado de un “sujeto” aislado, es en sí mismo, el efecto de un poder, inscrito de manera duradera en el cuerpo de los dominados bajo la forma de esquemas de percepción y de inclinaciones (a admirar, a respetar, a amar, etc.) que hacen sensibles a algunas manifestaciones simbólicas del poder (pp. 56-57).

En cuanto a los conceptos de virilidad y violencia, afirma que si las mujeres, sometidas a un trabajo de socialización que tiende a menoscabarlas, a negarlas, practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio, los hombres también estarían prisioneros y serían víctimas subrepticias de la representación dominante. Al igual que las tendencias a la sumisión, aquellas que llevan a reivindicar y a ejercer la dominación no están inscritas en la naturaleza y tienen que estar construidas por un prolongado trabajo de socialización, o sea, de diferenciación activa en relación con el sexo opuesto. El privilegio masculino no dejaría de ser una trampa y encontraría su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad.

Respecto al ser femenino, establece que

el cuerpo percibido está doblemente determinado desde un punto de vista social. Por una parte es [...] un producto social que depende de sus condiciones sociales de producción a través de diversas mediaciones, como las condiciones de trabajo [...] y los hábitos alimenticios. La hexis corporal, en la que entran a la vez la conformación propiamente física del cuerpo y la manera de moverlo, el porte, el cuidado, se supone que expresa el “ser profundo”, la “naturaleza” de la “persona” en su verdad, de acuerdo con el postulado de la correspondencia entre lo “físico” y lo “moral” que engendra el conocimiento práctico o racionalizado, lo que permite asociar unas propiedades “psicológicas” y “morales” a unos rasgos corporales y fisionómicos [...]. Pero ese lenguaje de la naturaleza, que se supone que traiciona lo más recóndito y lo más verdadero a un tiempo, es en realidad un lenguaje de la identidad social, así naturalizada. [...] Por otra parte, estas propiedades corporales son aprehendidas a través de los esquemas de percepción cuya utilización en los actos de evaluación depende de la posición ocupada en el espacio social. [...] La mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetivación; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido al grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican (pp. 84-85).

En síntesis, los mecanismos de la violencia simbólica se encuentran presentes en toda la estructura sociocultural, ejerciendo su poder de un modo que es difícil de percibir. Esta noción ha sido estudiada por distintos autores y autoras. Dadas las características de la presente investigación, se presenta una breve revisión de la producción de algunas autoras iberoamericanas al respecto, cuyo trabajo acerca de la violencia simbólica hace énfasis en las

formas a través de las cuales se produce y se ejerce dicha violencia.

Alda Facio (1992), en el marco teórico general de su metodología para analizar los textos y propuestas de leyes con perspectiva de género, sostiene que la mayoría de los “pensadores” son sexistas, que tienen poco respeto al “ser” femenino y que han dado poca importancia a la discriminación y opresión de que es objeto. “Algunos porque la trivializan, considerándola mucho menos seria que la discriminación racial o de clase, otros porque ni siquiera la toman en cuenta entre las múltiples formas de violación a los derechos humanos” (p. 14).

Sería por esta invisibilización que, de acuerdo con Facio para el momento en que escribe el texto, la producción teórica de las mujeres latinoamericanas estaría más orientada a “probar” y “describir” las condiciones de las mujeres, que a explicar el porqué de la posición inferior de la mujer con respecto al varón.

Facio recalca la importancia del lenguaje, dado que “el poder de definir es el poder de conformar la cultura, es el poder de establecer lo que es y lo que no es, es el poder de elegir los valores que guiarán a determinada sociedad” (p. 21). Puesto que las academias de la lengua hasta hace relativamente poco no contaban con presencia femenina entre sus integrantes y que en la lengua española la voz masculina es la que se usa para denominar, entonces puede hablarse de una invisibilización de la mujer en el lenguaje. Y al ser el lenguaje conformador de la cultura, “las mujeres como seres humanos plenos no existimos en esta cultura” (p. 22).

Para Facio, es esencial que las mujeres entiendan que comparten el machismo cuando no se toma consciencia de las estructuras sexistas y entonces se interiorizan los valores sexistas de la sociedad. Señala también que es muy frecuente el sexismo en las mujeres al considerar que la discriminación contra las mujeres es un mal menor. Sin

embargo, recalca, “por más machista o sexista que sea una mujer, nunca se beneficia tanto de esa práctica como el hombre/varón, de manera que jamás una señora, jueza, o abogada puede ser ‘más machista que cualquier hombre’” (p. 27).

Rita Laura Segato (2003) emplea el término “violencia moral” para denominar al “conjunto de mecanismos legitimados por la costumbre para garantizar el mantenimiento de los status relativos entre los términos de género. Estos mecanismos de preservación de sistemas de status operan también en el control de la permanencia de jerarquías en otros órdenes, como el racial, el étnico, el de clase, el regional y el nacional” (p. 107). Afirma que esta violencia es el más eficiente de los modos de control social y de reproducción de las desigualdades, puesto que se constituye por la constancia de los procesos de socialización, así como por “su sutileza, su carácter difuso y omnipresencia”. La eficacia de esta violencia sería producto de tres aspectos que la caracterizan:

1. Su diseminación masiva en la sociedad, que garantiza su “naturalización” como parte de comportamientos considerados “normales” y banales; 2. su arraigo en valores morales religiosos y familiares, lo que permite su justificación; y 3. La falta de nombres u otras formas de designación e identificación de la conducta, que resulta en la casi imposibilidad de señalarla y denunciarla e impide, así a sus víctimas defenderse y buscar ayuda (p. 115).

Para explicitar los mecanismos del sexismo, la autora hace una comparación entre “sexismo automático” y “racismo automático”, dado que ambas son violencias estructurales, que no dependen de “la intervención de la conciencia discursiva de sus actores y responden a la reproducción maquinal de la costumbre, amparada en una moral que ya no se revisa” (p. 117). Destaca que el sexismo



implica la discriminación, más que de la mujer, de lo femenino, como ocurre con la cultura homosexual.

Segato distingue entre “racismo axiológico” y “racismo automático”, donde el primero implica una formulación discursiva (atribución de rasgos positivos o negativos a las personas en función al color de su piel) que es fácil de identificar, mientras que el segundo es más sutil, pero no menos pernicioso, siendo el que “más víctimas hace en la convivencia familiar, comunitaria y escolar, y es aquella de la cual es más difícil defenderse, pues opera sin nombrar. La acción silenciosa del racismo automático que actúa por detrás de las modalidades rutinarias de discriminación hace del racismo —así como del sexismo— un paisaje moral natural, costumbrista, y difícilmente detectable” (p. 119).

Tanto el racismo como el sexismo automático están sustentados en la cotidianidad de procedimientos de “crueldad moral”, vulnerando a las y los sujetos subalternos, atacando su autoestima y la capacidad de plantarse frente al mundo. Segato emplea el término “patriarcado simbólico” como aquel que articula todas las relaciones de poder y subordinación.

Sin embargo, no basta decir que la estructura jerárquica originaria se reinstala y organiza en cada uno de los escenarios de la vida social: el de género, el racial, el regional, el colonial, el de clase. Es necesario percibir que todos estos campos se encuentran enhebrados por un hilo único que los atraviesa y los vincula en una única escala articulada como un sistema integrado de poderes, donde género, raza, etnia, región, nación, clase se interpenetran en una composición social de extrema complejidad. De arriba abajo, la lengua franca que mantiene el edificio en pie es el sutil dialecto de la violencia moral (p. 121).

Sostiene que “el trabajo de la conciencia es lento pero indispensable” en lo referente a que es necesario aplicar

una “ética feminista” para toda la sociedad. Señala que es necesario que los medios de comunicación masiva y la propaganda se conviertan en aliados, así como el trabajo constante de investigación y formulación de modelos teóricos para la comprensión de las dimensiones violentas de las relaciones de género.

En una entrevista reciente (Gago, 2015), Segato critica a aquellos medios de comunicación que, si bien se suman al clamor de “ni una más” o “ni una menos”, también son capaces de exhibir públicamente la agresión contra las mujeres. En esta entrevista refiere a la ley argentina 26.485, en la que se emplea el concepto de “violencia mediática” y que puede ser útil para que “la victimización de las mujeres deje de ser un espectáculo de fin de tarde o de domingos después de misa. Para que los medios tengan que explicarnos por qué no es posible retirar a la mujer de ese lugar de víctima sacrificial, expuesta a la rapiña en su casa, en la calle, en la televisión de cada hogar”. Para ella, “judicializar” esta agenda mediática que violenta y reproduce el daño podría contribuir a que la gente comience a percibir a los medios como violentos. Segato concluye afirmando que:

tenemos que trabajar para transformar la sensibilidad de las audiencias frente a la crueldad como diversión y ante los medios como objetables. Pasaríamos así a entender e interpelar a los medios con nociones afines a la de “autoría intelectual” y a la de “instigación al delito”, develando que, con relación a las mujeres y a los sujetos feminizados, funcionan como “brazo ideológico de la estrategia de la crueldad” (Gago, 2015).

Por otra parte, Griselda Gutiérrez (2008) en su texto “Violencia sexista. De la violencia simbólica a la violencia radical”, realiza una reflexión que parte del trabajo de Johan Galtung (quien clasifica a la violencia en tres tipos:

directa, estructural y cultural) y de Jill Radford y Diane Russell para situar en una dimensión estructural la violencia contra las mujeres, potenciando el concepto de *continuum de violencia sexual*, destacando la conexión existente entre las distintas expresiones de violencia contra las mujeres como parte de un continuo y no como problemas inconexos. Gutiérrez habla de la necesidad de evidenciar cómo el tratamiento que hacen el derecho, las políticas sociales y los medios de comunicación masiva del problema de la violencia contra las mujeres tiene un efecto de estructura, de una articulación que puede justificar y reforzar la ocurrencia de la violencia al no abordarla y comprenderla adecuadamente y que forma parte de lo que Radford y Russell han llamado “política sexual”.

Está presupuesta una dimensión simbólica que subyace a los códigos de discriminación a que se sujeta a ciertos individuos sobre el que es fundamental abundar [...] Lo mismo se parte de la observación común de la que se basa en expedientes de investigación científica, se suele coincidir en que la agresión tiende a focalizarse conforme al esquema asimétrico en contra del que ocupa el rol de inferior [...] Se puede observar que es la codificación y asignación cultural de espacios, roles y jerarquías que simbólicamente y materialmente devalúan a las mujeres, las que propician y justifican las variadas formas de agresión, y que además se convierten en un disparador de la violencia represiva con que se les acomete (p. 38).

Aun estando presente el carácter deliberado de la acción del agresor, es fundamental introducir el entramado simbólico y estructural en el que se inserta esa acción, que suele incidir en un efecto de réplica y que alcanza a códigos sedimentados que atraviesan nuestras vidas, en cuyo caso no hay sujetos a los cuales culpabilizar o responsabilizar en sentido estricto [...] Introducir ese entramado simbólico estructural no implica dar por bueno un estado de cosas ni asumir su carácter inmodificable (p. 39).

Gutiérrez resalta que, en lo referente al poder y la violencia ejercida contra las mujeres, debe tenerse presente que gran parte de la dinámica del orden patriarcal ha consistido en quitarles la posibilidad de autodeterminación, ejerciendo violencia simbólica puesto que, además de limitarlas y devaluarlas, se les responsabiliza y se les culpa de las agresiones que sufren. “A manera de una profecía autocumplida se crean las condiciones para después alegar e incluso encontrar indicios que lo sustentan, de que la violencia es integrada en el cálculo de la víctima como probable, y no sólo la provoca sino incluso la acepta, de manera que con esos elementos bastaría para considerar el poder de las ofensas, las restricciones o los golpes como legítimos” (p. 44).

Ana María Fernández (2007), a partir de la lectura de la obra de Cornelius Castoriadis, sostiene que una sociedad es, entre otras cosas, un sistema de interpretación del mundo. Una sociedad construye, crea, inventa su propio mundo y puede percibir como peligro “cualquier alteración a su sistema de interpretación del mundo”. Por eso, situaciones que se perciben como ataques a la identidad propia y por tanto las diferencias se viven como amenazas. De acuerdo con la autora, “las transformaciones de sentido —lo instituyente— operan siempre con la resistencia de aquello consagrado —lo instituido— que hasta tanto no sea trastocado funciona como régimen de verdad” (p. 85).

Puede decirse que los universos de significaciones —en tanto operan en lo implícito— construyen latencias colectivas que rigen no sólo las ideas o argumentaciones de una sociedad al respecto sino que sostienen las prácticas y participan en la construcción de los cuerpos propios de una época, una clase social, un género, etc., comprometiendo tanto sus disciplinamientos como sus resistencias y líneas de fuga, sus afectaciones, potencias y síntomas [...] Objetivan, en tanto nominan, narran, argumentan, legitiman científica, política

y culturalmente los ordenamientos de sentido. Subjetivan en tanto producen las modalidades en que piensan, sienten, actúan los integrantes de los colectivos sociales involucrados. Instituyen sus “mentalidades y construyen sus cuerpos” (pp. 103-104).

Para Fernández, la producción de subjetivación se inscribe en las luchas por el poder de conservar o transformar el mundo, conservando o transformando sus significaciones. Y para poder investigar acerca de los imaginarios sociales es necesario visibilizar las “operatorias puestas en juego” que ocurren en estas “luchas por el poder”. Fernández menciona algunas de estas operaciones, como la repetición insistente de sus narrativas en múltiples focos (discursos, medios) producen y reproducen los argumentos que instituyen, por ejemplo, lo femenino y lo masculino en nuestra sociedad; la institución de universos de significaciones totalizadoras (por ejemplo, los esencialismos que estipulan no lo que “debe ser” una mujer o un hombre, sino lo que “es”, operando entonces la violencia simbólica, puesto que no da lugar a las diferencias de sentido, diversidad de prácticas, homogeneizando y violentando lo diverso); invisibilización de la diversidad; y el empleo de estilos narrativos que producen permanentemente naturalizaciones de sentidos y de prácticas junto a criterios atemporales y/o de discurso único.

En síntesis, en estilos narrativos que recurren persistentemente a la naturalización y a la *atemporalidad*, los “mitos sociales” obtienen su *eficacia simbólica* a través de la repetición-insistencia de sus tramas argumentales, que se multiplican en innumerables focos del tejido social. A través de “enunciaciones totalizadoras y totalizantes, deslizamientos de sentido, producción de invisibles y eliminación de contradicciones, gestionan y ejercen su violencia simbólica” (p. 107).

En un trabajo posterior, *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*, Fernández (2009) habla en términos de “violencia invisible” como aquella que “se conforma de hechos, acontecimientos, procesos y dispositivos reproducidos en toda la extensión de superficie social y subjetiva. Está ahí, pero no se ve o se lo considera natural” (p. 33), puesto que para que ocurran las violencias “cotidianas” es necesario que una sociedad haya previamente “inferiorizado, discriminado, fragilizado” al grupo social que es objeto de violencia.

Habla aquí del papel que juegan la educación, los medios de comunicación masiva e, incluso, algunas modalidades de prácticas médicas y psicológicas que reproducen una imagen femenina que afecta negativamente la necesidad de transformación del lugar social de las mujeres.

Los procesos de violencia simbólica o apropiación de sentido se construyen en las mismas instituciones por las que circulan los discriminados en posiciones desventajosas. Es a través de ellas que se les impone la arbitrariedad cultural de su inferioridad mediante múltiples discursos, mitos sociales, explicaciones religiosas y científicas. Dicha arbitrariedad cultural es una pieza clave de los sistemas de dominación. Los diferentes dispositivos institucionales hacen posible que ésta sea reconocida como legítima y, al mismo tiempo, otorgan legitimidad al grupo dominador como autoridad. La arbitrariedad cultural opera de tal forma que el ejercicio de la violencia simbólica es invisible a los actores y presupone la implicación de aquellos que sufren más sus efectos. Está implícita hasta en las jerarquías del lenguaje y en sus formas de uso (pp. 39-40).

Fernández afirma que, aun cuando varíen históricamente los argumentos sociales, permanece estable la “lógica” con la que se ordenan dichas explicaciones acerca de las diferencias entre géneros. Tal lógica realiza varias

operaciones a la vez: identificar diferencias entre hombres y mujeres debidas a su condición sexuada; etiquetar esas diferencias como inmodificables; inscribir las diferencias en un orden binario y jerárquico, donde el atributo masculino es tomado como el criterio de medida; legitimar la desigualdad social de quienes se constituyen como “diferentes”, en este caso, las mujeres.

Es por esto por lo que la autora rechaza el empleo de la frase “todos somos prisioneros de los mandatos de género”, puesto que se hace de lado “la dimensión política de la cuestión y las tareas pendientes en una agenda ‘político-social de género’. Asimismo, quedan invisibilizadas las marcas en la subjetividad que el ejercicio cotidiano del poder de género inscribe en los varones y las prácticas naturalizadas de diversos modos y grados de *impunidades* de género constituidos como hábitos de vida” (p. 47).

María Luisa Femenías (2008) considera que uno de los grandes logros del feminismo contemporáneo es que cambió la comprensión de la sexualidad, de las relaciones entre mujeres y varones, y así se pudo denotar que la violencia sexual contra las mujeres es un mecanismo que busca mantenerlas en la subordinación, por lo que es necesario analizar las variables que intervienen en los diversos procesos de violencia contra las mujeres con la intención de comprenderlos, desmontarlos y corregirlos.

Esta autora considera que en países donde “la vida democrática se ha visto drástica y sistemáticamente interrumpida” (como sería el caso de los países en la región latinoamericana) es difícil examinar los “modos más sutiles y no obvios de la violencia”. Empezando porque lo que es obvio y evidente para una sociedad dada “presupone la construcción colectiva de una cierta sensibilidad (y de ‘control’ social)” (p. 15).

Asimismo, las actuales condiciones económicas y la cada vez mayor incorporación de las mujeres en la esfera

laboral, en el contexto de la globalización que promueve modos de exclusión de manera acelerada, “constituye especialmente para los varones una amenaza a su integridad y un eje inconsciente de preocupación, que se expresa de diversos modos: chistes, objetuación y fragmentación del cuerpo de las mujeres, insultos y, por cierto, violencia explícita y cruenta” (p. 21).

Femenías interpreta estos ejercicios de violencia contra las mujeres (tanto simbólica como cruenta) “como una estrategia de reafirmación de la propia identidad patriarcal (en términos de virilidad) ‘superior’, su redefinición y reacomodamiento simbólico-funcional de los miembros varones más débiles en virtud de su auto-reconocimiento psicoidentitario” (p. 23).

Sostiene que esta violencia está implícita en la estructura de los vínculos entre varones y mujeres, y habla en términos de “moral de la violencia”, aquella que justifica la imposición del vencedor. Entonces, la violencia adquiriría un carácter “ejemplificador” y “portador de los valores” tradicionales de la disciplina, buscando su exhibición en el espacio público, “potenciándose un voyeurismo mediático, en especial televisivo, que refuerza identificaciones en términos de víctima-victimario individual” (p. 26).

En un escrito posterior, “Derechos humanos y género, tramas violentas” (2009), Femenías busca revisar las estrategias lingüísticas que marcan y ocultan la violencia contra las mujeres, tanto porque ve al lenguaje como “una forma de vida”, como el “a priori histórico” que prefigura el sitio violento que precede al acto de violencia. Afirma que “si el poder simbólico ‘construye mundo’; literalmente, impone orden y ‘realidad’. Denomina, en consecuencia, ‘violencia simbólica’ a la que impone un orden bajo el supuesto de que es único, irreversible, inmodificable, incuestionable, fijo y eterno. “Se pre-supone además que este orden natural funda la ética, la moral o las costumbres de una sociedad dada” (p. 349). Dicha violencia simbólica



adquiriría su mayor fuerza en el sistema de creencias de los individuos (varones o mujeres) y estaría implícito en los usos del lenguaje.

Como todo sistema de dominación, el patriarcado sostiene la violencia simbólica alentando o desconfirmando, reconociendo o descalificando, negando, invisibilizando, fragmentizando o utilizando arbitrariamente el poder. Como consecuencia, aísla, segrega, recluye, genera marginalidades, divide, condena, elabora cadenas causales y hasta mata si no directamente al menos en la medida en que justifica, legitima o invisibiliza discursivamente la violencia física. Como sistema de dominación —incluso cuando se asienta en la fuerza de las armas o del dinero— tiene una dimensión simbólica que se pone de manifiesto en los discursos de legitimación a través de los cuales obtiene la adhesión voluntaria de las dominadas. En ese sentido es un sistema coercitivo y voluntario a la vez, por eso sus víctimas son cómplices de la situación en tanto todas y todos estamos atrapados en una misma trama simbólico-discursiva (pp. 349-350).

Esto permite que el ejercicio de violencia física explícita ocurra bajo condiciones de legitimación, otorgada por el orden simbólico preestablecido. La eficacia de los discursos depende tanto del prestigio o poder de las instituciones que los emiten (Estado, Iglesia, medios de comunicación, etcétera) como del modo en que el capital simbólico se ancla en la realidad social. “En ambos sentidos, el discurso opera como disciplinador social, inculcando en los sujetos —por identificación y persuasión más que por fuerza— prácticas estereotipadas normalizadas y naturalizadas” (p. 350).

Femenías refiere a la simplificación que existe en los estereotipos de visibilidad con que son exhibidas masivamente las mujeres en los medios; éstos se vuelven “ideales” que

conforman el conjunto de mandatos socialmente instituidos y naturalizados. Queda claro, entonces, que la violencia simbólica no se refiere a expresiones más o menos triviales [...] dirigidas a esta o a aquella persona en particular. Por el contrario, se trata de expresiones que instituyen una norma; es decir, una dimensión valorativa, hipercodificada, naturalizada y forcluida. De este modo, se constituye “lo obvio”, lo que no se cuestiona, lo que se acepta sin más, naturalmente, de ciertos grupos [en este caso, las mujeres] (p. 350).

Entonces debe ponerse el énfasis en la construcción cultural de la violencia más que en el sujeto individual que la ejerce, puesto que

una estructura violenta antecede la violencia sexual en los lugares de trabajo, en la vía pública, en los rituales atávicos de violación de determinadas culturas, como arma de guerra, etc., delimitando la geografía del miedo y de la victimización. Un conjunto histórico de mitos, leyes, teorías científicas y filosóficas sedimentadas legitima la violencia contra las mujeres y conforma el sustrato estructural y simbólico que la habilita, invisibiliza los datos de la violencia, oscurece las causas, niega los hechos, carga de responsabilidad a las víctimas (p. 359).

Otra revisión al concepto de violencia simbólica lo ofrece Rita Radl (2011), para quien los medios de comunicación masiva tienen una función “ideológicamente regresiva” en lo referente a las identidades de género femenino y masculino, al tener una sistemática sobrerrepresentación del protagonismo masculino y una subrepresentación del protagonismo femenino, lo que mantendría la visión del dominio masculino omnipresente, a pesar de que la realidad social tenga otros parámetros. En su trabajo acerca del tratamiento de la violencia contra las mujeres en los noticieros, sostiene la tesis de que

los medios de comunicación modernos no solo son productores de la información en los casos de la violencia contra las mujeres, sino que realmente producen elementos de violencia, eso sí, de tipo simbólico con respecto al rol de género femenino, o sea, inciden en la producción de una “violencia simbólica” contra las mujeres, perceptible ya en la presencia/ausencia de éstas y de sus imágenes en los medios de comunicación de masas modernos (p. 158).

Radl también retoma el trabajo de Galtung, particularmente lo referente a las violencias cultural y estructural, para afirmar que

la violencia ejercida contra las mujeres es realmente una violencia estructural-sexista, es decir, constituye un fenómeno socioestructural que actúa usando infinidad de elementos culturales diversos en los múltiples ámbitos: social, científico, económico, político y laboral. Se trata de un tipo de violencia fundamentado en unas definiciones de género verticales que implementan, a su vez, unas interrelaciones caracterizadas por el ejercicio de poder y de dominio de un género frente a otro en una estructura social concreta (p. 164).

Tanto los medios masivos como los nuevos medios tecnológicos de comunicación e información (televisión, internet, videojuegos, cine, prensa, etcétera) “operan simbólicamente con modelos que reproducen y ejercen sutilmente una violencia simbólica contra las mujeres a través de formas múltiples sirviéndose de elementos culturales y sociales aceptados y aparentemente “correctos” y “neutrales” (p. 165).

Siguiendo el vínculo entre la violencia simbólica y los medios de comunicación, Isabel Moya (2012) realiza una reflexión acerca de cómo algunas cuestiones vinculadas con la situación, condición y posición de las mujeres pasaron de ser invisibilizadas en los medios a tener una pre-

sencia central. Sin embargo, para la autora, esto contribuye a un ejercicio de violencia contra las mujeres puesto que la manera en que son representadas dichas cuestiones, en términos generales, contribuye a sustentar mitos y estereotipos, puesto que el enfoque suele ser banal e incluso sensacionalista. Para Moya, también, el sexismo se encuentra presente en los nuevos soportes tanto como se ha encontrado en los medios tradicionales desde su origen, imprimiendo al imaginario social otra marca de género. Define a la violencia simbólica como

la reproducción en los medios de comunicación masiva, y en general, en las industrias culturales de un discurso sexista, patriarcal, misógino que descansa en prejuicios y estereotipos para presentar la realidad y los procesos sociales en todos los ámbitos: el productivo y el reproductivo, el público y el privado, la base de la estructura económica y la superestructura sociocultural. Discurso que utiliza sus herramientas y mecanismos expresivos para presentar a las mujeres según los cánones de la ideología androcéntrica, asociándola a roles, juicios de valor, concepciones y teorías que “naturalizan” la subordinación de las mujeres y lo considerado femenino. Dispositivos dúctiles, que se readecuan a la movilidad social y se apoyan en mitos, representaciones, imaginarios compartidos en una relación en la que se presuponen, pues se asientan estas manifestaciones de la conciencia y la subjetividad social, pero a su vez son referentes que las conforman. Entretejen un entramado de signos, símbolos y construcciones de sentido apelando a recursos mediáticos que van desde la selección de un determinado soporte y modo expresivo hasta el merchandising y la concepción de ciertos espacios públicos.

Para la autora, se ejerce esta violencia hacia las mujeres tanto en la publicidad como en las noticias que las reducen a víctimas o las ignora, así como en las notas sensaciona-

listas que hacen un espectáculo del “terrorismo machista”. También ocurriría cuando a las mujeres de ciertas regiones se les muestra con tintes folcloristas o xenófobos, cuando se restringe a ciertos temas los “asuntos de mujeres”; cuando las letras de las canciones son apologías de la violencia; cuando no se les consulta su opinión ni se presentan sus voces, etcétera.

Resalta que esta violencia es otra manera de ejercer control, pero su característica particular es que contribuye a naturalizar la subordinación de lo femenino a lo masculino. “Es decir, contribuye a reproducir las causales de la violencia machista hacia las mujeres y las niñas.” Y aunque no deja marcas visibles, sus huellas se multiplican en la cultura y afecta a toda la sociedad.

En la misma línea se encuentra el trabajo de María Isabel Menéndez (2014), quien sostiene que, entre todas las representaciones culturales, los discursos transmitidos a través de las industrias culturales son los más problemáticos en cuanto a su violencia simbólica. La autora cita a Omar Rincón en lo referente a que el hecho de que los medios de comunicación transmitan discursos acerca de la realidad “convierte a la narración en un *acto político*”, dado que se narra para formar relaciones, para la imaginación colectiva y para la supervisión del poder.

Menéndez realiza una revisión de trabajos que hacen referencia a que el análisis de este problema es, en muchos textos, una especie de “aniquilación simbólica” (término acuñado en 1978 por Gaye Tuchman), una “no existencia simbólica” que se traduce en una invisibilidad femenina en los reportes mediáticos y en una representación de las mujeres como un grupo subordinado e inferior, así como uno denigrado y agredido.

Para la autora, a la par del problema de la representación/invisibilidad, se encuentra lo referente al aspecto de las mujeres en los medios masivos, que encajan en el estereotipo de género y asumen roles tradicionales que no

corresponden a la realidad de las mujeres en el presente, impactando en esta violencia simbólica.

Según Menéndez, las industrias culturales producen imaginarios colectivos, los cuales, en determinados formatos audiovisuales, alcanzan valores altamente cargados políticamente, tanto por las características de su lenguaje —es el caso del cine y su representación de dinámicas de poder— como por la cantidad de efecto y su disponibilidad en cualquier tiempo y en cualquier lugar —como la televisión e internet.

Para Menéndez, una de las cuestiones raramente expresada es la referente a la hegemonía de la representación que constituye, tanto por imágenes como elementos verbales, un ejercicio de violencia simbólica mediática construida en la naturalización del género como una convención fundamentada en el sexo biológico.

La autora coincide con Moya en cuanto a que la violencia simbólica es un modo de ejercer control, pero que se caracteriza por su papel en la naturalización de la subordinación femenina. Los mensajes que las industrias culturales transmiten están definidos por ofrecer un retrato de mujeres estereotipadas y sexistas que oculta la realidad. Afirma que contribuye a la construcción de la violencia simbólica: el énfasis en discursos que definen a las mujeres como cuidadoras, la obsesión con la apariencia física que presupone que la belleza es un sinónimo del éxito, la negación de proyectos de vida alternativos a los ortodoxos, así como la demonización de la homosexualidad femenina. De esta manera, las industrias culturales se convierten en cómplices de la opresión de las mujeres y del ejercicio de violencia en contra de ellas.

Concluye Menéndez sosteniendo que si la violencia simbólica es definida por los mensajes, signos, íconos y valores que transmiten relaciones de dominio e inequidad, que naturalizan la subordinación femenina, es necesario incorporar una actitud proactiva que erradique la idea de

que los mensajes no son violentos ni tienen responsabilidad alguna en cuanto a la opresión de género. De hecho es necesario incorporar, como un principio, que la violencia simbólica es una estrategia de control para evitar que la sociedad en general y las mujeres en particular se rebelen en contra de la injusticia patriarcal.

Sintetizando la revisión anterior, y recuperando los elementos pertinentes para esta investigación centrada en el ejercicio de violencia simbólica en el cine, hay que señalar que, en principio, la violencia simbólica no es “otro tipo de violencia” (Varela, s/f), sino el sustrato que valida el ejercicio de las violencias (Gutiérrez, Radl, Segato).

Esta violencia comienza por la práctica discursiva, sustentada en las prácticas lingüísticas (Facio, Femenías), que es reproducida de manera reiterada no solo a través de las instituciones de socialización “tradicionales”, como la escuela, la familia o la Iglesia, sino de los medios de comunicación masivos (en el que se considera al cine), así como con el empleo de nuevas tecnologías, a través de mitos, leyendas, chistes, teorías científicas y filosóficas, etcétera. Dichos discursos sustentan, reproducen y fomentan la inequidad de género.

Dada su intangibilidad es difícil percibirla, pero lo permea todo. Para el caso que ocupa esta tesis es pertinente resaltar el papel que juegan los medios de comunicación como transmisores y perpetuadores de esta violencia. Hablando en términos de la violencia de género contra las mujeres, esta ocurre al invisibilizar su presencia; restringirlas a roles vinculados a los estereotipos de género; minimizar la violación a sus derechos; exhibir públicamente las agresiones contra ellas, no con un afán de denuncia, sino como parte de un espectáculo mediático; justificar las violencias que sufren; representarlas como objetos; centrar su valor en su imagen corporal.

Por otra parte, se ha hecho evidente la necesidad de observar cómo la violencia simbólica implica otros “ejes”, como lo son la raza y la clase, lo cual complica su análisis.

Si bien se ha mencionado que Bourdieu establece que no basta una toma de conciencia sobre el ejercicio de esta violencia, sin duda es el primer paso. Es necesario un ejercicio de crítica para fomentar cambios concretos en las diversas estructuras involucradas. Específicamente, para el presente trabajo es pertinente observar primero cómo ocurre el ejercicio de esta violencia en la realización fílmica, pero también buscar cómo el recurso cinematográfico puede contribuir a contrarrestar dicha violencia.

A continuación se presenta una exploración de trabajos centrados, en términos amplios, en las cuestiones de “mujeres y cine”. Se parte de una revisión general acerca de la relación entre el feminismo y los estudios cinematográficos, para luego presentar diversos textos que se centran en el estudio de lo que podría llamarse “otros cines” (categoría en la que suele englobarse el cine realizado en América Latina), pero también se parte de la búsqueda de “otras representaciones” de las mujeres. Aunque la violencia simbólica se refiere a las formas de violencia ejercidas a través de la imposición de una visión del mundo, de roles sociales, categorías cognitivas y estructuras mentales, al hablar de estas “otras” representaciones o formas de hacer cine, se acaba aludiendo tanto a estas “visiones impuestas” como a posibles alternativas, las cuales podrían encontrarse en las películas a analizar. Por último, se presentan diversos trabajos acerca de la relación entre la violencia de género y el cine, incluyendo textos que emplean el concepto de “violencia simbólica”, que es el interés principal de esta investigación.



*Feminismo y estudios cinematográficos*

A partir de las últimas décadas del siglo xx, y a la par de cómo se ha desarrollado la práctica feminista en la academia, en continua relación con el feminismo militante, han ido cambiando los puntos de interés y los enfoques teóricos con los que se han analizado los roles de las mujeres en el cine, tanto en las cuestiones de producción como en lo referente a su presencia (o ausencia) en la pantalla.

A inicios de la década del setenta, se sitúa el famoso trabajo de crítica del arte de John Berger, *Ways of seeing* (1972), en el cual se encuentra su famosa frase: “los hombres actúan y las mujeres aparecen”.

Estos primeros trabajos teóricos pueden ser divididos en dos líneas: una de corte más sociológico o historizante y otra, centrada en el binomio “mirada-poder” (Giulia Colaizzi, 1994). En la primera clasificación entran aquellos esfuerzos por rastrear la presencia de las mujeres en los distintos aspectos de la producción cinematográfica desde los inicios de la industria, como *Women who Make Movies*, de Sharon Smith (1975), que aportaba información sobre la participación de las mujeres en los primeros años del cine estadounidense, y cuyos nombres rara vez aparecen en los recuentos hechos por otros historiadores. Asimismo, se encuentran en esta clasificación aquellos trabajos que veían al cine como un instrumento que simplemente reflejaría una visión del mundo que existiría ya de modo independiente en otro lugar, como *Popcorn Venus*, de Marjorie Rosen (1973) y *From Reverence to Rape*, de Molly Haskell (1974), en los cuales se hace una relectura del desarrollo del medio cinematográfico a través de las imágenes o estereotipos de la mujer que se habían propuesto durante varias décadas.

La otra línea investigativa centraría su eje en el binomio mirada-poder. Colaizzi sostiene que a mediados de los años setenta se desarrollaría un interés por la semiótica y el psicoanálisis produciendo “nuevas lecturas”, por un lado, de las determinaciones ideológicas de los textos y, por otro, del énfasis sobre la relación de la sexualidad con el lenguaje y la imagen. Sería una crítica a lo “visual como tecnología”, donde los análisis feministas buscarían deconstruir las formas y modos de estructuración de la mirada en tanto tecnología, la mirada fílmica y el dispositivo que conecta al espectador con la imagen en la pantalla (concibiendo al cine, en términos de Althusser, como un “aparato ideológico del Estado”).

En esta línea se ubica el trabajo ya clásico de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Este texto sentó las bases y directrices para el debate teórico de la siguiente década al plantear problemas centrales para el feminismo y para la teoría fílmica: la cuestión del placer de las mujeres y lo referente a la recepción fílmica y al lugar espectadorial. El cine clásico, dice Mulvey, debe su “magia” a un placer visual basado en la diferencia sexual, porque hace de la mujer espectáculo (*to be looked-at-ness*) simple y solo objeto de deseo. Examina la conexión entre la mirada cinematográfica y el proceso de formación de identidad, afirmando que el sujeto masculino, al establecer a la mujer en tanto su “otro” visible, encuentra en la imagen cinematográfica la legitimación de su posición de dominio y control en la sociedad, confirmando e incentivando sus sueños de unidad y supremacía, y sostiene que el disfrute cinematográfico reside en su condición de placer “escopofílico” o voyeurista.

Cabe también aquí el trabajo desarrollado por el colectivo de la revista *Camera Obscura* (integrado por Janet Bergstrom, Sandy Flitterman-Lewis, Elisabeth Lyon y Constance Penley) que en su editorial del primer número (1976) sostiene que se ha evolucionado del reconoci-

miento de la necesidad de un estudio teórico del cine en Estados Unidos a una perspectiva feminista y socialista. Esta clase de análisis reconoce que las mujeres son oprimidas no solo económica y políticamente, sino también en todas las formas de intercambio racional, significativo y simbólico de nuestra cultura. El cine sería entonces un lugar privilegiado para el examen de este tipo en su conjunción única de códigos políticos, económicos y culturales.

De acuerdo con Colaizzi, la interpretación basada en el análisis textual, característica de los años setenta bajo la fuerte influencia de la semiótica y del psicoanálisis, se vio complementada (y cuestionada) en los años ochenta por un trabajo teórico sostenido por los llamados estudios culturales. Desde esta perspectiva, se considera que el trabajo de las feministas sobre la diferencia sexual ya no resulta suficiente, porque la teoría psicoanalítica a la que está tan íntimamente ligado toma en poca consideración las determinaciones sociales e históricas que serían necesarias para alinearla con otras diferencias, en una teoría feminista de la subjetividad comprensiva capaz de articular una multiplicidad de diferencias (como clase, etnia, preferencia sexual).

En *Women and film. Both sides of the camera* (1983), Ann Kaplan decide centrarse en la muy discutida cuestión de la mirada. Siguiendo a Laura Mulvey, argumenta que la mirada masculina, al definir y dominar a la mujer como objeto erótico, se las arregla para restringir las relaciones de la mujer a su rol como madre, dejando un espacio no “colonizado” por el hombre, a través del cual, se espera, la mujer puede comenzar a crear un discurso, una voz, un lugar para ella misma como sujeto.

La crítica que realiza Kaplan a las teorías psicoanalíticas y semióticas surge de la preocupación de que el dominio de la formación social es a menudo asignado a un nivel de discurso fuera del cual no puede ser conocido. Apela

por la posibilidad de que la experiencia sensual y física pueda romper los discursos patriarcales, abriendo la posibilidad de un cambio.

Aclara que las metodologías sociológica y psicoanalítica son pertinentes cuando se utilizan en sus propias esferas. Las herramientas del psicoanálisis y la semiótica permitirían a las mujeres “abrir” la cultura patriarcal como se expresa en sus representaciones dominantes, exponer las fuerzas psíquicas y míticas inherentes al patriarcado y dar explicaciones para los posicionamientos femeninos así como han sido internalizados.

Apunta Kaplan que el cine contemporáneo (el de la década de los 80) ha ido aún más lejos que el *film noir* en cuanto a una abierta representación de la sexualidad femenina. Como causas de esto enlista tanto que los varios movimientos de la década de 1960 produjeron cambios culturales que dieron como resultado la pérdida de los códigos rígidos y puritanos como el hecho de que el movimiento feminista alentó a las mujeres a tomar posesión de su propia sexualidad, hetero u homosexual. Afirma que el abierto despliegue de la sexualidad femenina ha amenazado al patriarcado, lo que ha forzado a un mayor grado de sometimiento a la mujer a la ausencia, el silencio y la marginalidad. Los mecanismos que trabajaron en las primeras décadas (victimización, fetichización, asesinatos justificados) para oscurecer los miedos patriarcales no siguieron funcionando en la década post 60: la mujer sexualizada no podía seguir siendo designada como “mala”, dado que las mujeres han ganado su derecho a ser “buenas” y sexuales, y la necesidad de usar el falo como el arma primaria para dominar a la mujer no podía seguir siendo ocultado. Refiere entonces al trabajo de Molly Haskell, la cual hace notar que en los primeros años de la década de los 70 en los filmes aparece un número excepcionalmente alto de mujeres violadas, como un ejemplo de las consecuencias de lo anteriormente referido.

Para Kaplan el problema sería que los hombres no miran simplemente; su mirada implica el poder de la acción y posesión que le falta a la mirada femenina. Las mujeres reciben y devuelven una mirada, pero no pueden actuar en ella, según este enfoque.

Christine Geraghty (1996) señala que, si bien a veces se da por sentado que la postura psicoanalítica que enfatizaba el posicionamiento del espectador por parte de la película era algo monolítico, en la teoría cinematográfica de finales de los años setenta y principios de los ochenta había otros puntos de vista. Estas críticas planteaban cuestiones sobre hasta qué punto las interpretaciones psicoanalíticas podían dar respuesta a los problemas presentados por la espectadora. Y ejemplifica con el trabajo de Christine Gledhill, quien en 1978 habría propuesto que la audiencia femenina no se hallaba necesariamente limitada por la imagen de la mujer fetichizada y que las mujeres podían identificarse de otras formas con la imagen femenina que se les ofrecía, seleccionando códigos en la construcción de los personajes y del discurso femenino que señalan aspectos contradictorios en la determinación de la mujer. Señalaría otros factores que intervienen cuando las mujeres ven la película, como los sociológicos, psicológicos y atributos culturales, y la propuesta sería que la efectividad material de dichos discursos no quedaba necesariamente eliminada por el dominio de la narrativa ni por los límites de la posición de los espectadores.

Teresa de Lauretis, en *Alicia ya no*, sostiene que “en el cine [...] la representación de la mujer como espectáculo—cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo— omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su representación más compleja y su circulación más amplia” (1992, p. 13).

Ella diferencia entre el término *Mujer y mujeres*. *Mujer* sería el “punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y las condiciones de los dis-

cursos en los que están representadas esas ficciones”. Con *mujeres* se refiere a “los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente” (pp. 15-16).

“La relación entre las *mujeres* en cuanto sujetos históricos y el concepto de *Mujer* tal y como resulta de los discursos hegemónicos no es ni una relación de identidad directa, una correspondencia biunívoca, ni una relación de simple implicación. Como muchas otras relaciones que encuentran su expresión en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida” (p. 16).

En *Tecnologías del género* (1987) abunda en la idea:

La discrepancia, la tensión y el constante deslizamiento entre la *Mujer* como representación, como el objeto y la condición misma de la representación, y, por otra parte, las mujeres como seres históricos, sujetos de relaciones reales, están motivadas y sostenidas por una contradicción lógica e irreconciliable con nuestra cultura: las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, dentro y fuera de la representación (p. 16).

En este texto establece que el género en tanto representación o auto-representación, “es el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (p. 8).

De acuerdo con Sainz (2017), otra de las aportaciones de Teresa de Lauretis en este tema tiene que ver con la noción de “fuera de campo”. Narrativamente, el término “fuera de campo” refiere a lo que ocurre fuera del encuadre, pero que puede ser deducido por lo que ocurre a cuadro, o por otros elementos cinematográficos, como el sonido. Para de Lauretis (siguiendo a Sainz), se trata de “otros espacios”, “otro lugar” del discurso presente, los

“puntos ciegos de las representaciones”, donde puede plantearse otra construcción de género.

Otra observación a la crítica cinematográfica feminista basada en el psicoanálisis es realizada por Jane Gaines en su ensayo “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory” (1988). Aquí, ella busca mostrar cómo una teoría del texto y su espectador, basada en el concepto psicoanalítico de la diferencia sexual, no está equipada para lidiar con una película acerca de la diferencia racial y la sexualidad. Argumenta que el modelo psicoanalítico trabaja bloqueando consideraciones que asume son de una configuración diferente, por ejemplo, los argumentos freudianos-lacanianos pueden eclipsar el argumento de las relaciones de raza-género en la historia afroamericana, dado que ambas perspectivas acerca de la sexualidad son incongruentes. Y que, al tomar la categoría “género” como el punto de partida en el análisis de opresión, la teoría feminista ayuda a reforzar los valores de la clase media blanca, al grado que ayuda a evitar que las mujeres vean otras estructuras de opresión, funcionando ideológicamente.

Janet McCabe (2004) sostiene que el trabajo de académicas como Tania Modleski responde a las demandas del llamado “Black film feminism” para desafiar el pensamiento ortodoxo al observar las identidades y relaciones raciales, y cambiar la narrativa. Las intervenciones alrededor de la raza confrontan al feminismo blanco con sus propias limitaciones y actos de opresión. Afirma que se debe analizar a la representación como un lugar de lucha, como parte de una compleja red de conocimiento conflictivo.

Posteriormente, quienes realizan estudios *queer* y lés-bico-gays harían notar que la mayoría de los estudios en este ámbito empleaban definiciones restrictivas de la diferencia sexual.

En las últimas décadas, los estudios fílmicos feministas han diversificado sus enfoques y objetivos. En general se presta atención a los ejes de la llamada “interseccionalidad” (género, raza, identidad sexual, clase), pero siempre con objetivos específicos, como señalar la constante invisibilización de las mujeres en el cine, o los modos de representación aún estereotipados de las mismas.

Marian Meyers (1999), en “Fracturing women”, capítulo introductorio de *Mediated Women: Representations in Popular Culture*, resalta la importancia del estudio de la representación de las mujeres en los medios masivos de comunicación y alude al hecho de que una considerable cantidad de investigaciones indica que las imágenes nos afectan, trabajando de modo acumulativo e inconsciente, creando y reforzando una particular visión del mundo o ideología que modela nuestras perspectivas y creencias acerca del mundo, nuestros vecinos y nosotros mismos.

Meyers cita al trabajo de Gaye Tuchman, de 1978, *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, quien en ese entonces sostendría que los medios masivos están involucrados en la “aniquilación simbólica” de las mujeres a través de la condenación, trivialización y su ausencia. Para Meyers, la aniquilación simbólica no sería un término apropiado en el preámbulo al siglo XXI (cuando ella escribe su texto), aunque las mujeres siguieran siendo trivializadas, marginalizadas y silenciadas por los medios. Para ella, en las décadas posteriores al trabajo de Tuchman, el feminismo y el movimiento de las mujeres hicieron, en muchos casos, avances tanto en la sociedad como en los medios, aunque no tantos como los propios medios han hecho creer. El resultado general no son simplemente unos cuantos modelos más positivos e igualitarios para las mujeres, sino una complicada mezcla de imágenes que pueden ser más confusas que liberadoras. Las representaciones de las mujeres justo antes del siglo XXI podrían ser más adecuadamente descritas como “fracturadas”, con



imágenes y mensajes inconsistentes y contradictorios, que se dividen entre nociones tradicionales y misóginas acerca de las mujeres y sus roles, por un lado, y los ideales feministas de equidad para las mujeres por el otro.

Afirma que las contradicciones de la representación están llenas de complicaciones y obstáculos para las mujeres de cualquier edad, pese a que la equidad de género en los medios puede parecer alcanzable y deseable, puesto que esto se promueve a partir de los valores masculinos, o de una falta de integridad y conciencia de sí. Por tanto, Meyers considera necesario mirar a los retratos de mujeres de distintos orígenes raciales, étnicos y de clase, así como de diversas edades y orientaciones sexuales, para entender más adecuadamente cómo ve la sociedad a la mujer y sus roles.

Para concluir este apartado, y dado que el análisis fílmico feminista se ha vuelto más que un asunto de interés académico, dada su cada vez mayor influencia no solo en la crítica cinematográfica, sino también en la forma de hacer cine, es pertinente referir la reflexión compartida por la actriz, escritora y productora Brit Marlig (2020), la cual representa en gran medida mucho de lo discutido anteriormente. En una columna en *The New York Times*, titulada “I don’t want to be the Strong Female Lead”, Marlig narra su recorrido para llegar a ser guionista y productora. Al cansarse de no encontrar papeles femeninos que le resultaran interesantes para ser interpretados, decidió comenzar a escribir esos papeles que tampoco encontraba en el mundo real, puesto que “no podría ser aquello que no podía ser en la pantalla”. Además de documentarse acerca del proceso de escritura de guiones, empezó a ver de otra manera las películas y se percató del abrumador número de narraciones dramáticas que asesinaban a sus personajes femeninos. Incluso si las protagonistas eran valientes y desafiantes terminaban con finales trágicos precisamente por ser así de libres. Marlig considera que

es un desafío para cualquier escritor imaginar un mundo en el cual tales mujeres pueden existir sin consecuencias brutales, y que el mundo es un reflejo directo de esas historias que se están contando. Las narraciones dicen a las mujeres que son objetos y los objetos son desechables, así que a las mujeres siempre se les vuelve objetos y se les descarta.

Si bien hay siglos de narraciones del “viaje del héroe”, en el cual un hombre joven es llamado a la aventura, desafiado por pruebas y enfrentado a una batalla climática de la cual sale victorioso, convertido en héroe, hay muy pocos patrones narrativos para las aventuras de mujeres jóvenes y muchos menos para las mujeres adultas, si bien desde la década de los ochenta en el cine comercial comienza a presentarse y tomar relevancia el personaje protagónico de “mujer fuerte”. Dicha mujer puede ser militar, heroína con superpoderes, etcétera, con todos los recursos de un héroe de acción, pero más atractiva físicamente (siempre habrá pretextos para mostrarla con poca o nada de ropa). Marlig acepta que es fácil sentirse atraída por cualquier narración que le dé agencia y voz a las mujeres en un mundo donde frecuentemente carecen de ello, pero que entre más interpretaba dicho personaje, más consciente era de la reducida especificidad de las fortalezas de los personajes: fuerza física, ambición, racionalidad centrada y otras modalidades del poder consideradas masculinas. Afirma que cuando se mata a las mujeres en las historias no solo se está aniquilando cuerpos de género femenino, sino a lo femenino como una fuerza donde resida, ya sea en mujeres u hombres. Sobre todo porque es difícil imaginar características atribuidas a lo femenino (empatía, vulnerabilidad, comprensión) como fortalezas, puesto que han sido eliminadas a favor de la masculinidad. Considera que tanto lo masculino como lo femenino son valiosos y se pregunta cómo se podría restaurar el balance o evolucionar más allá de las limitaciones binarias que presentan

desde el principio. Refiere que incluso la manera tradicional de narrar las historias (provocar el incidente, tener un clímax explosivo y luego bajar el ritmo de la acción) es una alusión directa al orgasmo masculino.

Marlig también resalta la influencia que han tenido en su trabajo escritoras como Octavia Butler, Ursula LeGuin, Toni Morrison y Margaret Atwood, quienes usan al género de ciencia ficción para mostrar las injusticias del presente e imaginar otra evolución humana. Declara que no quiere ser el personaje de la chica muerta ni “la novia de”, pero tampoco la protagonista cuyo poder es definido ampliamente por la violencia y dominación, la conquista y la colonización, sino que crear a una mujer “realmente libre” implica generar otros modos de narración y que por ahora lo que queda es profundizar, enseñar y celebrar lo femenino a través de las historias. Concluye afirmando que es “una cuestión de supervivencia humana, el momento en el cual comenzamos a imaginar un nuevo mundo y compartirlo con los demás a través de historias es el momento en el cual llegará el nuevo mundo”.

#### *“Otros cines”, “otras mujeres”*

En este apartado tiene un lugar preponderante el conjunto de textos que se centran en la obra cinematográfica realizada por mujeres, particularmente las que realizan un intento por visibilizar a “otras” mujeres, que hasta hace unas décadas no eran tan vistas en el cine (en los términos ya referidos de clase, raza, edad, orientación e identidad sexual) y que realizan su obra diferenciadamente en términos de producción cinematográfica en los llamados “otros cines”, por distinguirlos de la producción comercial de grandes mercados. Aquí entran revisiones tanto a producciones realizadas fuera de Estados Unidos y Europa, como a las de esas regiones, pero hechas fuera del circuito comercial dominante.

Elizabeth Bird (1999), en “Tales of Difference: Representations of American Indian Women in Popular Film and Television” realiza una revisión sobre cómo ha sido retratada la mujer india americana en diversas películas y series para la televisión encontrando dos caracterizaciones principales: como buena (virginal) o mala (prostituta). Apunta que aunque realizadores indios independientes están produciendo sus propias películas que hablan de quiénes son, y más gente india tiene roles de producción en Hollywood, un cambio en la representación de dichas mujeres se percibe difícil puesto que si las protagonistas femeninas son menos redituables que los protagonistas masculinos y la sabiduría popular establece que ningún actor indio puede llevar el peso de un film de gran presupuesto, queda la pregunta de ¿cuáles serían las posibilidades para una mujer india?

Para la autora, entre más mujeres sean parte en la producción de los medios, como guionistas, directoras, productoras y actrices, aumenta la posibilidad de celebrar algunos de los grandes avances que se han obtenido en la representación de las mujeres, aunque, acota citando a Cook (1993), estas realizadoras de medios “hablan por sí mismas y no necesariamente por todas las mujeres: pero insisten en su derecho de hablar diferenciadamente y ser reconocidas por esa diferencia”, y no puede dejar de señalar que, abrumadoramente, estos logros han sido obtenidos por las mujeres blancas.

Sin embargo, reflexiona Bird, en algún momento, así como las mujeres afroamericanas ahora tienen al menos un poco de voz en la creación de la imagería de las masas, las mujeres indias nativoamericanas irrumpirán en la conciencia de la industria de la cultura de masas. Aunque los estereotipos de los indios, masculinos y femeninos, serán difíciles de destruir, puesto que su papel como “otro” exótico y fascinante está demasiado afianzado y naturalizado.

Sobre la representación de “otras” mujeres de color habla Anjali Ram (1999) en “Immigrant Incriptions: Redefining Race and Gender in *Mississippi Masala*”, donde analiza la historia de amor interracial entre un afroamericano y una migrante de origen hindú, proveniente de Uganda. El interés de Ram en esta cinta radica en el hecho de que raramente se encuentran películas exitosas que intenten situar a las mujeres de color como sujetos hablantes y agentes principales en una cinta. Para esta autora, al incorporar casos textuales que colocan a una mujer migrante de color como el motor principal de la narrativa y del sujeto deseante, *Mississippi Masala* rompe con las representaciones dominantes en Occidente de raza y género, lo cual sería un intento por refutar las representaciones imperialistas y patriarcales. Y resalta el intento de la realizadora (Mira Nair) por hacer una película acerca de la comunidad marginalizada de la que proviene.

En cuanto al cine realizado en otras latitudes y la representación de las mujeres “de color”, Frank Ukadike (1999) en “Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora” comienza aseverando que la subjetividad femenina en África, como en todas partes, ha sido frecuentemente definida por los hombres más que por las mujeres. Las mujeres negras han sido víctimas de una tendencia para “des-mujerizar la feminidad negra”. Consecuentemente, los filmes de mujeres y hombres africanos intentarían rehumanizar los retratos de las mujeres y reafirmar sus identidades. Y de manera más compleja, las mujeres realizadoras africanas estarían enfrentando el desafío de recuperar para las mujeres el poder de la auto-definición y de la autorrepresentación.

Para la autora, la hegemonía de las ideas colonialistas y de la dominación de Hollywood no puede ser excluida de cualquier investigación histórica que busque proveer un retrato matizado de las complejas cuestiones éticas

y culturales. Por mucho tiempo las cuestiones de diferencia cultural han sido negadas por el cine y las prácticas de los medios dominantes, impidiendo la articulación de una acertada y sana identidad negra.

Según Ukadike las mujeres negras deben encabezar el diálogo revisionista, un discurso alternativo que requiere interpretaciones asentadas en la cultura alrededor de cuestiones de identidad y representación étnica.

Afirma que no son solamente necesarias las estrategias de innovación estilística, sino una variedad de modos que busquen contrarrestar las imágenes subliminales racistas y negativas que continúan definiendo la imagen negra en la práctica dominante.

Así como la producción fílmica africana en general es alternativa y contrahegemónica, para Ukadike, las películas de mujeres africanas pueden ser vistas como constructoras de un paradigma. Dicho paradigma consiste en hablar desde adentro e intentar componer un retrato rico y variado de la mujer africana a través de una modificación y revisionismo canónico. De acuerdo con la autora, la estrategia narrativa sería que la dimensión colectiva surge a partir de la mirada de los personajes femeninos.

Concluye afirmando que en muchos filmes hechos por mujeres es claro que las prerrogativas temáticas y estéticas están determinadas por objetivos sociales, políticos y de género específicos más que el espectáculo convencional y el éxito comercial. En resumen, la tensión entre las numerosas identidades del tercer mundo y otras personas marginalizadas, por un lado, y las presiones del colonialismo e imperialismo, por el otro, marcan el punto de convergencia para el cine “alternativo”, el cual comprensiblemente adopta la práctica fílmica femenina.

La posibilidad de encontrar “marcas de género” en las producciones fílmicas de dos realizadores chinos (un hombre y una mujer) de la llamada “Quinta Generación” es el eje central del artículo “Beyond the Glow of the Red

Lantern: or What Does It Mean to Talk about Women's Cinema in China?", de Ying Hu (1999). La autora comienza citando a Dai Jinhua, crítica de cine feminista, quien afirma que no hay un cine de mujeres en China. Dai afirma que en los trabajos de la mayoría de las directoras de la llamada Quinta Generación del cine chino es extremadamente difícil detectar el género de quien dirige, ya sea en el asunto central, la historia, la caracterización, el modo narrativo, el uso del lenguaje cinematográfico y de la estructura. A diferencia de los trabajos de las escritoras contemporáneas, las películas de las mujeres directoras rara vez exhiben cualquier marcador distintivo de género del sujeto creativo o cualquier indicador del estilo femenino. Concluye que esto es debido a una persuasiva "ideología cotidiana", según la cual las mujeres directoras son consideradas y se consideran a sí mismas como exitosas si y solo si parecen ser hombres, si borran exitosamente su propio género.

Señala Hu que el éxito de una mujer sea juzgado porque su desempeño sea el mismo que el del hombre es algo común tanto en la historia de China como de Occidente, y se pregunta qué es lo que produce este borrado del género o de una perspectiva feminista en el cine. Cuestiona cómo las académicas feministas deben plantear las preguntas para que una visión distinta pueda ser leída. Se pregunta si la investigación feminista en sí misma deba ser desafiada por la diferencia, la diferencia de cultura, de raza, del llamado tercer mundo.

A pesar de estos "esfuerzos" de los cineastas, Hu busca si hay algunas señales en sus películas que puedan mostrar algunos marcadores particulares en la representación de las cuestiones de género.

Analizando la cinta *La linterna roja*, de Zhang Yimou, Hu encuentra retratada una estructura de poder-género en el mundo microcósmico e impersonal, inmutable, mientras que en la película *Bloody morning*, de Li Shaohong,

halla que se cuestionan las fronteras que separan a las subjetividades masculinas y femeninas. En esta cinta la cámara frecuentemente pide una identificación desde una posición feminizada y la masculinidad tradicionalmente definida es cuestionada. Aún más, existe en esta película una evidente ausencia del cuerpo femenino fuertemente cargado de erotismo. Es esta ausencia la que señalaría una resistencia exitosa de la trama del cine narrativo, mientras apunta hacia un deseo inscrito diferencialmente.

### *Mujeres en el cine en América Latina*

Siendo el cine latinoamericano el objeto de estudio de esta investigación, a continuación se expondrán algunos trabajos que se centran tanto en la labor de mujeres cineastas en América Latina como en la representación de las mujeres en dicho cine.

Buscando hacer un trayecto que hable de los primeros años de la producción cinematográfica hasta los años más recientes, el primer texto a mencionar es “Visiones e imágenes de la mujer en la historia del cine latinoamericano”. En este escrito de Lourdes Pérez (1998) se hace un breve recorrido sobre cómo ha sido la representación de las mujeres en el cine en general y particularmente en la producción fílmica de la región. Comienza haciendo una revisión del cine de Hollywood y europeo, dada su influencia en el cine del resto del mundo, y señala cómo fue durante el periodo conocido como “cine clásico” que se marcaron las directrices que regirían la producción fílmica posterior, y señala que, si bien el cine ha insertado nuevos elementos en su discurso, así como adoptado otros símbolos, en general continúa repitiendo los mismos códigos.

Sobre los primeros años de producción fílmica en la región, afirma que el cine silente latinoamericano fue distinto a la producción hegemónica, pues no logró volverse industrial. Las protagonistas imitaban a las grandes figuras



de los otros cines, apareciendo así las primeras divas locales, pero también las primeras realizadoras, que resultaban extrañas en un oficio concebido “por hombres y para hombres”.

Pérez cita el trabajo de Jorge Lezcano, quien, analizando la producción cinematográfica de los años treinta a cincuenta, encontró seis modos de representación de la mujer predominantes: la mujer fatal, la heroína romántica, la burguesa en conflicto, la india y la madre sufrida.

La autora indica que el análisis pormenorizado de las cinematografías mexicana y argentina entre los años treinta y cuarenta resulta imprescindible para comprender cómo ha sido la construcción de la imagen fílmica de la mujer en América Latina, analizando los cambios a través del tiempo.

Durante esos años, el cine local pudo competir con la producción hollywoodense, logrando instaurar sus propios mensajes, crear sus mitos y estereotipos, con una propia visión del mundo, aun si no era tan alejada de lo ya universalizado por el cine hegemónico.

Sobre el cine mexicano, Pérez señala que en el llamado “cine de la edad de oro” se pueden encontrar dos vertientes: por un lado se empeña en sublimar la figura de la madre (desvinculándola de la sexualidad) y exaltar la importancia de la familia y, por el otro, la representación de las “pecadoras”, contándose así con una representación binaria de la mujer.

Son los años en que se quiere retomar el “orden perdido” con la revolución para entrar en los nuevos tiempos de un nacionalismo que aspira a la modernización de la vida económica y social, y con una política cultural que pretende aprovechar muy bien el *boom* de la industria fílmica en función de esos objetivos. La moral entonces ocupa un lugar preferencial en los códigos del cine, pero entendidos de acuerdo a viejas concepciones heredadas de la más conservadora tradición católica en la cultura

mexicana, lo cual podría o puede resultar paradójico o contraproducente con la política de reformas y de modernización de la vida nacional a la cual aspiraba el Estado mexicano de la época (p. 1579).

Sobre esta misma etapa, en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, Julia Tuñón (1998) realiza una amplia revisión de las películas producidas entre 1939-1952, buscando “comprender la manera y el grado en que el cine se basa en las mujeres concretas para construir una imagen abstracta de ellas, un modelo”, con la intención de “develar los códigos de valor que rigen esta construcción e incursionar en la forma en que las películas inciden o no en las mujeres de carne y hueso” (p. 13). Parte de dos supuestos: primero, que “los sexos están simbólicamente organizados, constituyendo géneros, lo que permite analizar el proceso de su factura”; y el segundo, que “los filmes muestran la ideología y la mentalidad imperantes en su contexto... se trata de una fuente hecha de imágenes que permite acceder al imaginario que construye un determinado grupo social”. Tuñón contrasta lo que muestran las películas con otras fuentes documentales de la época y encuentra muchas coincidencias:

es evidente que los géneros se construyen desde muchos terrenos, hombres y mujeres reciben mensajes de diversos tipos y ellos y ellas se representan de variadas maneras, cada una pautaada por el lenguaje del medio y su propio propósito: los anuncios buscan vender y las películas distraer. Sin embargo, coinciden en el modelo genérico, en el “deber ser” que se considera adecuado [...] En cada época histórica se establecen, en la tensión que les es propia, los límites de lo visible y lo enunciable, el régimen de lo que puede ser dicho o mostrado [...] Cada tiempo... tiene su código de lo visible, pero el cine, y ahí radica uno más de sus encantos, por su propio lenguaje, deja filtrar alguno de los elementos censurados y eso nos permite tomarlo como fuente de información (p. 17).

Su intención es plantear los lugares comunes de la construcción fílmica del género en México de los años cuarenta, encontrando sorprendentes hilos de continuidad entre los filmes, puesto que “parece claro que expresan una mentalidad, un sistema de ideas en torno a las mujeres que se reifica hasta constituir un basamento imaginario sobre el que se apoyan tanto los filmes mismos como otras manifestaciones culturales, incluso recientes, como las telenovelas” (p. 18).

Para el análisis de resultados precisó los principales elementos que aparecen en los filmes y sus combinaciones, los personajes y las relaciones que los ligan, el entramado en que se mueven, los mecanismos y maneras de ese movimiento. Una de sus más relevantes conclusiones (y en lo que coincide con Lourdes Pérez) es que

en una primera mirada esa imagen muestra a las mujeres en dos posibles bandos, sólo dos: como ángel o demonio, Eva y María, una imagen tradicional polarizada e irreal, vista desde los ojos de un sistema de predominio masculino y apreciada desde sus reglas y necesidades, pero al mirar con más atención resulta que las cosas no son tan simples y las imágenes se muestran más interesantes, pero también más coherentes con su entorno (p. 20).

Subraya Tuñón: “la forma en la que se muestra a la mujer en el cine mexicano ha logrado encerrar sus contenidos en el sarcasmo o en el lugar común, pues es más fácil burlarnos que entender” (p. 21).

Acerca del cine argentino de la época, Pérez asegura que aun con sus lógicas diferencias culturales y contextuales, éste presentó esquemas y concepciones parecidas a las del cine mexicano con respecto a la imagen de la mujer. En él se aprovecharon los recursos comunicativos de la música, como el tango, y sobre la base de éste se construyeron frecuentemente las estructuras dramáticas

de las historias contadas en sus películas y aportó sus divas relacionadas también con este género musical.

Pérez sostiene que el cine argentino en su etapa de auge creció sobre la base de dos líneas diferenciadas: una de inspiración burguesa que influyó en el grueso de la producción y otra de inspiración popular que tuvo en un momento una importante incidencia en el éxito que alcanzó el cine argentino en los países de habla hispana en estas décadas.

Dentro de la primera línea se hizo un cine destinado para el consumo de las clases medias y alta, compuesto por comedias y melodramas, protagonizado por personajes femeninos ingenuos dedicados al ocio y a la contemplación en medio de un escenario que se aleja de toda problemática o realidad social concreta. Se representaba a mujeres ajenas a todo lo que no sea la estabilidad hogareña en su sentido más limitado, pendientes y dependientes de sus parejas amorosas, con lo cual se justificaba su existencia en el mundo.

Asimismo, según la autora, aparecieron también historias de muchachas que buscan otras vías de realización personal, ya fuera convirtiéndose en estrellas del espectáculo, siendo mujeres fatales del arrabal porteño o humildes empleadas, con ganas de triunfar en la vida. Pérez marca como un caso particularmente interesante cómo en Argentina, durante el periodo peronista, hubo un cambio en la representación femenina, dado que en algunas de las películas de la época aparece la presencia de mujeres trabajadoras, empleadas, oficinistas, profesionales que luchan por la vida y se enfrentan a los otros para lograr su felicidad y su realización personal.

Es de resaltar que, de acuerdo con Pérez, a diferencia del cine mexicano, en el argentino casi no se encuentra un rostro indígena (las mapuches, las gauchas o las mujeres de la Patagonia están ausentes), pero sí se encuentran personajes provenientes de la literatura europea.

Para la autora, “el auge de un cine verdaderamente la-

tinoamericano y con un carácter profundamente social y revolucionario en todos los sentidos: ideológico, estético y artístico se dio en la década de los sesenta y setenta, según las condiciones de los distintos países y sus respectivas realidades” (p. 1582).

La imagen de la mujer como resultado de este proceso histórico comenzó también a modificarse, entre otras razones porque dentro del mismo las mujeres han tenido una amplia participación cambiando su habitual y tradicional forma de ser vistas solo como madres de héroes para convertirse en heroínas ellas mismas y por lo tanto sujetos activos de los complejos procesos de construcción de la vida social, política y cultural de nuestros países.

De ahí, Pérez da un salto a hacer una revisión de la filmografía producida a partir de 1967, año que puede considerarse de nacimiento del que será llamado nuevo cine latinoamericano. Para ella, en estos “nuevos cines” se ha intentado “dar visiones e imágenes de la mujer en distintos contextos, ya sean rescatándolas de su memoria histórica o en su situación más actual” (p. 1583).

Pérez resalta lo ocurrido en el cine cubano, puesto que

ha realizado aportes indiscutibles a los cambios que se han producido en la construcción y en la reproducción de la imagen fílmica de la mujer en la pantalla latinoamericana. Muchos de sus filmes más significativos han subvencionado códigos, se han acercado a sus problemas o los han tomado como centro de su discurso, replanteándose, cuestionándose y analizando con ello su papel como sujetos histórico-sociales actuantes en un contexto que como el cubano ha experimentado profundas transformaciones en estos últimos años (p. 1584).

A manera de epílogo, Lourdes Pérez subraya el incremento de la participación de las mujeres en los medios audiovisuales latinoamericanos:

La historia de la incorporación de la mujer al arte cinematográfico en América Latina apenas ha comenzado... Nuestra imagen aún no es la que nos representa del todo, por ello seguimos luchando, no por un cine diferente, femenino o masculino a ultranza, sino por uno verdadero que refleje a la sociedad con todas sus complejidades, las de hombres y mujeres que habitan, viven y construyen en este continente... (p. 1585).

Partiendo también del trabajo realizado en la década de los treinta, Patricia Torres San Martín, en “Lost and invisible: a history of Latin American women filmmakers” (2013), revisa las trayectorias y prácticas fílmicas de mujeres latinoamericanas en México y Brasil (dos de los países con mayor tradición fílmica en la región latinoamericana), analizando la práctica fílmica con un nuevo marco crítico basado en la diferencia entre la conciencia feminista (una posición política orientada a la mejora del estatus social de las mujeres) y la identidad femenina (una construcción “generizada” de la identidad y la subjetividad), empleando dos categorías analíticas: la formación de la identidad de género y la autoría femenina.

Torres afirma que, con la llegada del sonido en la década de los años 30, se conformaron las industrias y los filmes de producción nacional aumentaron su popularidad. Los recién formados sindicatos introdujeron medidas restrictivas, provocando una división de género en el trabajo y negando el acceso a las mujeres a las posiciones de dirección, volviéndose así el cine una práctica dominada por el varón. Al mismo tiempo, como ya se ha referido con otras autoras, los filmes industriales producidos en Brasil y en México promovieron distintivos modelos de feminidad y masculinidad basados en las categorías de género y las nociones patriarcales de diferencia sexual que circulaban en el cine de Hollywood.

Específicamente sobre lo acontecido en México, Torres señala que Adela Sequeyro y Matilde Landeta, a través del

ejercicio de su trabajo y de la representación de las mujeres en sus obras, subvirtieron los modelos establecidos de identidad de género. Particularmente Landeta prestó atención a representar a indígenas que asumieron la identidad de mujeres modernas y educadas.

A pesar de las fracturas generacionales y discontinuidades, afirma Torres, las prácticas de las mujeres han permitido la equidad laboral de las mujeres y la validación cultural como productoras y agentes creativos. Siguiendo a las pioneras, las mujeres realizadoras se han levantado por encima de las restricciones sociales, desafiando las normativas de género y de representaciones de género fílmicas, manteniendo una presencia activa dentro de la industria. Atraídas por la revolucionaria promesa del movimiento feminista de la década de los 70, las mujeres trasladaron sus fantasías y subjetividades a una nueva visión política y redefinieron la posición social y cultural de las mujeres. Las mujeres de la generación de los años 80 colocaron la visión femenina al centro de sus prácticas y se dirigieron a las luchas contemporáneas. Con una posición feminista menos radical que sus predecesoras, desarrollaron nuevas estrategias de producción y estéticas, garantizando la visibilidad de las mujeres en los campos del cine y los estudios fílmicos.

Acerca del cine brasileño, particularmente en un periodo sobresaliente, Catherine Benamou y Leslie Marsh (2013), en “Women Filmmakers and Citizenship in Brazil, from *Bossa Nova* to the *retomada*” exploran hasta qué punto la realización por parte de las mujeres fue excepcional en el cambiante contexto cultural brasileño del siglo xx intentando situar las intervenciones periódicas de este cine con respecto a la ideología patriarcal dominante y a los desafíos socioeconómicos que enfrentaba la nación.

El periodo de tiempo revisado, de la mitad de los años 60 al cambio de milenio, se caracterizaría por la conver-

gencia de una gradualmente mayor incorporación de mujeres en el cine a las tendencias en el cine nacional, con las primeras etapas del empleo del cine y el video como herramientas transformadoras, en respuesta a las condiciones psicobiológicas, sociales y económicas experimentadas por varios estratos demográficos de mujeres brasileñas. Para Benamou y Marsh, la paradoja resultante de esta sincronización y movimientos simultáneos hacia la relativa independencia sugiere que la producción de las mujeres ha subrayado notablemente cómo la producción masculina, aun la vanguardista, ha sido incapaz de hablar por todas las subjetividades definidas nacionalmente y de las preocupaciones contemporáneas.

Una de estas autoras, Benamou, en “Cuban Cinema: On the Threshold of Gender” (1999), remarca que, en cualquier contexto social y artístico, la lucha por la “auto-representación” cinematográfica para individuos y colectivos en los márgenes implica cuestionarse los estilos y temas hegemónicos, tanto en lo referente a los mecanismos de acceso, como a los de producción y distribución.

Benamou sostiene que el retrato de las tensiones en la esfera doméstica siempre se ha mostrado ligado a transformaciones socioeconómicas más amplias, contribuyendo decisivamente a crear la no deseabilidad social del machismo, así como de otras barreras “subjetivas” a la incorporación laboral de las mujeres. Los temas irían, de acuerdo con las perspectivas históricas del acceso de las mujeres al “mundo de los hombres”, desde la lucha armada, alfabetización y política, hasta la resistencia masculina a los quehaceres domésticos y a las actividades femeninas fuera de la casa. El viejo tema romántico de la infidelidad marital volvería a ser trabajado para revelar los modos en los cuales el doble estándar refuerza el poder y control masculinos fuera y dentro de la esfera doméstica.



La autora resalta que ha sido a través de filmes como *Lucía* y *Retrato de Teresa* como las audiencias estadounidenses y europeas asociaron la lucha de las mujeres por la equidad con el proyecto de la revolución cubana. Pero, pese a su efectividad para promover a las mujeres como protagonistas activas dentro de la narrativa y en el escenario del cambio social, muchas de las películas cubanas revisadas tienden a construir a las mujeres como preeminentemente sujetos trabajadores, a expensas de otros atributos y de sus “yo íntimos”. Los personajes femeninos son raramente descritos en posiciones de toma de responsabilidades públicas, y son frecuentemente mostradas siendo aconsejadas por hombres en tiempos de crisis. Son películas de hombres acerca de las mujeres.

Benamou, siguiendo a Mayra Vilásis, afirma que se pueden encontrar discontinuidades en la focalización de las relaciones de género. Filmes más recientes se percibirían más laxos en su crítica al patriarcado o habrían reemplazado tensiones narrativas y caracterizaciones más complejas por retratos de mujeres mistificadores y reduccionistas, de acuerdo con las convenciones de género cinematográfico, como las del melodrama o la comedia de situación. Este refugio en el imaginario patriarcal podría entrar en contradicción con la combatividad (fuera y dentro de la pantalla) de las principales actrices, y sería complementada por la ausencia predominante de articulaciones transgresoras de la forma fílmica en relación con los temas de género, aun si tal innovación puede ser evidente en otros niveles del texto.

Benamou apunta a que el hecho de que todas las mujeres espectadoras, a pesar de su raza u origen étnico, sean retóricamente exhortadas a identificarse con personajes de fenotipo claro mitigaría el reconocimiento de cómo la raza ha afectado diferencialmente su opresión patriarcal y consecuentemente cómo podrían aprovecharse de fuentes alternativas de empoderamiento.

La autora presta particular atención al trabajo de Sara Gómez. Resalta el papel de *De cierta manera* (1974) como el primer largometraje dirigido por una mujer en Cuba y uno de los pocos que localiza los orígenes del machismo en el pasado colonial patriarcal. Asimismo, no se centra en el género a expensas de la raza y la identidad cultural, sino busca demostrar cómo se han entremezclado históricamente.

Resalta que la marginalidad es resignificada en la cinta para referirse tanto a las condiciones físicas y sociopsicológicas que han evitado que los negros, las mujeres y los muy pobres participen activamente en cualquier estructura nacional de poder, así como las manifestaciones del machismo que sobreviven en las actitudes de los hombres hacia las mujeres y entre ellos.

De acuerdo con Benamou, la exploración del imaginario femenino en el marco del documental ha permitido la manipulación de formas emergentes de identidad a través de “personas” evitando la fijeza de personajes de construcciones públicas de individuos históricos.

Sin embargo, concluye que no se puede tomar como única diferencia el género (u otro marcador distintivo) de los realizadores. Propone buscar el punto donde se encuentran el acceso al medio y la innovación estética en el horizonte de cambio y debate.

Continuando lo referente al cine cubano, María Cumaná y Susan Lord (2013), en “Deterritorialised intimacies: the documentary legacy of Sara Gómez in three contemporary Cuban women filmmakers” realizan el análisis de tres documentalistas cubanas contemporáneas en cuyo trabajo se perciben conversaciones directas e indirectas con Sara Gómez, cuya práctica fílmica en las décadas de los 60 y 70 revolucionó el modo en el que los nexos generación-revolución pueden ser argumentados cinematográficamente. Sandra Gómez, Susana Barriga y Gloria Rolando (los casos estudiados) trabajan en la intersección de

la ciudadanía cultural, diáspora, legado revolucionario y globalización y lo hacen a través de lo que las autoras llaman “intimididades desterritorializadas”. Estas intimididades se sostienen por sus prácticas documentales de etnografía descolonizada: un conjunto de estrategias documentales éticas y estéticas que expresan las geografías históricas y emocionales de pertenencia y no pertenencia de las directoras, el sujeto y la audiencia.

Cada una de ellas emplea una variante del documental etnográfico (formas reflexivas o interactivas de testimonio y/o rescate que no registran solamente una realidad existente, sino que hace que las cosas pasen: un deshacer espacial e histórico y una reelaboración de los lugares, los imaginarios y las identidades de las realizadoras, sujeto fílmico y observador). Las autoras encuentran en estas tres cineastas manifestaciones particulares del legado de Sara Gómez, incluyendo la historia de transculturación y diáspora contada a través de historias íntimas de pertenencia y no pertenencia a la nación-familia-revolución, la calle como un espacio de apariencia, umbrales de visibilidad y la vulnerabilidad de la realizadora ante sus sujetos.

Cumaná y Lord resaltan que el trabajo del documental en el legado de las luchas descolonizadoras, y el lugar que Cuba ocupa en esta historia, forma un extendido discurso público acerca de la liberación, resistencia, pertenencia e identidad. En este espacio público de la imagen, en el contexto de Cuba, la aparición de las mujeres como sujetos sociales y políticos frecuentemente ha sido vista como elemento simbólico de ciertas victorias dentro de la narrativa nacional-revolucionaria.

Siguiendo en la línea del trabajo de mujeres documentalistas, acerca del caso colombiano, Deborah Martin (2013), en “Slipping discursive frameworks: gender (and) politics in Colombian women’s documentary” atiende lo que Paulo Antonio Paranaguá ha enfatizado como la necesidad de un nuevo paradigma crítico, señalando que en

América Latina “la tendencia por centrarse en la política revolucionaria militante ha implicado la minimización de otros tipos de compromiso, como el prolongado impacto del feminismo en el cine”. Martin comienza dirigiéndose a esta cuestión en lo referente a Colombia, tomando una aproximación deconstructivista a los marcos discursivos de tres importantes películas: *Chircales* (1965-72), *La mirada de Myriam* (1986) y *La Sierra* (2005). Para Martin, las realizadoras se apropian estratégicamente de los discursos políticos contemporáneos dominantes con la finalidad de poner en primer plano las marginales cuestiones de género, frecuentemente usando un marco “público” y moviéndose (estética o temáticamente) hacia lo privado. El género está imbricado en varios modos con lo nacional.

El autopoicionamiento de los filmes dentro de los discursos de materialismo y feminismo es un asunto crucial en una región donde las estrategias retóricas y visuales del nuevo cine latinoamericano son un plano que seguir, de acuerdo con Martin. Y cita lo referido por Ella Shohat en cuanto a que las preocupaciones estéticas del nuevo cine latinoamericano fueron parcialmente compartidas con las realizadoras feministas independientes del primer mundo.

Martin concluye que cada uno de los tres documentales revisados intenta llevar lo político fuera de los paradigmas dominantes, de “hacer política” diferenciadamente, ya sea a través de la estética (*Chircales*), la exploración del deseo (*La mirada de Myriam*) o través de la apropiación estratégica del discurso público como un medio para explorar lo privado (*Chircales*, *La Sierra*). En ellos, las mujeres salen de su estatus como objetos de deseo y comienzan a figurar como sujetos de deseo.

Sobre estos temas, en el cine boliviano, Elena Feder (1999), en “In the Shadow of Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video”, señala que las cuestiones de la figuración racial han sido centrales para el desarrollo de un

idioma cinematográfico para esta nación pluricultural y multilingüística.

La autora realiza un mapeo de la representación visual de las cambiantes configuraciones sociales y culturales de la diáda blanco-indígena a través del tiempo y el impacto de estos cambios en los también cambiantes parámetros del género.

Señala que la diáda “blanco-indígena” ha marcado consistentemente las prácticas discursivas tanto de la oligarquía identificada con lo blanco como de la adaptación de la resistencia de la mayoría identificada como indígena. Prácticamente todas las prácticas culturales bolivianas, desde el cine hasta la literatura, al radio y otras formas de arte popular como el carnaval, han tenido que confrontar el poder simbólico de esta oposición binaria en que gobierna la pigmentocracia desde la conquista.

Para Feder, con pocas excepciones, las cuestiones de clase, raza y cultura han tenido generalmente más prioridad que las cuestiones de género en el cine boliviano. Mientras que en las minas, los campos y los centros urbanos las mujeres siempre han tenido un rol activo como líderes y buscadoras de soluciones imaginativas para problemas comunitarios, el poderoso simbolismo de la conducta específica del género —tanto como líderes como víctimas— ha sido usado ampliamente como un significante de cohesión comunitaria y de fuerza en números contra la brutalidad de una minoría gobernante. Según Feder, el *apartheid* de facto boliviano ha requerido no solo de un inmutable heroísmo y autosacrificio de los individuos en nombre de la supervivencia colectiva sino también de una profunda sensación de solidaridad entre mujeres y hombres en dicha lucha.

Feder concluye afirmando que las mujeres identificadas como indígenas tienen que salir de los roles de víctimas indefensas y sin poder que se les ha asignado en la gran mayoría de los filmes bolivianos de ficción; ellas tie-

nen aún que ganarse el acceso al aparato cinematográfico para grabar su propia versión de la historia y de la realidad.

Acerca de la representación de “lo indígena” en el cine latinoamericano de producción más reciente, se encuentran los textos de Rosa Tapia (2013) sobre *La teta asustada* y de Vitelia Cisneros (2013), “Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*”.

En el primero, Tapia comienza resaltando la relación que tiene la cinta *La teta...* con el trabajo antropológico de Kimberly Theidon, quien aplica el término “teta asustada” a la creencia quechua acerca de que el terror que padecieron las mujeres indígenas al ser violentadas (física y sexualmente) durante el conflicto civil en Perú, pudo ser transmitido a sus hijos a través de la lactancia.

La autora se apoya en la obra de Agamben, *Homo sacer*, para examinar la idea de “cuerpo desechable” presente en la película, tanto en la narración de las violencias sufridas por parte de la madre de Fausta, la protagonista, antes de que ésta naciera, como lo que ocurre con su cuerpo al fallecer, y los esfuerzos de Fausta por darle un entierro digno.

Para Tapia, que tanto la directora y la protagonista sean mujeres, así como “el persistente enfoque en el cuerpo femenino”, presente desde el título del filme, invita a “un examen desde la perspectiva de los estudios cinematográficos de género” (p. 58), por lo que emplea el concepto de “fuera plano” cinematográfico de Teresa de Lauretis. Busca cuestionar si la película “ofrece una mirada externa que desestabilice los binarios de sexo-género tradicionales”.

Sostiene la autora que si bien a lo largo de la película se encuentran secuencias y escenas que podrían apuntar en ese sentido, al final se cae en “discursos más convencionales y repetidos en la representación de lo indígena” (p. 60). Para apoyar lo dicho refiere a entrevistas hechas

a la realizadora donde se nota que tiene una “visión idealizada y externa” de lo indígena. Y concluye afirmando que “la película se convierte así en representante de las limitaciones prácticas, políticas y culturales que la representación de la subalternidad todavía conlleva para un cine peruano y latinoamericano que busque productores y distribuidores en un mercado global” (p. 61).

En el artículo de Cisneros se propone una comparación entre ambas cintas partiendo de la coincidencia de que en ambas el protagónico es una mujer de habla indígena (guaraní en el caso de *El niño pez* y quechua en el de *La teta asustada*), así como que en las dos se aborda el abuso sexual y que el canto en lengua indígena tiene una presencia importante.

Sobre la violencia sexual, Cisneros resalta su papel como el hecho que da inicio a la migración (de Paraguay a Argentina en *El niño pez*, de la zona serrana a la periferia de Lima en *La teta asustada*), lo cual señalaría “que las directoras manejan una posición común respecto a la posición de la hablante de lengua nativa: el abuso se hace presente generalizadamente en sociedades postcoloniales, pero en las mujeres lo hará a través de su condición de género” (p. 55).

De igual manera, la autora señala las diferencias entre ambas protagonistas: mientras la de *El niño pez* es vista en un rol pasivo (después de ser acusada injustamente de un asesinato es “rescatada” por una mujer blanca), la de *La teta* toma un papel más activo (a la medida de sus posibilidades hace todo por conseguir sus fines), así como el papel distinto que juega para ambas su capacidad para cantar en lengua indígena. De acuerdo con Cisneros, la “diversificación en las opciones estéticas de las cineastas hace posible observar la posibilidad de proponer, a pesar de la participación en un imaginario común, la posibilidad de una lectura de los sujetos subalternos que modifique su representación generalmente asumida como carente de

voz y acto” (p. 60), lo cual sería el mayor valor de ambas producciones.

Explorando un poco más la cuestión acerca del ejercicio diferenciado de poder entre clases, atravesado por cuestiones étnicas, se encuentra la tesis de María Ugarte (2017) sobre el trabajo doméstico y su representación en el cine latinoamericano contemporáneo. Entre otras, realiza una revisión a *La teta asustada* y a la película chilena *La nana*, particularmente “prestando atención a los procesos de empoderamiento y cuestionamiento al colonialismo implícitos en la relación empleado/empleador en el ámbito del hogar”. Ugarte busca personajes que en apariencia son empleadas y empleados domésticos con poder sobre sus empleadores, pero señala que siempre al final de las cintas “el empoderamiento se subvierte y se mantiene el orden tradicional que impera en las obras y en la realidad; en la realidad de los directores de las películas que los inspira y en la sociedad latinoamericana”.

Ugarte afirma que “este tipo de representaciones acentúa la importancia de la diferencia étnica como estrategia de representación”, siendo este aspecto donde más se notan “los resabios del colonialismo de esta relación laboral y da cuenta también de un mundo dicotómico dentro del hogar. Un mundo que se define según rasgos, pero aún más, según colores, según tonos de piel, de pelo. Un mundo en el que pueden convivir dos idiomas, pero uno de ellos es el que se impone, el oficial” (p. 261).

Raquel, la protagonista de la nana, es poderosa desde el inicio de la cinta. En este caso “las jerarquías de poder están invertidas”, lo que representa un problema para los dueños de casa. Para Ugarte, la película puede ser leída como “el proceso de desempoderamiento de Raquel”, puesto que el poder de la mujer se relaciona con una enfermedad que padece y, una vez que recupera la salud, pierde su amargura y su poder, convirtiéndose entonces en una empleada ejemplar, gustosa de servir a sus emplea-



dores. Mientras que, según Ugarte, Fausta, de *La teta asustada*, tiene un proceso opuesto al de Raquel. Al inicio, ella se encuentra en la indefensión, tiene miedo y también está enferma, pero termina poderosa y sana.

En sus conclusiones, Ugarte resalta el hecho de que varias películas vinculadas por el tema de la representación del trabajo doméstico en América Latina hayan sido realizadas más o menos en la misma época (además de las cintas referidas, ella analiza *Zona Sur* y *Parque Vía*, de producción boliviana y mexicana respectivamente), lo cual denota no solamente el interés en el tema y una cierta revalorización de ese trabajo, sino la necesidad de revisión y cambio de las condiciones laborales de las personas de servicio doméstico, las cuales se hayan aún inmersas en relaciones empleador(a)-empleado(a) con resabios de dinámicas establecidas en la época colonial.

Cabe mencionar que el interés por este tema se mantiene, tal como ha demostrado el éxito de *Roma* (2018), película mexicana que contó tanto con el apoyo del público como de la crítica, y se hizo acreedora a varios premios internacionales. La historia gira en gran parte en la relación que se establece entre una familia de clase media y su empleada doméstica en la Ciudad de México a inicios de los años setenta. Su popularidad generó no solo una discusión acerca de las condiciones del trabajo doméstico, y la necesidad de mejorarlas, sino acerca de los vínculos que pueden formarse y mantenerse en dicha relación laboral.

En las últimas décadas, una mirada crítica sobre la representación de las mujeres en el cine argentino ha sido desarrollada en diversos artículos y trabajos académicos, ya sea analizando las películas como parte de un movimiento (el Nuevo Cine Argentino) o a través de la revisión de la obra de mujeres cineastas cuya obra puede ser considerada, entre otras cuestiones, como la búsqueda por “otras” representaciones de las mujeres.

Un ejemplo de esto es el trabajo de Julia Kratje, quien en “El cuerpo y la sexualidad como *locus* de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino” (2013) realiza el análisis de tres películas de distintas épocas de la producción cinematográfica argentina, buscando “indagar sobre los procesos de representación que organizan el sistema de la mirada”. Las películas elegidas son *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), y en ellas busca “examinar los alcances de la ficción cinematográfica en la elaboración de figuras que toman distancia de las representaciones tradicionales de la feminidad (basada en la pasividad, la indefensión, el papel de víctima) y buscar indicios que permiten vislumbrar rasgos de época referidos a los cuerpos en tanto sitio del deseo de las mujeres” (p. 249). Kratje analiza las películas tomando en cuenta sus particularidades y contextos y se centra en las representaciones corporales y de la sexualidad de las mujeres presentadas en las películas, señalando ciertos aspectos referidos al tratamiento de lo público y lo privado (tomando como eje la casa y la familia de las tres protagonistas), al surgimiento de una mujer “moderna” (en tensión con la moral conservadora tradicional) y los conflictos que conlleva la experiencia sexual de las protagonistas. Por último, plantea la posibilidad de construir puntos de vista alternativos a partir de lo presentado en pantalla.

En lo referente a la sexualidad de las protagonistas, Kratje toma en cuenta tres aspectos. El primero es el desplazamiento de la maternidad como eje rector de las mujeres. El segundo, el paso de la “heteronomía a la autonomía, tanto económica como erótica”, cambiando la pasividad por actividad y moviendo de posición a los objetos y sujetos de deseo. Y el tercero, “la puesta en crisis de los contratos explícitos e implícitos que definen aquello que se percibe como parte de la norma o convención” (p. 262).

A la vez, la autora lanza el cuestionamiento acerca de cuál es el plano en el cual reside la condición “feminista” de una obra: ¿en las características de la autoría, en las cualidades internas de la película o en el modo de apreciarla?

Para Kratje, en las tres películas que revisa, los personajes femeninos centrales están articulados en torno a “la subjetividad deseante de las mujeres” y concluye con la aseveración de que “Las narraciones de las relaciones de género, que conjugan poder y placer, difícilmente pueden encasillarse en los horizontes representacionales del cine predominante. Se trata, en este punto, de reparar en una dimensión que siempre está latente pero tiende a ser soslayada en la representación canónica: la de los conflictos comprometidos en la transformación de la esfera de la sensibilidad a partir de los procesos de figuración de las mujeres como sujetos sociales deseantes” (p. 268).

En un artículo posterior (2017), Kratje profundiza en su análisis sobre *Camila*, de María Luisa Bembeg, buscando investigar “la construcción de la mujer moderna como sujeto deseante en la trasposición de los acontecimientos decimonónicos al film” (p. 29). (*Camila* está basada en la historia de amor entre Camila O’Gorman y Uladislao Gutiérrez, sacerdote jesuita, ocurrida en 1847 y con trágico desenlace.)

Kratje sitúa el momento de realización de la película en la escena del movimiento feminista de la segunda ola (que en Argentina habría de ocurrir en contexto de dictadura) y hace una revisión a las reflexiones teóricas sobre el cine y feminismo que se desarrollaban en ese momento, que parecerían un tanto contrapuestas (por un lado, la búsqueda de la representación de imágenes positivas de las mujeres; por otro, el objetivo de desentrañar los códigos ideológicos y formales de la representación). Para ella, “la elaboración cinematográfica de la historia de Camila introduce un giro feminista en la interpretación de los

eventos históricos, que pone en primer plano la esfera de la sexualidad y el erotismo a partir de la construcción del personaje protagónico como sujeto deseante” (p. 31), en el que Bemberg “focaliza la posición subordinada de las mujeres, a la vez que examina la construcción de la mirada, tanto en la diégesis como en las instancias de registro y destinación” (p. 32).

Kratje encuentra relevante que el diseño de arte de esta película “de época” revela el carácter de constructo y artificio de la feminidad y afirma que esta cinta introduce una ruptura de la mirada masculina sin alterar los códigos cinematográficos preexistentes. Camila es colocada en una posición donde tiene “mirada propia” y en la puesta en escena se le da importancia a “sensaciones extra-visuales”, como murmullos, balbuceos íntimos y susurros, cuestionando así “la premisa de que la subjetividad en el cine existe solo dentro de los límites del campo visual” (p. 36), siendo esto uno de los principales aportes de la película.

Continuando con el interés de las representaciones de género en el cine argentino contemporáneo, es pertinente referir la tesis de Daniela Fiorini (2017) acerca de la construcción de la subjetividad femenina en el discurso fílmico del llamado Nuevo Cine Argentino. La autora propone analizar películas que presentan una crítica de los estereotipos sobre la mujer y lo femenino, y que tienen una ruptura formal con el cine clásico. Las películas seleccionadas son *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2007), *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2012) y *La patota* (Santiago Mitre, 2015).

Fiorini, en su marco teórico, refiere a los trabajos de autoras como Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, para fundamentar su contexto acerca de la perspectiva de género. Toma con cautela el concepto de “cine de mujeres”, puesto que no desea que se interprete que una “mirada femenina” puede presentarse cuando quien dirige es una mujer. Para Fiorini, una mirada de género que “deconstruya las nociones de patriarcado puede presentarse en una

película dirigida tanto por una mujer como por un hombre” (p. 5). De igual manera, es enfática al sostener que “un cine con perspectiva de género no se caracteriza solo por sus temáticas, sino también por sus estéticas, por sus decisiones formales y comunicacionales” (p. 6).

Sus hipótesis son que “el cine argentino contemporáneo cuestiona simultáneamente dos modalidades de representación el sistema de cine clásico y el sistema patriarcal de representación fílmica de lo femenino” (p. 6) y; que “a partir de la doble puesta en crisis de la representación fílmica y de género se construyen nuevas subjetividades de mujeres, múltiples, singulares y heterogéneas. En las nuevas subjetividades, el género aparece asociado problemáticas políticas y de clase que estaban excluidas en la primera etapa del nuevo cine argentino” (p. 7).

En sus resultados encuentra que, en los casos analizados en su tesis, hay una tendencia a focalizarse en el punto de vista subjetivo o semisubjetivo de los personajes. Esto es, se centran en la experiencia de la mujer protagonista, en su punto de vista y voz. Halla que en las tres cintas se emplean pocos planos generales o abiertos (que suelen emplearse para proveer de más información) y se utilizan más los planos cerrados. También hay un uso no realista del sonido. Todo esto permite la identificación del espectador con la protagonista, al compartir su punto de vista subjetivo.

Si el cine clásico se caracteriza por presentar una sola lectura, en estas películas se propone al espectador la posibilidad de crear su propia interpretación sobre las motivaciones de los personajes.

Para Fiorini, estos filmes deconstruyen los modos clásicos de representación de lo femenino y las mujeres en el cine, puesto que las protagonistas no funcionan como mero objeto de la mirada, sino son quienes conducen la acción, así como que su representación no es fetichizada ni hipersexualizada.

Fiorini sostiene que, si se pone el acento en la perspectiva de género, no es relevante que uno de los realizadores sea varón, puesto que es capaz, como las mujeres realizadoras, de posicionarse cuestionando los modelos tradicionales imperantes y de deconstruir algunos estereotipos de género. Así, pese a las diferencias entre las características de las protagonistas y las acciones que toman (ante un accidente o acontecimiento traumático las tres mujeres toman posiciones subjetivas como la inercia, el sometimiento o la resistencia a los mandatos familiares sociales), en las tres películas “se realiza una lectura crítica y resignificadora de las normas y estereotipos de género, planteando un lugar descentrado con respecto a la mirada hegemónica masculina” (p. 145).

Por otro lado, en todos los casos que analiza las problemáticas de género están vinculadas a las de clase, lo que permite observar “cómo la cultura asigna al sujeto femenino posiciones funciones e identidades vinculadas a instituciones y representaciones de clase [...] La construcción de la subjetividad femenina está enlazada con las relaciones de poder y las ficciones dominantes en cada cultura” (p. 145).

Todo lo anterior le permite concluir a Fiorini que “las imágenes y figuras de las mujeres en el cine argentino contemporáneo presentan una gran heterogeneidad, multiplicidad y no unificación” (p. 146). O, más ampliamente, que “los personajes se encuadran en un contexto general de redefinición de las posiciones femeninas, en consonancia con los cambios que se están produciendo en los discursos y sociedades contemporáneas” (p. 147).

Sobre la producción más reciente de cineastas mexicanas, se encuentra el trabajo de Márgara Millán quien realiza en *Derivas de un cine en femenino* (1999) la exposición de “tres dimensiones de la participación de la mujer en la construcción cultural de los géneros a través del cine: el campo

cinemático como reflexión teórico-crítica-feminista; las mujeres como directoras en la historia del cine mexicano, y el análisis de la obra de tres directoras contemporáneas de cine mexicano” (p. 205).

Señala que en dicho análisis pone de relieve la función del cine como parte de las tecnologías de género de la sociedad contemporánea, “como lugar de construcción y socialización de los papeles de género, de una visión del mundo, de un horizonte teórico-práctico donde idea, sensación e imagen son indiscernibles, lo mismo que lo real y lo virtual... Y también, por todo ello, como enclave fundamental para el imaginario femenino y feminista” (p. 205).

Subraya que, dada la relevancia del cine en la generación de la cultura contemporánea es importante analizar su producción desde “lugares fuera del centro”. Acerca de su análisis de la obra de tres mujeres cineastas, cuyo trabajo se ubica dentro de una “política de autorrepresentación”, sostiene que:

el feminismo contemporáneo se manifiesta ecléctico, interesado en dejar aflorar las diferencias del sujeto femenino, sus singularidades ‘engendradas’ por constelaciones específicas que marcan y construyen los contenidos de la diferencia sexual: clase, raza, etnia, edad, preferencia sexual, afiliación política, actividad laboral, entre otras pertenencias, y se hace cargo de asentar los elementos reflexivos que permitan desestabilizar las identidades monolíticas que impiden la autoexpresión (p. 206).

Aclara que eligió analizar el trabajo María Novaro, Maryse Sistach y Busi Cortés por colocarse en la vida común y cotidiana de las mujeres, “historias nada extraordinarias que al desarrollarse inciden en la desestructuración de la visión dominante”, al entretejer un discurso dentro de las temáticas tradicionales (maternidad, amor, pareja) con ciertas particularidades, que funcionan en re-

lación con la imagen y el lugar de la mujer dentro de la narrativa” (p. 208). Esto es, no rompen totalmente con las temáticas presentes en el cine mexicano, pero “innovan en temas como la maternidad sin pareja y la sexualidad femenil” (p. 210).

Agrupar a la obra de Novaro con la de Sistach al encontrar en ambas un interés por hacer el retrato de mujeres que trasgreden el papel tradicional de género, puesto que son “mujeres autónomas, autosuficientes económicamente que experimentan todas las dificultades de la subjetividad moderna: no hay pareja, no hay familia, no hay más orden ni más armonía sino las que ellas mismas son capaces de generar” (p. 210).

Y en la obra de Busi Cortés halla que, si bien se ubica en un mundo dominado por un orden falocrático, en el cual las mujeres se encuentran atrapadas en estas historias, ellas “subliman” la sumisión a través de “los poderes mágicos que las mujeres evocan” (p. 210-211).

Millán concluye afirmando: “de distintas maneras, las tres cineastas nos muestran las derivas de un cine que, apropiándose del medio, nos habla desde su propia condición de mujeres y de su afirmación en el mundo, y nos invitan a profundizar nuestros puntos de vista hermenéuticos para ensanchar sus capacidades críticas, poéticas y enunciativas” (p. 211).

Acerca del trabajo de María Novaro, se encuentra también el artículo de Diane Sippl, en “Al cine de las mexicanas: *Lola in the limelight*” (1999). Después de hacer una revisión sobre los trabajos de Novaro, sostiene que mientras en los otros filmes de esta cineasta, donde las residentes temporales disfrutaban de los privilegios de ser visitantes y surgen como sujetos proactivos, Lola, una refugiada de la explotación y los abusos de género y clase, es un sujeto reactivo, que participa en un mundo alternativo de afiliaciones y prácticas subculturales, de fantasías juveniles al enfrentar el desempleo dentro del mundo de la economía



de mercado. Novaro retrata el autoexilio de Lola en una joven subcultura de pérdida y recuperación como una articulación de alienación, independencia y resistencia.

Sipll cita la investigación de Jane Franco sobre la variedad de usos de las narrativas populares actuales entre las mujeres de Estados Unidos y México, y retoma tres cuestionamientos que sirven para discutir *Lola* como parte de la “nueva ola cinematográfica” de los ochenta. En primer lugar, dado que el pluralismo de las narrativas de la cultura de masas no reproduce ninguna de las contradicciones sociales que se podría presumir son sentidas por las mujeres lectoras sino más bien “un proceso de tácticas en cambio constante y adaptaciones a las circunstancias”, habría que preguntarse si es posible proclamar que la internalización de las mujeres de la cultura de masas ha constituido nuevas clases de sujetos femeninos que entran en conflicto con otras feminidades nacionales más antiguas. En segundo lugar, dado que se está enfrentando un problema transnacional, cuestionarse si no se deberían ignorar las fronteras locales y colocar a los productos de la cultura de masas dentro de la división internacional del trabajo. Por último, preguntarse si las mujeres se encuentran incorporadas de un modo distinto al orden dominante a como lo están los hombres.

De acuerdo con Sippl, el erotismo y el exotismo tienen mucho que ver con los modos en los cuales la nueva ola cinematográfica se expresa a sí misma como movimiento. Las estrategias de Novaro para presentar el sonido y la imagen son generadas y reiteradas por su concepto de tiempo y su acercamiento a la narrativa. Como cine de ficción, *Lola* nunca cuenta una “historia”, sino que hay una cierta integridad que se siente en su expresión lírica y peculiar sabiduría que debe ser considerada en su totalidad lúdica.

La autora considera que la “nueva ola” del cine de los 80 facilita la subversión de las formaciones de género na-

cionales más antiguas. Menciona que cuando habla de “expresiones masculinas” no necesariamente se refiere a productos hechos por varones, sino a películas que tienden a construir el género dentro del vasto residuo del patriarcado.

Lo que propone Sippl es que, en *Lola*, María Novaro emplea la práctica fílmica de la nueva ola de los ochenta como un vehículo para su propia autoexpresión, la cual, al manifestar muchas contradicciones del imperialismo cultural, se las arregla para lúdica y flagrantemente empujarla a la cara del “Imperio”.

Sobre la obra de Maryse Sistach en específico, son de mencionarse dos artículos, ambos de 2013: “Construcción de género en *Perfume de violetas*”, de Marta Boris, y “Maryse Sistach y su trilogía sobre violencia sexual ejercida en contra de adolescentes: *Perfume de violetas*, *Manos libres* y *La niña en la piedra*”, de Marcia Espinoza.

Espinoza realiza una revisión de tres películas en cuya realización está directamente involucrada Maryse Sistach (como directora o productora, pero también como coguionista). El trío de películas objeto de este artículo fueron realizadas con la colaboración de José Buil, esposo de Sistach, y tienen en común el ejercicio de violencia sexual en contra de las adolescentes en México: *Perfume de violetas*, (*nadie te oye*), 2000; *Manos libres* (*nadie te habla*), 2004; *La niña en la piedra* (*nadie te ve*), 2006. Para Espinoza, “las tres películas tratan la complejidad de los problemas socioculturales que están relacionados con el machismo, que mantiene la opresión masculina principalmente sobre las mujeres jóvenes, e influye en su educación y diario vivir”.

Espinoza resalta la formación como antropóloga social de Sistach, la cual la habría provisto de una mirada particular, más analítica, de la realidad sociocultural. Cita una entrevista realizada a la directora, en la cual sostiene que: “a las mujeres les corresponde inventar un nuevo lenguaje, que se alimente de sus propias experiencias”.

De acuerdo con Espinoza, Sistach elige realizar y producir estas tres películas que dejan atrás los estereotipos femeninos tradicionales de la “mujer objeto”. En las películas revisadas, las adolescentes “se convierten en protagonistas y víctimas de una sociedad que se presenta como corrupta y desestructurada”, dentro de una sociedad patriarcal en donde el predominio masculino coloca a la mujer en un nivel de inferioridad que hace permisible el abuso sexual.

Algo a resaltar es que las tres películas están inspiradas en hechos reales ocurridos a adolescentes mexicanas y de los cuales Sistach tuvo conocimiento a través de los medios de comunicación.

*Perfume de violetas* aborda la violación sexual perpetrada en contra de una adolescente estudiante de educación secundaria. Espinoza hace énfasis en la forma en que es presentada la secuencia de la violación, puesto que es presentada en forma muy efectiva, pero con bastante sutileza, al mostrar el bolso escolar de la muchacha y sus útiles escolares, junto con el maquillaje, desparramados por el piso, mientras se escucha música estridente, pero no se ve el acto en sí. La autora también refiere algunas cuestiones sobre la recepción de la cinta, como que ganó varios premios. Según una entrevista referida en el artículo, esto habría sido no solo por el tratamiento de la violencia, sino por el retrato de las relaciones intrafamiliares.

En *Manos libres* Sistach aborda también la corrupción de la adolescencia y la responsabilidad de los padres en este problema. La primera diferencia a resaltar con la anterior película es que, en ésta, la violencia ocurre ya no en los barrios marginales de la Ciudad de México, sino en una zona de gente adinerada de la misma ciudad. Esto, de acuerdo con Espinoza, “para demostrar que el machismo prevalente en este país no se da solo en esferas de clases bajas, sino que también las jóvenes de clase media y alta son vulnerables a caer víctimas de la violencia”.

Por último analiza *La niña en la piedra*, la cual se desarrolla en un entorno rural y es la historia de una adolescente acosada por un compañero de su escuela quien, a su vez, sufre el acoso de sus amigos, con consecuencias trágicas. Para Espinoza, “los temas que se abordan en esta película están relacionados con una crítica general a la sociedad latinoamericana y la constatación de que la degradación social de las ciudades invade la tranquilidad de los pueblos”. Resalta además que, si bien el interés central es la violencia de género contra las mujeres, se presentan también otros ejercicios de violencia, entre pares y de profesores a alumnos.

En su conclusión, Marcia Espinoza resalta el carácter “educativo” que puede tener esta trilogía, “no solo como un medio de entretenimiento sino un lugar de aprendizaje y de toma de consciencia, lo que constituye un gran aporte a la sociedad en general y a la condición femenina en el mundo, en particular”.

Sobre *Perfume de violetas*, específicamente, a Marta Boris le interesa explorar cómo se produce la construcción de género a partir de los factores sociales, familiares, económicos y culturales, y “en conexión a la representación que se hace de éste en un cine mexicano que contempla argumentos más tradicionales y mediante el cual se consigue una ruptura de estereotipos y una redefinición de este cine no solo por la representación que se hace de la mujer sino por el trabajo de dirección femenino en una industria cinematográfica en el que aún impera lo masculino”. Boris sitúa esta cinta dentro del contexto de la incursión de las mujeres en la realización cinematográfica mexicana a partir de la década de los años 70, que “va más allá de la simple denuncia patriarcal y que basa su protesta en la ausencia de algunos derechos humanos que no se le otorgan a la mujer”.

El subtítulo de la cinta, “nadie te oye”, es asociado por Boris a la propuesta de Kaja Silverman acerca de la subor-

dinación de la mujer y su voz, por lo que el silencio respecto a la violación ocurrida a la protagonista sería un ejercicio de “violencia silenciosa”, al no poder denunciar los hechos ocurridos, tanto por la vergüenza social que conlleva el acto como por la posible culpabilización de la víctima o su falta de credibilidad.

Para Boris, el tratamiento que hace Sistach de la violencia sexual rompe con un tabú en la cinematografía mexicana, al denunciar las circunstancias que rodean a la violación (sin mostrarla explícitamente), a la vez que denuncia la falta de equidad de género en nuestra sociedad.

En lo referente a producciones mexicanas más recientes, se encuentra el artículo de Hipatia Argüero, “Mujeres al Ariel: La reinención de la madre” (2014). En él se hace referencia a cómo algunas películas han buscado alejarse de los estereotipos tradicionales en cinematografías como la mexicana. Cita a *No quiero morir sola*, de Natalia Beristáin (2013) y *Los insólitos peces gato*, de Claudia Saint-Luce (2014).

En ambas películas, sostiene Argüero, se

retratan a dos madres distintas y complejas que no se definen por su lugar en la familia ni se reducen a su función. A pesar de que estos personajes viven el gradual descenso a la enfermedad, lo cual obliga a los demás personajes a orbitar a su alrededor, no se trata de un proceso chantajista o sobrecargado de manipulación emocional. Dolores (Adriana Roel) y Martha (Lisa Owen) enfrentan su condición sin perderse en las convenciones del deterioro físico o mental de los melodramas que giran en torno a una enfermedad de manera casi exclusiva. En estas dos cintas la enfermedad es contexto, no un rasgo de personalidad; el núcleo de la historia no está en la lucha por sobrevivir o en la injusticia social asociada a la enfermedad, sino en el contacto —si bien obligado— entre seres humanos distintos y distantes, y el redescubrimiento de la familia.

Argüero (quien tiene formación de guionista) critica que se llegue a aconsejar “para escribir mejores guiones” crear personajes “sin género”, para “evitar caer en los estereotipos cinematográficos de la feminidad vacía”. Esto, señala, es un vicio del cine industrial que afortunadamente no es frecuente en el cine mexicano y remarca que “el afán por hacer personajes sin rasgos de género, sexo o sexualidad, en realidad anula el propósito de la representación incluyente” y vuelve a referir a los personajes centrales de las cintas que revisa, puesto que son personajes contruidos a partir del hecho de ser mujeres.

Después de este breve recorrido por prácticas cinematográficas fuera de lo considerado como el cine comercial dominante, queda claro que la incursión de las mujeres en diversas áreas de la realización cinematográfica, así como el acceso a los medios de producción, ha permitido una mayor diversificación en la representación de las mujeres en el cine, en términos de raza, clase, corporalidades y un cuestionamiento de los estereotipos de género. Sin embargo, sigue existiendo una subrepresentación de las mujeres en el cine a nivel mundial, no solo en términos de cantidad de protagonistas o apariciones en pantalla de personajes femeninos, sino una gama limitada de roles. De igual manera, esta revisión de autoras deja claro que quedan abiertas varias discusiones teóricas. Por ejemplo, si el género de quien realiza la película implica o impide tener una mirada crítica de género. O qué se puede entender por “cine de mujeres”. Tal vez, de momento, lo que queda decir es que hay mucho trabajo por delante. En principio, que haya más producciones propias de cada región, así como que las mujeres tengan más presencia dentro y fuera de la pantalla, para que cada vez sean más dueñas de sus historias. Lo esperanzador es saber que hay muchas mujeres dispuestas a llevarlo a cabo.

Es de especial interés para esta tesis el análisis de la representación de la violencia contra las mujeres en el cine, por lo cual en este apartado se desarrolla una revisión de trabajos centrados en dicho tema, realizados por investigadoras de distintas partes del mundo. Además de la necesaria presentación del trabajo elaborado desde y sobre América Latina, se concede un espacio particular al análisis de la cinematografía de Estados Unidos —dada su influencia en las producciones comerciales de otros países— y a los textos elaborados sobre el cine español, dada la prolífica producción sobre este tema por parte de las académicas e investigadoras de esa nación. Con esto, se busca proporcionar un contexto de discusión sobre el tema que permita tener un punto de partida en el análisis a realizar en este trabajo, así como del aporte que se busca.

### *Violencia de género en el cine mainstream de Estados Unidos*

Diane Shoos, en *Domestic Violence in Hollywood Film. Gaslighting* (2017), realiza la revisión de seis filmes realizados entre 1944 y 2013 (*Gaslight*, *Sleeping With the Enemy*, *What's Love Got to Do With It*, *Dolores Claiborne*, *Enough* y *Safe Heaven*), encontrando reiteraciones y más puntos en común entre ellos y, sobre todo, la relación con muchas de las ideas estereotipadas y nociones erróneas acerca del ejercicio de violencia contra las mujeres por parte de su pareja y que cuentan con amplia difusión social. Su análisis es llevado a cabo desde una perspectiva cultural feminista conformada por los puntos de vista de los estudios fílmicos y de género, la perspectiva interseccional y la literatura sobre la “violencia doméstica”. Es pertinente mencionar que el término *domestic violence* es ampliamente empleado en la literatura anglófona, pero su traducción literal en es-

pañol, “violencia doméstica”, no abarca la complejidad que los términos “violencia de género”, “violencia de género contra las mujeres” o “violencia machista” —como se emplea en España— refieren, por lo que, en adelante, se traducirá “violencia de género” cuando la autora en el original haya empleado *domestic violence*. Esto porque el adjetivo “doméstico” refiere a lo que ocurre dentro del hogar, pero la violencia por razones de género puede ser ejercida por la pareja o por otros hombres fuera de ese espacio.

El subtítulo del libro, *Gaslighting*, hace alusión al término empleado para designar los actos de violencia psicológica orientados a mermar la confianza de la víctima, haciéndola dudar de su percepción y de la validez de su propia experiencia. Shoos presenta el término “*gaslighting* ideológico” para referir a la construcción de mensajes conflictivos relacionados con los sesgos sociales y actitudes inconscientes. En el caso del cine en particular, refiere al conjunto de operaciones textuales que pretenden exponer y condenar la violencia de género pero que oscurecen la comprensión, reforzando actitudes y conductas que se supone ya no son toleradas (por ejemplo, la atribución del ejercicio de violencia a cuestiones meramente raciales o económicas, o que la única forma de sobrevivir al agresor sea acabando con su vida), como demuestra en los análisis fílmicos que realiza en su texto y que serán expuestos más adelante.

Para la autora, dicho “*gaslighting* ideológico” se deriva de tres contextos interrelacionados y mutuamente reforzados: la “postconcientización” sobre la violencia de género, el “postfeminismo” y los códigos y convenciones de géneros cinematográficos “híbridos”.

La “postconcientización” (*Post-Awareness*) se basa en el malentendido de que, habiendo leído estadísticas y más datos, así como conociendo testimonios sobre violencia de género por parte de la pareja íntima, se cree que ya se sabe y se entiende todo lo necesario sobre la violencia de



género contra las mujeres. Esto lleva a negar las ideas latentes o inconscientes sobre quienes reciben o ejercen la violencia. Se ignora al marco sociocultural e institucional, así como el privilegio patriarcal que continúan posibilitando el abuso por parte de la pareja masculina. Otra característica es la tendencia a asociar el ejercicio de violencia a estereotipos sobre grupos económicamente desfavorecidos o racializados.

El “postfeminismo” caracteriza a los textos mediáticos que insisten en que el feminismo es un movimiento social “del pasado” y, ya sea que se le elogie o denigre, se le considera obsoleto. En el caso de este estudio, el postfeminismo se considera como parte de la ambivalencia hacia la violencia de la pareja íntima manifestada en los filmes hollywoodenses, especialmente en lo referente a las cuestiones de victimización y agencia femenina. Con frecuencia la protagonista violentada es llevada a enfrentar a su agresor y, en algunos casos, a transformarse en una heroína de acción. Esta posición “antivíctima” distorsiona el efecto que el abuso provoca en las mujeres, el riesgo que implica dejar la relación violenta, y las implicaciones y repercusiones de enfrentar físicamente a los violentadores, descartando la crítica sistémica y negando la necesidad de un cambio social radical.

De acuerdo con Shoos, reflejando y reforzando la perspectiva de que la victimización y la agencia no pueden coexistir, en las películas de Hollywood se compensa el ejercicio de violencia a través de escenarios de empoderamiento extremos e irreales. Debido a esto, a lo largo del texto emplea el término “víctima/sobreviviente”, para tener presente la agencia de las mujeres violentadas, pero también su continua opresión dentro de un sistema sociopolítico estructurado por relaciones de poder inequitativas. Así, reafirma la persistente necesidad del activismo feminista contra la violencia de género, dado que sí reconoce la posición dual de las mujeres violentadas.

El tercer contexto para considerar es el creado por los códigos y convenciones de los géneros cinematográficos más populares como el *thriller* de suspenso, el romance, el horror, las películas biográficas musicales, el melodrama materno y las películas de acción protagonizadas por mujeres y que se han empleado como medio para las historias de violencia de género. Significativamente, refuerza Shoos, la violencia doméstica *per se*, en el cine *mainstream* de Hollywood, no existe.

Los patrones narrativos, temas, personajes y el estilo fílmico se repiten a sí mismos con variantes dependiendo del género cinematográfico, pero también se cruzan y superponen creando formas híbridas. Dichos géneros funcionan como vehículos ideológicos en forma de creencias y entendidos de sentido común acerca del mundo social. Por ejemplo, se transforma al violentador en un monstruo y a la mujer violentada en heroína, en escenarios peligrosos en los que ellas mismas atacan, vencen y a veces aniquilan al monstruo. Este argumento podría intentar crear una sensación de agencia para las mujeres violentadas, pero al mismo tiempo las hace totalmente responsables de su propio destino, quitándole responsabilidad a la sociedad en su conjunto. También se desestiman o eliminan alternativas como la acción colectiva y disminuyen la sensación de que la intervención social es urgente.

El enfoque de Shoos sobre la conducta masculina violenta en el análisis de las películas que integran su muestra permite considerar tanto lo que es visible como aquello que está oculto en las narrativas. Por ejemplo, en muchas de las historias no es mostrado el origen de la relación romántica de la pareja y se conoce al personaje agresor solo cuando se ha vuelto abusivo. Esto lleva a que el reclamo que pueda expresar la protagonista acerca del cambio de conducta no tenga la misma validez que lo mostrado en pantalla, haciendo ver su juicio como ingenuo o incorrecto.

Citando diversas investigaciones, Shoos apunta que, más que ideas erróneas sobre los agresores, lo que hay es una falta de ideas acerca de ellos. Esto, derivado de que tanto en foros teóricos y clínicos, así como en discusiones populares, existe la tendencia de tratar a la violencia como algo que les pasa a las mujeres, y no tanto como algo que una pareja o expareja les hace a ellas.

De acuerdo con Shoos, las tensiones y contradicciones que estructuran las películas contemporáneas sobre violencia doméstica pueden ser rastreadas hasta *Gaslight* (1944). (Cabe mencionar que es de esta película de donde surge el término *gaslighting*, que refiere a la forma de manipulación utilizada para hacer que la víctima dude de su propio criterio, y que toma el nombre por el empleo de lámparas de gas que utiliza el agresor para merodear en la casa a escondidas, cuya iluminación es percibida por la víctima y negada por aquél, para, entre otros actos, hacerla dudar de su percepción.) La película presenta la historia de una inocente joven quien, al heredar la fortuna de su tía, comienza a ser cortejada por un hombre mayor, antiguo amigo de la tía (y quien resulta ser su asesino). Lo que la protagonista ignora es que la intención de él es hacerse de las joyas que la tía dejó ocultas en algún lugar de la mansión. Para lograr sus objetivos (casarse y mudarse a la mansión, así como explorarla sin que su ahora esposa lo sepa), él la manipula constantemente con la intención de quedarse con su fortuna, hace lo posible por afectar su salud mental, buscando que en algún momento la declaren incompetente. Esta historia presenta al abusador como un criminal obsesionado, situándolo fuera de los límites de la normalidad y distanciando el abuso del dominio patriarcal normativo. Aún más, *Gaslight* presenta un héroe que no solo rescata a la víctima, sino cuya presencia como posible pareja romántica implica que la mujer eligió a un monstruo como pareja.

Sin embargo, la confusión acerca de la conducta, la

sensación de que su compañero es un extraño, la desestabilización del hogar y la subsecuente pérdida de un paraíso seguro, así como la falta de certeza acerca de sus propias percepciones, puede resultar demasiado familiar para las mujeres que experimentan violencia por parte de su pareja íntima.

Dentro de las categorías específicas de abuso verbal se encuentran negar, rebajar, acusar y culpar, bloquear y aludir, juzgar y criticar, amenazar, socavar, ordenar y negar. Shoos señala que una secuencia en el centro de la narrativa de *Gaslight* puede leerse como un glosario de estas estrategias e ilumina su función como componentes complementarios del *gaslighting*, y también se demuestra cómo tales estrategias alternan inesperadamente con demostraciones de amor y afecto sirviendo como una especie de microcosmos del ciclo recurrente de violencia con sus esporádicos periodos de amabilidad y arrepentimiento.

*Gaslight* valida la perspectiva y emociones de una mujer abusada dando un vívido y emocional recuento de violencia no física incluyendo significativamente los muchos modos del *gaslighting*. De hecho, la película permite a los espectadores presenciar las estrategias de los abusadores, más que inferirlos de los comentarios de la heroína o por una exposición narrativa o de eventos y tomas muy ambiguos, afirma la autora.

De acuerdo con Shoos, antes de *Gaslight*, era común un tipo de narrativa donde la protagonista descubría al final que todas sus sospechas acerca de su pareja eran injustificadas y que había malinterpretado su conducta, pero en *Gaslight* se valida la percepción de la protagonista. Este cambio de la negación a la afirmación de la perspectiva femenina permite conocer el potencial de un discurso alternativo y opuesto quizá posible por las exigencias de las actividades en tiempos de guerra (específicamente, cuando las mujeres se incorporaron masivamente al mundo laboral durante la segunda guerra mundial). Aun así, su

poder está difuminado a través de la narrativa del tirano patriarcal y su reemplazo por un tipo más amable y democrático.

Dando un salto temporal, y situándose en la realización filmica de fines de los años 80 (momento asociado a un “neoconservadurismo” en varias narraciones, como la comedia romántica), Shoos identifica que en películas como *Fatal Attraction* (1987) la representación de las mujeres “independientes” las hace ver como agresivas y con conductas socialmente poco aceptables. Son vilipendiadas, castigadas, o incluso asesinadas al perseguir sus deseos personales, especialmente sexuales, y sus ambiciones profesionales. Además de estos retrocesos, las representaciones en la cultura popular de estos años reflejan una toma de conciencia ambivalente y actitudes postfeministas, especialmente en lo relativo a temas como la victimización y la agencia femenina. En las películas de violencia doméstica, en lo que parece ser un movimiento progresivo, el papel del varón que rescata es eliminado o disminuido, aunque en este último caso permanece aún como una pareja potencial y una alternativa al abusador. Al mismo tiempo, estas películas presentan una sensibilidad postfeminista que reconoce recursos para las víctimas/sobrevivientes, pero entonces las califica como completamente inefectivas, implicando un feminismo fallido. Como consecuencia, en estas narrativas la responsabilidad de la seguridad de las mujeres abusadas es inevitablemente delegada a ella misma quitándole el estatus de víctima y enfrentando ella misma a su abusador. El resultado es una peligrosa confrontación cara a cara que ella inevitablemente gana al matar al violentador. Además de estos escenarios improbables y problemáticos, las películas sobre violencia doméstica tienen un evidente sesgo, al centrarse en mujeres de clase alta, repitiendo estereotipos de raza y clase y al no señalar las complejas implicaciones de la violencia contra las mujeres.

Dada esta contextualización, sugiere la autora que tal vez no sorprenda que muchas de las tensiones ideológicas de *Gaslight* están no solo presentes sino ampliadas en la película de 1991 *Sleeping with the Enemy*. Sumergiendo a la audiencia en el terror generado por el control coercitivo, aquí representado a través del abuso físico emocional y psicológico, la película subsecuentemente vincula este terror, como en *Gaslight*, a la elección del hombre equivocado. Presenta la historia de una joven mujer que vive aterrorizada por el control constante que sobre ella tiene su marido, quien recurre a diversas violencias para someterla. Pensando que no hay forma de salir viva de la situación, la protagonista finge su muerte y huye adquiriendo una nueva identidad. Pero es descubierta por el esposo quien la persigue e intenta acabar con ella.

*Sleeping with the Enemy* puede considerarse la primera de una serie de películas sobre violencia de género donde en el cierre narrativo a la mujer violentada se le permite tener agencia personal para resolver lo que es descrito como “su problema”. Al erotizar (la protagonista es una de las actrices más atractivas y populares al momento de la realización) y mostrar con sensacionalismo la violencia, con la finalidad de atraer más público, *Sleeping with the Enemy* y otras narrativas similares presentan una crítica a la violencia de género que al mismo tiempo realiza otra forma de dicha violencia en el nivel de la representación misma, afirma Shoos.

En *Sleeping with the Enemy* hay varias escenas que al acumularse contribuyen a crear una atmósfera de inutilidad al sugerir que el sistema no puede ser redimido y que las víctimas de violencia solo se tienen a sí mismas, que no hay alternativas y nada que hacer. Estos momentos pueden ocasionar una falta de motivación para las víctimas/sobrevivientes y abogados que podrían considerar recurrir a estas instituciones por ayuda; de igual manera, socavan cualquier potencial de crítica para la transforma-

ción que pueda, por ejemplo, impulsar la petición de recursos más efectivos para las mujeres violentadas. No existe la sensación de urgencia o responsabilidad que lleve fuera de los límites de la pantalla. Al contrario, estas películas implican, en diferentes grados, que la única solución al problema está en manos de la única persona a la que realmente le importa, la mujer abusada y que no se necesita ver o buscar más lejos del final de la narrativa para encontrar dicha solución.

Para Shoos, el efecto de “*gaslighting* ideológico” más inquietante de esas películas tiene que ver con la predilección por historias de abuso que se transforman en entretenimiento de suspenso y la tendencia por convertir la violencia contra las mujeres por parte de sus compañeros masculinos en un espectáculo horroroso pero disfrutable.

Por otra parte, en la película biográfica sobre la estrella de pop Tina Turner, *What's Love Got to Do with It* (1993), Shoos encuentra la primera historia que puede analizarse con una perspectiva interseccional, al ser protagonizada por una pareja afroamericana que proviene de clase baja.

Para la autora, en la superficie, *What's Love* parece condenar a su protagonista a las usuales condiciones de victimización que caracterizan a las películas biográficas femeninas, género que frecuentemente explota dramáticamente el sufrimiento y la degradación de las mujeres. Sin embargo, según Shoos, irónicamente la película rompe ese patrón al deconstruir la denigración de la mujer a través de elementos tales como la banda sonora musical. Un examen cuidadoso de las letras de las canciones empleadas, por ejemplo, revela que el control coercitivo es completamente compatible con las representaciones del romance en la cultura popular, colocando así implícitamente la fuente del abuso dentro de lo amplio de la cultura patriarcal. Además, muchos de los números musicales, que literalmente dan voz a la protagonista, permiten ver su agencia a la vez que se puede presenciar y entender su victimización.

Más aún, al denotar la lealtad de Tina Turner hacia su familia, su posición como madre, y la aceptación tácita de la conducta de Ike, su pareja, por parte de su familia y muchos otros amigos y colegas, *What's Love* señala las presiones sutiles pero poderosas que mantienen atrapadas a las mujeres en relaciones abusivas. Convincentemente contrarresta el mito de que la violencia de género es una patología individual y la identifica como el producto de un conjunto de actitudes que son apoyadas por un rango de instituciones incluyendo la cultura popular. El punto sería comprender cómo es que la cultura popular refleja y participa en el medio ideológico particular que reside en la película, afirma Shoos.

También esta película participa en la estereotipación de los hombres afroamericanos (músicos notables en este caso) como inherentemente degenerados y peligrosos, culpándolos de la violencia y, de este modo, desviar la atención de la violencia producida por la masculinidad blanca.

Como *Sleeping With the Enemy*, y muchas otras películas que siguieron, *What's Love* señala el importante punto de que la historia de violencia no termina, ni la mujer violentada está segura, solo por irse y dejar la relación.

*What's Love* naturaliza la violación como algo relativamente poco importante en la narración, señala la autora. Si bien este acto puede llevar a Tina hacia la independencia, se evita señalar la experiencia de la violación para ella y su relación con la búsqueda de dicha independencia. Es casi como si la violación fuera el destino de las mujeres afroamericanas. Además, la inclusión de esa escena en esta película en particular, que se centra en una pareja afroamericana famosa, cabe en los discursos sensacionalistas acerca de la violencia doméstica. Particularmente dentro del clima sociopolítico de mediados de los años 90, pero también ahora, lo que la película dice a los espectadores es lo que mucha gente ya asume acerca de la volati-



lidad y violencia de las relaciones sexuales entre ciertos grupos “no blancos”.

El lanzamiento de *What's Love* cambió en muchas maneras las representaciones en el cine contemporáneo de la violencia de género. Por ejemplo, al presentar el abuso de la pareja masculina como un espectro de conductas de control —fortalecido por la imagen en la cultura popular del amor apasionado— o al partir de las convenciones más regresivas de las películas biográficas femeninas —como la narración de la degradación de una mujer— para deconstruir y criticar los hábitos mentales que funcionan para mantener el control coercitivo en sus muchas formas. *What's Love* es notable también por su retrato de Tina Turner como una mujer atrapada por la maternidad, la clase y la familia. Finalmente, a través de las escenas de sus actuaciones, y sin sucumbir a la tentación de elevar el empoderamiento de su protagonista, *What's Love* habla elocuentemente del hecho de que el estatus de víctima de abuso de una mujer es compatible con la fuerza y la resiliencia, de acuerdo con Shoos.

La siguiente película analizada en el texto es *Dolores Claiborne* (1995), basada en una popular novela de Stephen King. Shoos resalta que el éxito de ventas del libro (lanzado en 1992) es sorprendente, considerando tanto el tema central como que es una publicación posterior al levantamiento de la “nueva derecha” en Estados Unidos, la cual intentaba culpar al feminismo de los problemas de la familia y que buscaba socavar las leyes y recursos que apoyaban a los servicios para mujeres violentadas. Tanto la novela como la película toman la perspectiva del personaje del título, una ama de casa de clase baja acusada de asesinar a la adinerada anciana para la cual trabajó como cuidadora durante 10 años. Dolores es, también, la principal sospechosa de haber ocasionado la muerte de su marido, varios años antes, hecho que nunca pudo ser probado.

En la línea de la “sensibilidad postfeminista” de otros filmes contemporáneos acerca de la violencia contra las mujeres, se presenta a la violencia femenina como la única respuesta efectiva al abuso masculino. La resolución narrativa también hace de lado el asunto de las serias consecuencias para las mujeres que son forzadas a defenderse a sí mismas o a sus hijos con violencia, incluyendo, para las mujeres abusadas, encarcelamiento y separación de sus hijos y/o la pérdida la custodia.

Shoos refiere a distintos trabajos e investigaciones para aseverar que la maternidad puede funcionar como una forma de “aprisionamiento de género” que acrecienta la vulnerabilidad de las mujeres a la violencia doméstica, comenzando con el embarazo. Esto debido a que los hombres frecuentemente emplean la maternidad para controlar y debilitar a las mujeres a través de estrategias como el abuso emocional y la culpa materna, violencia económica como limitar el acceso a los recursos y a la pensión infantil, amenazas de dañar o secuestrar a los niños, abuso de un hijo para violentar a la madre, o interrupción del apego o siembra de discordia entre la madre y el hijo. En el caso de los últimos factores, los hombres violentos frecuentemente operan de acuerdo con un “doble nivel de intencionalidad”, en el cual la conducta dirigida ya sea a la madre o al hijo puede intentar al mismo tiempo dañar al otro. Las mujeres violentadas son persistentemente percibidas como “madres fallidas”.

En la película se reproducen diversas estereotipaciones reiteradas en diversos relatos, no solo cinematográficos. Por ejemplo, a través de la severa estereotipación del hombre violento, *Dolores Claiborne* sugiere, como hacen la mayoría de las películas sobre la violencia doméstica, que la mujer violentada es por lo menos parcialmente responsable de su propia victimización.

Dado que la actriz protagonista tiene una interpretación previa de un personaje “no solo fuerte, agresivo y

decididamente no femenino, sino monstruoso” en otra película basada en una historia de King, se crea un contexto para la recepción de *Dolores Claiborne* que puede apoyar el argumento (expresado implícitamente por un detective de la policía) de que quienes son capaces de devolver el golpe o matar a sus parejas son “impostoras” y no verdaderas mujeres golpeadas, sino “chicas malas y asesinas sin corazón”.

Sin embargo, para Shoos, al enfatizar la fuerza y resiliencia de Dolores, la película demuestra que las mujeres pueden ser física y emocionalmente fuertes y, aun así, abusadas; que la violencia es definida por el agresor, no por la víctima. Es importante señalar, sin embargo, que, tanto en la novela como en la película, el triunfo de Dolores sobre su marido es temporal y parcial. No solo continúa el abuso no físico, sino es después de la confrontación que él cambia su atención sexual a la hija de ambos. Así, si la esposa ya no es aterrorizada físicamente por el esposo, la hija lo es, sugiriendo que la decisión de Dolores de defenderse no resuelve el problema de la violencia masculina.

Además de este retrato de una mujer e hija abusadas, tal vez la principal contribución de *Dolores Claiborne* como una narración de violencia contra las mujeres es que conecta con el abuso como control coercitivo directamente a la sociedad patriarcal y demuestra la mirada de maneras (social, económica, emocional, psicológica, física) a través de las cuales el control es mantenido y perpetuado. Así, claramente comunica que la violencia doméstica no es una aberración individual en las relaciones de género contemporáneas sino una consecuencia lógica de la continua subordinación social, económica, legal y política de las mujeres y el apoyo en los sistemas institucionales del privilegio masculino.

Sobre la película de 2002, *Enough*, Diane Shoos afirma que cristaliza las contradicciones ideológicas presentes en películas que se han discutido previamente, reagrupándo-

las dentro de un marco de un género cinematográfico híbrido que disfraza el relativamente sin cambios estado del discurso de la violencia de género cometida por la pareja íntima. Etiqueta a los recursos legales y otras instituciones como inútiles, colocando la carga de la seguridad de la mujer de nuevo en sus propios hombros. Aún más, al visitar muchos de los patrones familiares del romance gótico y el *thriller* de suspenso, la película lleva “la fantasía postfeminista” a la agencia femenina vista en películas previas. En *Enough*, al colocar en el protagónico a un ícono de la cultura popular, la mujer abusada se convierte en una heroína de acción, caracterizada por su necesaria soledad y dureza.

Esta vez se muestra el inicio de la historia de amor entre la pareja protagonista y se aprecia el cambio de conducta de su pareja. Slim es la mesera de una cafetería a la que defiende un cliente del acoso de otro hombre (acto que, se sabrá después, era una estrategia de ligue con la complicidad de un amigo que resulta ser policía y posterior perseguidor de Slim). Él, físicamente atractivo, simpático y adinerado, resulta el “hombre de sus sueños”, contraen matrimonio y tienen una hija. El sueño termina cuando Slim descubre que él le es infiel e intenta terminar la relación, pero él la somete y la amenaza con “acabar con ella” antes que permitirle dejarlo y llevarse a su hija. Dado que la violencia se mantiene y el control de él sobre ella es casi total, Slim fragua un plan de huida, llevando a su hija con ella. La implacable persecución por parte de su marido, así como su uso del poder, la llevan a planear una confrontación física con él, en la que su vida llega a peligrar, aunque al final queda totalmente liberada, en compañía de su hija y un potencial nuevo amor.

Sostiene Shoos que, si bien la película excluye cualquier discusión abierta sobre lo racial y clase política que podría interferir en la narrativa del *thriller* de acción y suspenso, la descripción de las dos figuras de abusadores

como profesionistas blancos yuxtapuesta al personaje de Slim —perteneciente a la clase trabajadora y de un origen étnico incierto— invita a la discusión de la interseccionalidad en términos del papel de la raza y el estatus económico en el privilegio patriarcal así como la otredad implícita de las mujeres abusadas.

El personaje de Slim sufre una transformación, sobre todo física, al prepararse para enfrentar a su agresor. Sin embargo, esto sirve como excusa para presentar un cuerpo femenino fuertemente erotizado, incluso cuando es golpeado. El acto de cortar su cabello cuando ella escapa por primera vez puede ser visto no solo como un esfuerzo para disfrazarse sino también como un rechazo definitivo de la posición de subordinación, vulnerabilidad y deseo sexual definidos como femeninos, de acuerdo con Shoos. Del mismo modo, su empleo de una peluca larga como un distractor después de una persecución automovilística destaca las demandas establecidas en el cuerpo femenino para reflejar los mitos culturales de la feminidad.

La conclusión de *Enough*, afirma la autora, satisface las fantasías postfeministas/postconcientización en el centro de la narración de la película de acción: la heroína elimina el monstruo, y la ley —que había abandonado a Slim al principio ofreciéndole solamente un pedazo de papel para defenderse ella misma (una orden de restricción)— ahora la ayuda sin cuestionamiento al final. Si hay algo que asegura el final de la película es que la mujer violentada es capaz y fuerte y que no necesita preocuparse por ser una víctima. La conclusión produce la sensación de que Slim es ahora libre para quitarse sus guantes de pelea y se convierte en la “heroína postfeminista” definitiva, la mujer que no necesita más del feminismo porque ya no lo encuentra necesario. Más que crear una sensación de urgencia acerca de la necesidad de la responsabilidad pública y la acción colectiva, *Enough* termina con una nota de complacencia, sostiene Shoos.

La última película trabajada por la autora en este texto es *Safe Heaven*, de 2013, la cual para la autora es un atractivo romance con un inesperado y demasiado sentimental giro final; es también una bien intencionada historia de abuso que es frustrante por el retrato de sus personajes, la representación de la violencia por parte de una pareja íntima, y el largo arco narrativo. A pesar de ser lanzada muchos años después de *Sleeping With the Enemy*, *Safe Heaven* replica los patrones primarios de la postconcientización, del postfeminismo y género cinematográfico discutidos previamente. Al igual que en la película de 1991, *Safe Heaven* muestra la historia de una mujer que huye de su agresor y se crea una nueva identidad en un pequeño pueblo, donde experimenta el romance con un hombre viudo que tiene hijos, lo cual le ofrece la posibilidad de convertirse en madre también. Hacia el final, su esposo la localiza y ocurre una confrontación donde ella no solo protege su vida e integridad sino la de la hija de su actual pareja. Enfrentamiento en el cual su agresor termina muerto y ella no sufre consecuencia legal alguna, lo que le permite iniciar, totalmente liberada, ahora sí, una nueva vida.

Shoos concluye su trabajo profundizando en los elementos encontrados en las narrativas revisadas. En principio, señala que la aparición de historias de violencia de género en el cine comercial y en los medios populares sigue siendo esporádica, un perpetuo redescubrimiento del ejercicio de violencia como un asunto social y periférico, por ejemplo en la forma de subtramas o historias de respaldo que no son desarrolladas, poniendo su visibilidad en duda. No es mostrado, incluso en entornos y películas “postconcientización”, algún recurso o servicio para las mujeres abusadas, tales como refugios, líneas de ayuda, abogados que atienden casos de violencia de género y las agencias que las apoyan o incluso, con pocas excepciones, amigos y miembros de la familia que intentan ayudar o

que simplemente escuchan. Estas omisiones implican que la víctima sobreviviente debe de hacerlo por sí misma, desanimándola de buscar asistencia y aislándola aún más. Paradójicamente, estas ausencias y evasiones también ayudan a aislar aquellos recursos y servicios de una posible crítica productiva, ya sea dentro o fuera de la narrativa de la película.

Otras ausencias en las películas sobre la violencia de género, afirma Shoos, incluyen la falta de representación de experiencias de mujeres violentadas marginales y los efectos del cruce de factores como raza, clase, etnicidad, religión, sexualidad, maternidad y discapacidad. Al centrarse en la homogeneidad del abuso y/o variables individuales (por ejemplo, la raza y la clase como categorías discretas que son agregadas al género), las películas sobre violencia doméstica no pueden ser examinarlas como factores constructivos que comprenden la compleja interseccionalidad.

Significativamente ausentes de estas películas están los violentadores que no alimentan los estereotipos raciales y de clase y que aparentan ser normales, especialmente en las primeras etapas de y fuera de la relación. Ninguna película importante sugiere en su narrativa las formas en las cuales los factores socioculturales y la operación estructural puede incrementar, si no causar, violencia en ciertos hombres. A través de sus retratos unidimensionales de los agresores, las películas sobre la violencia de género niegan la prevalencia del abuso y confirman las ideas implícitas acerca del pobre juicio de las mujeres abusadas y la complicidad aparente en sus situaciones. Estas descripciones de igual forma permiten a los hombres disculparse o distanciarse a sí mismos de lo que parecen ser conductas aberrantes y básicamente físicas, situando así al abuso fuera del ámbito de la preocupación inmediata de los hombres y/o fuera de su control. Finalmente, son omitidas de las películas sobre violencia doméstica de Hollywood las

opciones para las mujeres abusadas que no sean lidiar con el abuso por sí mismas, huir o, como es el caso de la mayoría de las narraciones, confrontar al abusador, lo cual incrementa el riesgo de las mujeres de resultar heridas o muertas. Raramente se muestran las repercusiones económicas de separarse de un esposo abusivo, ni las repercusiones inmediatas o a largo plazo del abuso para las mujeres y la familia completa. Es necesario ver más allá de escenarios fílmicos de la violencia imaginaria, hay que señalar la pérdida y el dolor de las verdaderas mujeres abusadas que deben emplear la violencia y que pagan todo el costo.

Shoos busca crear resistencia al “*gaslighting* ideológico”, puesto que es necesario combatir la violencia de género en muchos frentes, incluyendo la representación. Afirma que hay que practicar y compartir la alfabetización sobre los medios masivos, verlos como una herramienta crítica con la finalidad de comenzar a entender cómo estas películas construyen sus mensajes y ejecutan su sutil pero insistente atracción. También apunta a prestar atención a la posibilidad de representación de las mujeres más diversa, de mujeres negras, de mujeres viejas, de mujeres pobres, de lesbianas y discapacitadas, así como la compleja y variada intersección de esas categorías. Sugiere encontrar ánimos en el crecimiento del cine independiente y en los nuevos medios de comunicación que fomentan y dan espacio a narrativas que cuentan historias inesperadas de hombres y mujeres que pueden no ser reconocidos inmediatamente como perpetradores y víctimas sobrevivientes de abuso.

La autora concluye señalando que se puede tener apertura y apoyar el desarrollo de géneros cinematográficos alternativos y formatos que no reescriban viejos patrones y límites (por ejemplo, entre el documental y el cine de ficción) sino que exploren mayores posibilidades de narrativas híbridas que sorprendan e incomoden.



Se eligió referir *in extenso* al trabajo de Shoos por considerar que sus análisis de las películas son un gran ejemplo del análisis filmico feminista: toma en cuenta diversos elementos frente y tras cámara, tiene una mirada crítica de género y considera diversas variables que afectan lo que se narra y la manera en que se hace. Pero también por la advertencia que realiza de los peligros de ciertas posturas que simplifican la problemática de la violencia contra las mujeres y aquellas que plantean que el trabajo feminista “ya no es necesario”. A lo largo de su texto, Shoos demuestra que estas visiones trivializadas, que banalizan el ejercicio de violencia o sugieren soluciones que en la vida fuera de pantalla pondrían en riesgo la integridad de la víctima, son incluso perjudiciales. De igual manera, se considera valiosa su conclusión acerca del potencial que tiene la realización cinematográfica fuera de las convenciones establecidas en el cine *mainstream*.

Sobre otras cinematografías se encuentran los trabajos de diversas académicas e investigadoras con la misma preocupación acerca de cómo es la representación de la violencia de género en las películas, así como las implicaciones que ésta podría tener e incluso su potencial como herramienta didáctica para prevenir y erradicar dicha violencia. A continuación se presenta una revisión de trabajos acerca del cine realizado en Iberoamérica.

### *Violencia de género en el cine español*

Una de las autoras españolas más prolíficas en cuanto al análisis filmico feminista del cine es Pilar Aguilar, quien en *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90* (1998) realiza una amplia revisión de la cinematografía española realizada en esa década. Haciendo de lado el cine “fantástico” o “de época”, selecciona 55 películas, en las cuales analiza cómo es la representación de las mujeres, los roles que interpretan, las relaciones intergenéricas (particular-

mente de pareja), el ejercicio de la sexualidad, la expresividad emocional, entre otras cuestiones, por ejemplo, cómo se representa la violencia sexual, particularmente las violaciones sexuales contra mujeres. Con una perspectiva semiótica, habla en términos de cómo los significantes cinematográficos (puesta en escena, composición, encuadre, planos, etcétera) hacen creer al espectador que lo que proyecta está construido del mismo modo que el referente. En sus conclusiones subraya algunos de los principales hallazgos del análisis de las películas elegidas, como algunas características que contradicen la realidad social; por ejemplo, que el maltrato físico puede ser algo deseado por las propias mujeres; que la violación es mostrada de forma nada o poco traumática para ellas; que algunas mujeres acusan falsamente de maltrato a sus parejas; que el acoso sexual parece ser ejercido con más frecuencia de la mujer hacia el hombre; que se muestran mujeres que se aprovechan económicamente de su condición de divorciada, sin representarse a madres que se hagan cargo ellas solas de la manutención de los hijos —lo cual es frecuente—; que se presentan madres posesivas y abusivas pero, sobre todo, casi no se muestra el punto de vista desde la experiencia femenina. Aguilar menciona que es difícil determinar hasta qué punto las “convenciones y mitologías” sustentadas por los productos culturales se aceptan sin ser cuestionadas, aun si contradicen la realidad. Señala como problema principal que exista poco espacio para tener “otras representaciones”, dado que las pantallas están acaparadas por una mirada androcéntrica. Termina su reflexión con la esperanza de que “la mirada femenina sobre la realidad se vaya afirmando en el cine”.

En otro artículo, “La violencia contra las mujeres en el relato mediático” (2002), Aguilar es particularmente enfática en la importancia de tener presente en los relatos socialmente compartidos la problemática de la violencia de género, pero no en los términos en que se suele hacer

en la ficción fílmica tradicional (con mirada masculina), que generalmente fluctúa “entre dos extremos: la ocultación y la delectación visual”. Se le oculta (invisibiliza) en las películas que pretenden ser un reflejo de la realidad cotidiana y se le exalta en los géneros cinematográficos que basan su eficacia en el terror, la violencia y en enfrentamiento entre “buenos y malos”. Esto es, en el cine no se habla de la violencia contra las mujeres tal cual la sufren cotidianamente, ni de las circunstancias y condiciones en que ocurre. La autora señala que los relatos, sean ficticios o reales, moldean la construcción de la propia identidad, ya que “los relatos son, además, modelos para la aceptación o el rechazo de lo que nos rodea, para la exploración de los límites [...] Los relatos audiovisuales obturan nuestro distanciamiento, activan nuestra proyección, nos crean lazos simbióticos y afectivos incluso con situaciones y personajes que racionalmente detestaríamos”. Afirma que “al negársenos [a las mujeres] el protagonismo del relato social, se nos niega el espacio y la mirada. Se ejerce contra nosotras una terrible violencia simbólica. Así sometidas se nos unce al carro del sujeto que tiene la llave del significado y del sentido [...] Esta violencia es la madre de todas las otras, la que las espolea, las argumenta, las prepara y las justifica”.

Esta misma autora, en “El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres” (2010) comienza afirmando que el protagonismo viril es la base del maltrato, puesto que la violencia de género se sustenta “entre otras estructuras personales y sociales, en la sumisión femenina y la prepotencia masculina. Supone un imaginario viril convencido de que la mujer no es una igual sino una pertenencia, un apéndice del varón. Y supone un persistente adiestramiento de las mujeres para que acepten al varón como el verdadero protagonista y asuman que sin él no hay historia posible” (p. 245). Asimismo, “las mujeres no escapamos a la poderosa retórica del cine. Quedamos atra-

padas en las formas masculinas de interpretación de la realidad que tan poderosamente fabrica la ficción audiovisual” (p. 246).

Aguilar dirige la atención al hecho de que “siempre, detrás de cualquier texto, de cualquier representación, de cualquier personaje, está la mirada de la instancia narradora [...] Y esa mirada suele ser —incluso cuando la protagonista es una mujer— una mirada creada y controlada por la ideología patriarcal, pues el discurso del conocimiento está en poder de los varones y a nosotras sólo se nos pide que lo aprobemos” (2010, p. 251).

Afirma que el cine “no sólo construye a la mujer como objeto de la mirada, sino que construye la manera cómo ha de ser mirada” (2010, p. 253), y refiere a la mostración fragmentada del cuerpo femenino, lo cual lo cosifica.

Aguilar refiere a Anette Kuhn, quien sostendría que el significado de la obra no depende de las intenciones —declaradas o no, conscientes o no— de sus creadores. Los textos pueden generar significados que vayan más allá de las intenciones del autor, por lo que, dependiendo de la experiencia personal del espectador, se pueden hacer diferentes lecturas de un mismo texto. “El texto, para cerrar su sentido, necesita un lector. Pero éste se inserta en los significados producidos por aquél. La mirada enunciadora tiene siempre punto de vista y, por lo tanto, el texto no es neutro. Es productor de significados. No de significados cerrados e inamovibles, pero sí, como señala Kuhn, de interpretaciones preferibles.” (2010, p. 254.)

En lo referente a la escenificación del ejercicio de violencia contra hombres, Aguilar sostiene que las diferencias son comprobables: “la violencia como se suele mostrar en el caso de los varones es, ante todo, una violencia entre hombres. Un enfrentamiento en el que unos ganan y otros pierden y en el que, sin duda, algunos mueren con extraordinaria crueldad. La violencia contra las mujeres es muy diferente. Se nos muestra a una mujer —o varias—

sufriendo ataques y siendo agredida, pero en el rol de aterrorizada mártir que no tiene posibilidades de enfrentarse a su agresor” (2010, p. 266).

Por otra parte, Laura Teruel, en “La violencia de género en el cine español contemporáneo” (2004) analiza la imagen de la violencia de género que se difunde a través del cine español, buscando “plantear los mecanismos narrativos a través de los cuales es tratado [este problema] en el cine actual con el propósito de comprender cómo ha interiorizado la sociedad este fenómeno a través de la gran pantalla”. Indica que a pesar de que son pocas las películas en que se trata la violencia contra las mujeres con carácter protagonista, “es muy amplia la filmografía en la que esta violencia aparece reflejada en la trama de forma accesoria para el guion”.

Para Teruel, dadas las características complejas de la producción cinematográfica (que implica no solo la cuestión creativa de quien dirige, escribe el guion o participa en otras cuestiones artísticas, sino la infraestructura que respalda tanto la producción como la distribución), “cada obra muestra más de lo aparentemente visible y se configura como resultado del contexto sociocultural y estético en el que se concibe”.

Sostiene que el análisis de un volumen de películas “permite inferir, entre otras, líneas conceptuales, estéticas y morales dentro de las cuales los miembros de una sociedad específica en una época determinada han construido sus imágenes de la realidad”, así como “permite estudiar si la imagen de este problema y sus repercusiones responde a la realidad o si, por el contrario, se reproducen estereotipos, coartadas morales o atenuantes que minimizan la trascendencia social del problema”, lo cual podría llevar a inferir cómo el cine alimenta al imaginario social referente a la violencia de género.

La autora revisa películas donde se ejerce violencia netamente física, de manera manifiesta para los especta-

dores, en escenas narrativamente trascendentes, resaltando el caso de cuando la finalidad es la denuncia de estas situaciones. Analiza también el ejercicio de violencia psicológica en otras películas, resaltando que “en muchas películas la justificación de estos hechos, por su trascendencia para la acción, los hacen parecer necesarios y se nubla la percepción del alcance real en la conciencia de los espectadores”. Dedicar un apartado especial al análisis de la violencia de género como protagonista, en *Celos*, *Sólo mía* y *Te doy mis ojos*. En ellas se muestra no solo la conjunción de violencia física, sexual y psicológica sino también las repercusiones sociales de este problema. Aquí la violencia no tiene como finalidad desencadenar otros hechos de la acción, sino construir el universo de los malos tratos y explicarlo al espectador. Otra sección del artículo se concentra en el cine de Pedro Almodóvar, puesto que la violencia de género es uno de los elementos narrativos más recurrentes en buena parte de su obra. “[E]l mensaje que se transmite en sus películas con respecto a la violencia de género es, cuanto menos, perturbador en tanto, en su difuminación de la realidad, presentan los actos de violencia como desencadenantes de hechos buenos para las mujeres. En su idea del jing-jang —dentro de lo bueno hay algo malo y dentro de lo malo hay algo bueno— induce a desvirtuar la violencia de género al vincularla a enfermos. Por lo que no se ofrece una visión realista del problema”.

En sus conclusiones, señala que la aparición de episodios de violencia de género en el cine español contemporáneo demuestran su presencia en la opinión pública; sin embargo, coincide con Aguilar cuando sostiene que se recurre a “ciertos tópicos que descontextualizan la percepción social del problema; mayoritariamente no suele ser ejercida la violencia de género por el marido o pareja, no se ejerce dentro del hogar y algunas protagonistas representan, además, el tópico del sentimiento de culpabilidad que parece justificar al agresor”.

En “Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollaín y la violencia de género”, Jacqueline Cruz (2005) afirma que “el arte tiene una enorme responsabilidad en la perpetuación de la violencia de género, tanto en un sentido general, en cuanto transmisor de la ideología patriarcal, como en un nivel más concreto”. Ejemplifica que el cine español ha tendido generalmente a frivolar, cuando no a negar o —aún peor— a legitimar la violencia de género. En este texto analiza el tratamiento de la violencia de género en dos obras que abordan el tema directamente: la novela *Algún amor que no mate* (Chacón, 1996) y la película *Te doy mis ojos* (Bollaín, 2003). Elige estas obras en función a la coincidencia de ambas en abordar el problema desde una “óptica ginocéntrica”, con un “profundo conocimiento del tema y mostrando claramente los mecanismos culturales y psicológicos que conducen a las mujeres a verse atrapadas en este tipo de situaciones, así como su responsabilidad última en la superación de las mismas”. Categoriza a ambas obras como feministas por su interés en “reflejar y denunciar la situación de la mujer en diferentes contextos (urbano y rural) y generaciones” mostrando de manera muy verosímil la dinámica de la violencia machista “tal como aparece descrita en la bibliografía sobre el tema [cita la obra de Lorente, *Mi marido me pega lo normal*]. Afirma que, al menos en el caso de *Te doy mis ojos*, la incapacidad del agresor masculino por cambiar su conducta, a pesar de sus esfuerzos, “nos obliga a plantearnos el por qué de su violencia. Y el por qué hay que buscarlo en el entorno y en la cultura, en una palabra, en la ideología patriarcal que hace que, cuando el hombre siente su identidad amenazada, sólo pueda afirmarla recurriendo a la fuerza física”. Remarca como distintivo de ambas obras que coloquen parte de la responsabilidad de la superación de la violencia sobre la mujer, así como “el papel que le otorgan a la cultura y a la sociedad en la existencia —y la persistencia— de la violencia de género”, lo cual denota

que la violencia de género no es un problema eminentemente legal o psiquiátrico, sino político y estructural.

Ángeles Concha, en la introducción a *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, ciencia y videojuegos* (2010) sostiene que la violencia de género ha adoptado múltiples formas a lo largo de la historia y que “a menudo, las formas menos visibles han sido las más insidiosas para actuar bajo diversos ropajes que la han ocultado, arrojándola en discursos varios de índole científica, moral, psicológica o artística, activamente operantes en el seno de la cultura” (p. 7). Afirma que dichos discursos han “reducido a las mujeres a una figura simbólica con una función social estrechamente delimitada”, bajo la sobrevaloración de la feminidad.

Asimismo, resalta que uno de los modos de ejercicio de la violencia simbólica “ha sido la utilización de una estilización estética que permite representaciones de violencia ejercida sobre o contra las mujeres que sin la autoridad y la justificación de lo artístico que confieren la literatura y el arte serían socialmente inaceptables” (p. 10).

En *Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación*, Asún Bernárdez (2002) apunta que en las representaciones de la violencia en contra de las mujeres en el cine suelen ser los hombres los que cuentan con la legitimación para el empleo de la violencia, mientras las mujeres pueden ser estigmatizadas si responden a la agresión. Sin embargo, la inclusión de cada vez más mujeres en los distintos ámbitos de la producción cinematográfica ha permitido la incorporación de “otras” representaciones de las mujeres, no solo más independientes y activas, sino incluso con “legitimidad” para usar la violencia, esto es, aparecen ahora con capacidad para la contestación y subvirtiendo algunos valores tradicionales respecto al género. Claro que esto ha traído también la aparición de producciones fílmicas en las que se ataca a estos nuevos modelos de mujeres.



Bernárdez plantea que la violencia en el cine puede ser tratada desde tres ángulos diferentes: la violencia “real”, la violencia mediática, y la que ella denomina violencia “burlesca”. Cuando habla de violencia “real” se refiere a los casos en que la narrativa cinematográfica intenta dar una sensación de verosimilitud, empleando los recursos para que lo visto se parezca a la realidad. La violencia mediática sería una elaboración acerca de cómo es representada en los medios. La violencia “burlesca” es aquella plasmada de un modo totalmente des-dramatizado, claramente ficticio, y la violencia es realmente el motivo de la película.

También sostiene que es importante mencionar el cambio de sensibilidad hacia la violencia patriarcal, presente en algunas películas españolas de manufactura reciente. La autora atribuye este cambio, como se ha mencionado, a la mayor participación de las mujeres en la producción fílmica, y lo ve como un buen signo del resquebrajamiento de la estructura de dominación. Es entonces que, según Bernárdez,

la violencia de género aparece tratada de una nueva forma en las películas: aparece dispersa en las tramas pero en ellas se dibuja una mujer que consigue de un modo u otro salir del círculo vicioso de sufrimiento y muerte que son los malos tratos, consiguiendo alejarse así de los modelos victimistas que han dominado hasta el momento la representación de las mujeres que sufren de la forma más espectacular la violencia de género en el cine (p. 4).

En su ensayo “Representación cinematográfica de la violencia de género femenino y masculino en el cine comercial” (2007), en el cual sintetiza una investigación que tuvo como objetivo analizar la violencia representada en las películas más taquilleras en un periodo de cinco años en España, Bernárdez comienza diciendo que relacionar cine y violencia tiene sentido si se aceptan varias hipóte-

sis. La primera sería que el cine sigue siendo uno de los medios de comunicación masiva más poderosos en la definición del imaginario colectivo. La segunda, que “ese imaginario colectivo está construido por valores simbólicos, que se concretan en nuestras acciones, en nuestras mentes, pero también en nuestros cuerpos, y no sólo de una manera individual, sino que intervienen del mismo modo en la construcción de lo colectivo”. La tercera hipótesis tendría que ver con “anteponer las dos cuestiones anteriores a todo análisis práctico, sabiendo que todos participamos de esos valores colectivos, que en sí mismos constituyen una ‘ideología’”, y aquí refiere a Trinh T. Minh-Ha, quien afirmaría que la función de toda ideología en el poder es representar el mundo “positivamente unificado”. Dado el relevante papel que actualmente tienen los medios de masas en la transmisión del universo de significados y valores, para Bernárdez “hacer una crítica de cine, en definitiva, consiste en hacer evidentes las fracturas que existen en la ideología ‘aparentemente unificada’”. Y sostiene:

La violencia no está sólo en los malos tratos, sino también en las estructuras narrativas por las que las mujeres son definidas como objetos pasivos y los hombres sujetos activos; en las formas en que se tratan las relaciones; en los modos en que aparecen los cuerpos; en el lugar donde se sitúa el punto de vista o se focaliza una imagen; y por supuesto, en los estereotipos que han dominado la cinematografía a lo largo del tiempo: los que perviven o la perversidad de los que se crean... y por supuesto, en la manera simbólica de construir lo femenino y lo masculino sabiendo que son construcciones en crisis.

Bernárdez realiza una categorización de las formas en que se ejerce la violencia simbólica a través de la comunicación. Para los efectos de este trabajo, se resalta que hay

violencia en la representación de los cuerpos. “El cuerpo de las mujeres en la estructura fílmica no funciona como significante de su referente ‘real’ [...] sino que se presenta como aquello que representa para el hombre (un objeto de deseo). Esto conduce a una sexualización de las mujeres, especialmente de sus cuerpos, que se construye como sede de la sexualidad y del reclamo de una mirada masculina”. Es por esto que la mayoría de las actrices protagonistas son jóvenes y con cierta presencia física (delgadez y belleza). Esto conlleva a una objetualización de las mujeres. La violencia de género se inscribe también sobre la sexualidad, entendida como deseo y placer erótico. El control de la sexualidad ha sido siempre más estricto para el sexo femenino con la imposición de unos rígidos usos legítimos de su cuerpo. De igual forma, la falta de reconocimiento que sufren aquellas identidades que no encajan dentro del código hegemónico de representaciones por su edad, su raza o su opción sexual es un ejercicio de violencia.

De acuerdo con la autora, al contestar las preguntas: ¿Qué papel asigna el relato cinematográfico a los personajes femeninos? ¿Cómo es su presencia en la narración?, las respuestas indican que en la mayoría de las películas el protagonista es un personaje masculino y, frecuentemente, si la protagonista es mujer, “más que impulsar la narración, sufre la acción”. Señala también que la mayoría de las películas se narran desde el punto de vista del llamado “autor implícito” (cognitivo, y en muchos casos, epistémico), que es el de los personajes masculinos.

Para Bernárdez, cómo se representa la división entre lo público y privado, como límites que se imponen a los géneros, puede implicar otro ejercicio de violencia. Esta división se proyecta socialmente en la forma de una separación de espacios, de modo que el ámbito de lo público, de la visibilidad, de la política, del trabajo, de la cultura y la razón, está asociado a los hombres, mientras que lo pri-

vado, la naturaleza, la familia, los afectos, los cuidados, es privativo de las mujeres. En las películas el reparto de roles, actividades desempeñadas, y hasta rasgos de carácter que se deriva de la división genérica entre público y privado, aparecen tópicamente representados.

Bernárdez apunta que si ha habido cambios en las representaciones ha sido en función a los nuevos y variados modelos de convivencia y relación que han producido modificaciones en las identidades genéricas, pero que la deconstrucción del sistema de género no solo no ha resultado sencilla, sino incluso ha provocado un rebrote de la violencia de los hombres en contra de las mujeres.

El siguiente trabajo de Bernárdez, *Violencia de género (Análisis y guía didáctica)* (2008), escrito en colaboración con Irene García y Soraya González, comienza sosteniendo que la dificultad para erradicar la violencia de género es porque es un fenómeno complejo “vinculado a la construcción ideológica de las relaciones de género” en la sociedad, y que

el análisis de los medios de comunicación puede aportar una reflexión práctica sobre cómo el cine contribuye a difundir, crear o cuestionar la desigualdad social entre los sexos, lo que permite que algunas estructuras patriarcales sigan teniendo continuidad en el tiempo y legitimen ciertas prácticas perversas, que son la base social necesaria para que la violencia de género tenga lugar (p. 12).

Las autoras revisaron un promedio de cuatro películas de producción española por año en el periodo de 1998 a 2002, eligiéndose las más taquilleras, buscando lo más visto en el cine español.

Ellas partieron de la hipótesis de que “el cine es uno de los medios de comunicación más poderosos a la hora de crear y redefinir el imaginario colectivo y los valores simbólicos” (p. 14).

La violencia aparecería no solo en “los malos tratos”, sino que es algo

implícito en las estructuras narrativas, en la manera de contar tradiciones, en las que las mujeres son objetos pasivos y los hombres sujetos activos. La forma en la que se tratan las relaciones, el modo en el que se representan los cuerpos, el lugar donde se sitúa el punto de vista o se focaliza la imagen, son elementos fundamentales en la construcción de las narraciones cinematográficas (p. 15).

Es por esto que recurrieron al análisis del discurso, como la técnica adecuada para revisar los distintos elementos que componen “la materialidad del cine”.

Además de revisar los tipos de violencia presentes en los filmes, se estudió a los estereotipos masculinos y femeninos presentes en los mismos, buscando analizar la forma como se representan y construyen la masculinidad y la feminidad en el cine, de qué manera se aborda el conflicto de género, tratando de visualizar otras formas de violencia que operan en lo simbólico.

Las autoras reiteran que se habla de cine como historias sobre las que se puede y se debe opinar y ante las cuales se tiene que tomar postura. Cuando se ve cine y se utiliza luego como elemento de conversación con los demás, se le está otorgando un estatuto de realidad cercano a la literatura de otros tiempos. Se habla del cine, se le juzga, denosta o alaba, y al hacerlo se construye la idea de lo que se quiere o lo que se debe ser.

Justifican su análisis afirmando que éste consiste en tres procesos básicos: la segmentación, la observación y la interpretación. Cada película debe ser fragmentada para observar solo lo relevante con la investigación.

Aclaran que su objetivo no fue realizar un análisis cuantitativo dado que es más enriquecedor un análisis cualitativo que permita dar cuenta de los usos de la violencia,

qué actores y acciones se presentan legitimados, o qué valores se asocian a su tratamiento.

Concluyen que en su muestra

la violencia entre géneros no está explícitamente representada, y cuando lo está suele aparecer de forma justificada porque, o bien la víctima no la vive como una auténtica agresión contra su persona, o sus cualidades negativas justifican que sea agredida, como justo castigo a su personalidad o actitudes más o menos desviadas. Pero el recurso más utilizado, en general, es el mismo que el usado por la sociedad para dar sentido a los actos de agresión en contra de las mujeres: el hombre violento es una excepción y cuando actúa lo hace porque es un perturbado sin estabilidad mental (Bernárdez *et al.*, 2008, p. 96).

Al ser este libro también una guía didáctica se busca aportar elementos para lograr la sensibilización ante esta problemática. Las autoras se basan en que “[1]a violencia es social, y por lo tanto es algo que se aprende y desarrolla en la socialización. Si esta hipótesis es certera, la manera de corregirla es intentando cambiar esas formas de socialización y de legitimación de la violencia” (Bernárdez *et al.*, 2008, p. 155).

En esta misma línea se encuentra el trabajo colectivo *Cine y violencia contra las mujeres* (2011), coordinado por Trinidad Núñez y Yolanda Troyano, en el que se busca crear una guía que conduzca a la sensibilización de la violencia de género empleando al cine como recurso didáctico y que permita un análisis crítico de las películas en función a dicha problemática.

En la introducción, Laura Arroyo considera al cine una “representación de la realidad social” que “contribuye a reforzar la desigualdad entre los sexos” (p. 8), lo que lo vuelve un objeto de interés. Aclara que en este texto se

parte de considerar al cine como herramienta fundamental en la transmisión y aprendizaje de valores y se reflexiona en torno al papel del cine como instrumento “visibilizador” del maltrato hacia las mujeres, ya sea mediante los propios argumentos cinematográficos, o por el lugar al que las mujeres son relegadas en el cine.

Trinidad Núñez, en el apartado de “Ideas para empezar: justificación y objetivos”, indica que cuando se relaciona maltrato a las mujeres y cine se pueden evidenciar dos maneras de violencia: a veces porque la propia trama argumental la presenta, y otras porque el cine, en demasiadas ocasiones, relega a las mujeres a papeles secundarios, adjudicándole roles menores, concediéndole poco poder de decisión dentro del discurso y provocando que estén de verdadero “adorno”.

Dado que se busca el análisis que conlleve a una sensibilización sobre el maltrato, se invita a pensar en las siguientes cuestiones:

- ¿Cómo se muestra la violencia machista?
- ¿Qué elementos se destaca de ella?
- ¿Qué conclusiones se pueden extraer?
- ¿Estas conclusiones pueden servir para la intervención en contra de dicha violencia?

Núñez señala que estas preguntas inducen a tener en consideración una serie de conceptos como son estereotipos, discriminación, prejuicios, violencia física, violencia sutil, violencia psicológica, micromachismos, poder o control. Al mismo tiempo indica que dado su papel en la construcción de la identidad social y personal, los medios de comunicación pueden ser considerados “pedagogías públicas”.

La autora sugiere que para analizar los “modelos” de hombre y de mujer que el cine muestra, se pueden tener en cuenta el género cinematográfico, la estructura

narrativa y otros aspectos formales, como la puesta en escena, el diseño de arte, el montaje, la banda sonora y, de manera especial, las convenciones o códigos para representar algunas escenas, sobre todo si son de violencia o de sexo.

De igual manera, al enfocarse en la violencia contra las mujeres se encuentra que el cine puede hablar de ella, siendo la violencia contra las mujeres el tema argumental, o ser violento contra las mujeres cuando las trata como objeto dentro de la narración o cuando las discrimina laboralmente (otorgando roles de poca incidencia en la realización).

En la sección “Voces expertas”, Virginia Guarinos resalta que el objetivo básico de estos estudios es “hacer visible lo invisible”. O lo que es lo mismo: “ver lo que miramos pero no vemos, lo que está en pantalla y que no aprehendemos, no decodificamos” (p. 38).

Guarinos remarca que, al analizar la violencia hacia las mujeres en el cine, “se deben tener en cuenta muchos factores que tienen que ver con la esencia del cine como industria y como máquina de entretenimiento de un sistema de valores” (p. 38), dado que se está dentro de los esquemas del cine comercial y patriarcal, y que, por lo tanto, existen ciertas reglas del juego.

Retomando lo dicho por Claire Johnston en cuanto que la mujer es mostrada de maneras absolutas y abstractas, marginada y glorificada, Guarinos apunta que en el cine patriarcal las mujeres son fetichizadas o despreciadas.

Para esta autora, “la violencia simbólica aplicada al cine consiste en el poder de control social y psicológico que se puede producir en la construcción de una representación de perfiles femeninos esclavizados y controlados por la dominación del personaje masculino, en los márgenes de una sociedad patriarcal hetero y androcéntrica” (p. 43).



En lo referente a la violencia de género situada en el contexto socioeconómico ampliado, y su relación con el cine producido en América Latina, se encuentra el artículo de Ana Forcinito “El cine posterior al TLCAN y violencia de género: resignificaciones culturales de la transición mexicana” (2008). En él, la autora propone “discutir las representaciones cinemáticas de la transición de México en el contexto del TLCAN y de los procesos políticos que condujeron a la victoria del PAN en 2000, a través de dos filmes representativos: *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu (2000) y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman e Isabelle Tardán (1995)”. El argumento central de la propuesta recae en la “rearticulación que la transición política y económica mexicana elabora respecto de la violencia en general y de la violencia de género en particular, así como el crucial papel del cine de la década de los noventa en la representación cultural de tal rearticulación” (p. 199).

Para Forcinito, la diversificación de medios para financiar las producciones ha dado lugar a la realización de obras que tratan temas sin la misma preocupación por la censura que tendrían las financiadas por el Estado. Asimismo, sitúa la producción reciente del cine mexicano en un marco amplio de realización que podría considerarse un nuevo “nuevo cine” latinoamericano, en el cual “se observa la representación de la violencia social como aspecto central del entramado de los mecanismos de marginalización, silenciamiento y opresión. Aun cuando esta violencia no se caracterice como específicamente de género, tampoco es posible verla sólo como una violencia sin marca” (p. 204). Y ahonda al respecto:

considerar al espectador y su placer visual respecto de la violencia es un aspecto crucial del quehacer cinemático y de

su papel central en los procesos de socialización e ideologización de sus espectadores. Si la violencia de género se considera como un aspecto clave en la representación visual del nuevo “nuevo cine” y esa violencia se considera dentro de la economía del placer visual, la nueva producción cinematográfica da cuenta de grandes desafíos para el espectador, puesto que se distribuyen binariamente los atributos del espectador en sujeto violento o víctima de la violencia. Al mismo tiempo, si las películas no proporcionan un espacio de distanciamiento del espectador, la economía del placer da cuenta de un refuerzo de la violencia representada a través de un proceso de identificación no interrumpido. Las representaciones de género del nuevo “nuevo cine” no se separan de los procesos políticos y económicos que afectan las realidades nacionales (y las de sus industrias culturales) (p. 205).

Lanza un fuerte cuestionamiento al preguntar si se puede seguir manteniendo, desde una posición feminista, un acercamiento alegórico a la violencia de género, o si “debería plantearse la tarea de repensar la historia del cine latinoamericano a través del inevitable pasaje por la violencia contra las mujeres” (p. 211).

Si bien son dos las películas trabajadas en el texto, es de resaltar la forma en que revisa Forcinito a *Entre Pancho Villa...* (de cuya realización se hicieron cargo dos mujeres), al cual considera como un filme altamente intertextual

que juega con otros referentes respecto de la violencia de género, por ejemplo, las representaciones positivas del agresor (como amante celoso o posesivo, pero amoroso) tan comunes en gran parte de la historia del cine latinoamericano y la criminalización de las víctimas femeninas en sus representaciones cinemáticas. En este contexto, la reapropiación femenina/feminista de la mirada (cámara, personaje, espec-

tador, director) está anclada en una dislocación de los textos de legitimación, normalización o invisibilidad de la agresión, el abuso y los crímenes contra las mujeres” (p. 219).

Es relevante, entonces, revisar la violencia de género, exponerla y analizarla en su trama de significaciones, por lo que es necesaria una revisión de las relaciones de poder e intentar “rearticular el significado de la práctica democrática a través de la inclusión de los derechos fundamentales, en este caso de las mujeres” (p. 224).

Concluye afirmando que

[es] necesario revisar los acercamientos a las redemocratizaciones, desde una perspectiva de género [... así como] revisar, en la historia más reciente del cine latinoamericano, las representaciones de la violencia como representaciones sexuales que reciclan, reelaboran y, a veces, rearticulan relaciones violentas entre hombres y mujeres, en las cuales el cuerpo de la mujer [...] no puede ya entenderse sólo como una alegoría significacional, sino como un espacio en el que, sistemáticamente, se produce un silencioso (aunque no invisible) genocidio contra las mujeres” (p. 224).

Siguiendo con la revisión sobre el cine mexicano, en la tesis de maestría *Representaciones de la violencia de género contra las mujeres en el cine mexicano contemporáneo (1998-2008)* (Rivera, 2012), analicé seis películas que en su narrativa presentan al menos una escena de violencia contra las mujeres por parte de su pareja íntima (*Sexo, pudor y lágrimas, Amores perros, Corazones rotos, Cicatrices, Contracorriente y Backyard. El traspatio*). Realizando un análisis de contenido cualitativo observé cómo era mostrado el ejercicio de violencia en pantalla (ya fuera como un acto aislado o como un ejemplo de la opresión estructural contra las mujeres, de manera justificada a partir de las acciones de los personajes o como un acto sin

sentido), cómo eran retratados los agresores (como estereotipos de agresores, seres alienados o perfectamente situados en la sociedad y cultura) y las víctimas (como indefensas, revanchistas o buscadoras de justicia) y, también, cuáles eran los contextos en los que ocurrían los actos de violencia y de qué recursos se dotaba a las víctimas para enfrentarlos.

En términos generales, encontré que en las películas estudiadas la violencia era representada en tres modos: como una violencia más ejercida en un contexto de crisis económica y social, como una progresión de agresiones en una nociva y desgastada relación de pareja, y como una problemática sociocultural de profundo arraigo y dinámicas complejas, demostrando las relaciones asimétricas de poder entre géneros. Sin embargo, solo en una de ellas, *Backyard*, inspirada en los casos de feminicidios en Ciudad Juárez ocurridos en la década de los noventa, se ve que existe la posibilidad de recurrir a instancias legales cuando se es víctima de violencia de género. En el resto de las historias la resolución narrativa va de la reconciliación de la pareja a la muerte del agresor, pasando por el rompimiento del vínculo, pero en ningún caso enfrentando un proceso legal por las agresiones cometidas.

Al concordar estas conclusiones con lo hallado en otras cinematografías, se verifica la generalidad de una representación que otorga pocos recursos para las hipotéticas espectadoras que pudiesen verse identificadas con lo que ocurre en pantalla, lo cual sin duda es un ejemplo de ejercicio de violencia simbólica.

Por otra parte, debe ser señalado que son pocos los textos sobre cine latinoamericano que se centran en la noción de “violencia simbólica”, así como los que tratan el caso extremo de la violencia de género contra las mujeres: el feminicidio. Para resaltar los trabajos encontrados se ha decidido concluir este apartado con la revisión a “Cine de ficción y feminicidio: el caso de Ciudad Juárez”

de Sonia Herrera (2014), y “Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano” de Luisa Muñoz (2016).

En este último, Muñoz parte del trabajo de Pierre Bourdieu para hacer una revisión de tres películas colombianas: *Rosario Tijeras* (2005), *El arriero* (2009) y *Sin tetas no hay paraíso* (2010). Los criterios de elección fueron que el rol protagónico recayera en un personaje femenino y ser de las películas más taquilleras en el año de estreno en su país. Las categorías de análisis elegidas fueron “cuerpo” y “estereotipo de género”, puesto que considera que visibilizan estructuras de violencia simbólica desde lo discursivo en el cine colombiano, “naturalizando y cosificando, generando sentidos simbólicos que permiten la reproducción de las violencias machistas en el país” (p. 107).

En cuanto al método, Muñoz partió de un “enfoque estructuralista barthesiano”, tomando partes estructurales y secuenciales de cada escena, haciendo una descripción narrativa de las acciones y secuencias establecidas.

Las películas seleccionadas comparten ejes comunes de construcción argumentativa: el sicariato y el narcotráfico. De acuerdo con Muñoz, para las protagonistas “la construcción de las relaciones a través de su cuerpo es algo fundamental, es su única herramienta de supervivencia, es la relación de empoderamiento con el medio” (p. 113). Para la autora, el cuerpo femenino ha sido desde siempre el lugar de inscripción de las relaciones de poder en el campo de juego, un lugar histórico del *habitus* aprehendido en una “estructura clasista como la colombiana”, en el espectro machista y patriarcal, donde el cuerpo femenino ha sido lugar de pugnas y luchas.

Tanto en *Rosario Tijeras* como en *Sin tetas no hay paraíso*, el empalme del cuerpo femenino con el prototipo deseado en el campo de juego, les permite a las protagonistas conseguir un lugar de poder, viven una experiencia de “liberación” al

mismo tiempo que se alienan; su cuerpo pasa de un sistema de coerción a otro, ambos demarcados por los hombres que han pasado por sus vidas. En el caso de Rosario, su cuerpo violado desde niña ahora es un cuerpo para el goce de otros a través de la prostitución; para Catalina, su cuerpo nunca antes deseado por el “otro”, ahora, a través de la intervención estética y quirúrgica, podrá ser visto, elegido, tomado en cuenta, efectiva y únicamente a través de la cosificación de su territorio corporal. Para Lucía en *El arriero*, su cuerpo es la entrada al mundo del tráfico, la entrada al “lugar” de los hombres; su cuerpo y su seducción le aseguran de igual forma la posibilidad de empoderamiento, de capital social (p. 114).

A partir del análisis de su muestra, Muñoz identifica algunos arquetipos que “promueven e instauran continuamente el discurso violento, simbólico y estereotipado de la mujer, al interior de las historias” (p. 117): la “virgen y pura”, la “buena esposa, mujer creadora” y la “mujer fatal”.

Muñoz resalta que “la relación de cuerpo, sexualidad, maldad y venganza compone una fórmula exacta en términos de argumentación para validar la violencia machista que aparece en la totalidad de las películas: violaciones, agresiones físicas, feminicidio, y demás violencias ejercidas en contra de la mujer” (p. 120). Declara que le parece preocupante el manejo de la violencia machista en estas películas, pues en vez de plantearla como parte de la estructura del orden social establecido, se le presenta como casos aislados, asociados a la delincuencia y a la marginación.

Concluye manifestando su inquietud acerca de cómo será la percepción de estos mensajes para la audiencia, puesto que al parecer “la violencia en contra de la mujer se ha instaurado como discurso ‘folclórico’ dentro de los mensajes discursivos cinematográficos” (p. 120).

Para Sonia Herrera, el lenguaje visual es como todo lenguaje y por tanto es susceptible a decodificación. Re-

salta la estructura narrativa propia de los filmes de ficción, puesto que es gracias al relato que se organizan las experiencias y se convierten en recuerdos que ayudan a la comprensión del mundo y la conformación de individuos.

Debido a esto, para ella “el poder socializador del cine y su análisis crítico deben abordarse de forma responsable para alcanzar representaciones de las mujeres que rompan con los estereotipos, condenando la violencia de género y promoviendo la igualdad de derechos” (p. 65), buscando generar un tratamiento audiovisual responsable sobre el feminicidio que respete a las víctimas y a sus familias, mientras denuncia la estructura y la impunidad que ampara los crímenes.

Su artículo se centra en el análisis de películas de ficción, realizadas tanto en México como en Estados Unidos, enfocadas en los feminicidios de Ciudad Juárez: *El otro sueño americano* (2004), *Miércoles de ceniza* (2005), *The virgin of Juarez* (2006), *Bordertown (Ciudad del silencio)* (2007) y *Backyard: El traspatio* (2009).

Encuentra que los principales elementos en común que aparecen en estas cintas para reflejar la situación en Ciudad Juárez son el narcotráfico, la industria maquiladora, la violencia, la deficiente urbanización y el crecimiento demográfico producto de la migración de personas que intentan cruzar la frontera. Señala que la violencia producida por la “guerra contra el narcotráfico” ha provocado que se invisibilice el impacto de la violencia de género y los feminicidios.

En cuanto a los personajes y estereotipos que aparecen en los filmes, distingue el papel de las madres y activistas, así como otros roles de mujeres fuertes (una policía, una reportera), puesto que son generalmente los personajes femeninos los que tienen mayor peso.

Herrera resalta el empleo de la violencia como recurso narrativo y entrevista a académicos y activistas, quienes coinciden en señalar que muchas veces esta mostración

explícita de la violencia revictimiza no solo a quien fue asesinada, sino a su círculo cercano. De hecho, su empleo podría ser contraproducente.

En la mayoría de las películas que integran la muestra el cuerpo femenino es fragmentado y cosificado, convirtiendo así a la víctima en “simplemente un cuerpo”. De igual manera, la belleza de las actrices protagonistas vuelve al cuerpo de la mujer un valor estético; con ello, un cuerpo sexuado.

La autora apunta lo que para ella son algunos aciertos, por ejemplo que la secuencia final de *Backyard* sea un montaje que muestre cifras de feminicidio en todo el mundo, con una canción de fondo llamada “Esperanza”; pero sobre todo señala errores, como que el protagonismo recaiga en otros personajes más que en las víctimas y sus familias, o que el feminicidio no sea planteado como un fenómeno estructural.

Para hacer “otro cine” sobre el feminicidio es necesario contar con asesoría en cuanto a la violencia contra las mujeres, afirma Herrera, puesto que, para ella, “el cine de ficción ha hecho muy poco por denunciar los actos de violencia contra las mujeres y no ha sabido reflejar la complejidad del fenómeno sin caer en estereotipos y en lugares comunes más vinculados al patriarcado que a una nueva imagen de las mujeres” (p. 79).

Sobre su revisión, sostiene que “se hace evidente la necesidad de desafiar y romper con las formas tradicionales de representación de la violencia contra las mujeres en el cine, dotando a las mujeres de un lenguaje audiovisual propio, alejado de las formas de expresión predominantes y del discurso edulcorado del patriarcado sobre la violencia machista” (p. 82).

Haría falta, entonces, el empleo del lenguaje audiovisual como herramienta de denuncia social contra las violencias de género. Esto traería como resultado una toma de conciencia mucho más efectiva, concluye.



## VIOLENCIA SIMBÓLICA CONTRA LAS MUJERES EN EL CINE

La revisión presentada permite afirmar que, si bien se trabaja con conceptos vinculados, son muy pocas las investigaciones en el área de los estudios fílmicos feministas de la región que empleen el concepto de violencia simbólica, por lo cual se espera que el presente trabajo aporte elementos que fortalezcan dicho enfoque.

Por último, a manera de conclusión de lo revisado en este capítulo, retomando los puntos en común de lo presentado acerca del trabajo teórico sobre la violencia simbólica, así como lo referente a la violencia de género y el cine, se sintetiza que se ejerce violencia simbólica contra las mujeres en el cine cuando:

- Su presencia es prácticamente inexistente.
- Se les define en las estructuras narrativas como objetos pasivos mientras los varones son sujetos activos.
- Sus cuerpos son mostrados de manera fragmentada y sexualizada.
- Se les presenta en roles de género estereotipados y limitados (por ejemplo, constreñidas al ámbito de lo privado).
- No se reconocen aquellas identidades que no encajan dentro del código hegemónico de representaciones (por su raza, edad u orientación sexual).
- Los “nuevos” modelos de mujeres (no estereotipados/tradicionales) son estigmatizados (se las muestra sin vínculos afectivos o siendo “castigadas”, sin posibilidad de redención).
- Se utiliza una estética que permite representaciones donde la violencia ejercida contra las mujeres resulta atractiva visualmente, sensacionalista o erotizada.
- Se plantea dicha violencia como un asunto periférico, de poca importancia (algo que ocurre a personajes inciden-

tales o es una mera anécdota sin consecuencias relevantes para la trama).

- Se presenta el ejercicio de violencia en su contra de una manera justificada o con una aparente “complicidad” de las víctimas.
- Las mujeres agredidas aparecen sin recursos que la ayuden a salir de la situación de violencia (redes sociales, apoyo institucional, etcétera), haciendo parecer que no hay posibilidades para que el ejercicio de violencia termine.

Estos puntos marcarán la pauta para el análisis de la muestra elegida en esta tesis. Dada la consistencia y las coincidencias en lo trabajado por las diversas autoras referidas, es previsible que muchas de estas formas de ejercer violencia simbólica contra las mujeres estén presentes en las películas que integran el corpus, lo cual reforzaría lo encontrado en esta revisión, particularmente por la diversidad narrativa de las cintas seleccionadas. Dicha comprobación es de particular interés para este trabajo, que busca demostrar que el ejercicio de violencia contra las mujeres en los discursos mediáticos sigue ocurriendo, aunque las formas narrativas, de realización y producción puedan cambiar al paso de los años.



## DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Con la finalidad de encontrar cómo es ejercida la violencia simbólica contra las mujeres en el cine latinoamericano contemporáneo, se llevó a cabo una investigación exploratoria con películas seleccionadas de manera intencionada, que cubrieron los criterios de: tener una trama que se desarrolle en época contemporánea, haberse realizado en América Latina y que en el año de su lanzamiento fueron en su país de origen la película nacional más vista y/o con mayor cantidad de premios y reconocimientos internacionales. Se eligieron filmes de producción reciente considerando el año de inicio del presente trabajo (2013).

## PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

### *Preguntas de investigación*

- ¿Cómo se ejerce la violencia simbólica en el cine?
- ¿Qué estrategias tiene el cine, como discurso, para ejercer la violencia simbólica?

### *Hipótesis*

Pese a la incorporación de más personajes femeninos, y al interés en historias protagonizadas por mujeres, en el cine latinoamericano contemporáneo se continúa ejerciendo violencia simbólica contra las mujeres.

## *Objetivos*

### *Objetivo general*

Analizar el ejercicio de violencia simbólica contra las mujeres en el cine latinoamericano contemporáneo.

### *Objetivos específicos*

- Explorar si hay una subrepresentación (poca presencia) de las mujeres en las películas analizadas.
- Analizar cuáles son los roles que juegan los personajes femeninos en las narrativas de los filmes.
- Examinar cómo son representadas las mujeres en términos de sus características físicas, emocionales e intelectuales.
- Identificar representaciones de violencia de género en la narrativa de los filmes seleccionados (física, emocional, económica, patrimonial).
- Determinar si dicha violencia es representada de un modo estereotipado, justificado o minimizado; o si se le presenta como un problema sociocultural complejo.

## **PLANTEAMIENTO Y ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN**

Para esta propuesta de investigación, se usa el término “violencia contra las mujeres” pensando en la propuesta de Marcela Lagarde (2007), dada su especificidad. Los diversos trabajos sobre violencia ejercida contra las mujeres han usado distintas denominaciones como: violencia doméstica, violencia intrafamiliar, violencia de género, violencia sexista o violencia machista, y el término “violencia contra las mujeres” es cada vez más empleado. El uso de una u otra denominación implica distintas cuestiones de origen y conceptualización teórico-metodológicas; en muchos textos revisados, se les usa de manera indistinta haciendo alusión a la misma problemática. Lagarde la llama

“violencia de género contra las mujeres”, dado que el precisar que es una agresión “contra las mujeres” deja de lado las ambigüedades. Esta propuesta de investigación buscó las formas de ejercicio de violencia de tipo simbólico contra las mujeres en las cintas analizadas.

Esta investigación queda inserta en el marco de la teoría fílmica feminista ya que, como establece Márgara Millán (1999), los conceptos centrales abordados por un análisis feminista girarían en torno a la imagen y la 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 preferencia 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.

Como se ha explicado en los objetivos, el fin último es obtener más información acerca de una problemática como la violencia de género contra las mujeres, al observar cómo es representada y difundida a través de los medios de comunicación masiva, en este caso el cine.

### *Conceptos básicos para el análisis*

De acuerdo con lo establecido en el marco teórico, se entiende que se ejerce “violencia simbólica contra las mujeres”:

- Al eliminarse su presencia.
- Al definírseles en las estructuras narrativas como objetos pasivos mientras los varones son sujetos activos.

- Al representar sus cuerpos de manera fragmentada y sexualizada.
- Al presentarlas en roles de género estereotipados y limitados.
- Al no reconocer aquellas identidades que no encajan dentro del código hegemónico de representaciones (por su raza, edad u orientación sexual).
- Al estigmatizar a “nuevos” modelos de mujeres.
- Al utilizar una estética que presente de manera erotizada, gráfica o sensacionalista la violencia ejercida sobre o contra las mujeres.
- Al mostrar el ejercicio de violencia en su contra de una manera justificada y/o con complicidad de las víctimas y/o se le resta importancia como problema social y/o al no representar recursos que puedan ayudar a las víctimas a salir de la situación de violencia.

### *Método de análisis*

Para el análisis de las películas seleccionadas, se tomó como guía el texto *Cómo analizar un film*, de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1990), quienes proponen realizar a las películas un análisis textual. Para realizarlo, señalan, dependiendo del objetivo del análisis, cada filme debe ser segmentado (subdividido en episodios, secuencias, encuadres, imágenes), y a partir de ahí realizar un proceso que concluirá con una “recomposición y modelización”. Se deben diferenciar los diferentes componentes internos (espacio, tiempo, música, etcétera), así como la identificación de componentes homogéneos. También se deben tener en cuenta los códigos visuales (iconicidad, composición fotográfica, movimientos de cámara, indicios gráficos, elementos sonoros y sintácticos). De igual manera, hay que prestar atención a cómo se realizó el montaje.

Casetti y Di Chio enfatizan que debe tomarse en cuenta que hay diversos niveles de análisis en la representación,

el espacio cinematográfico, y el tiempo cinematográfico.

El análisis de la narración es de especial interés, dado que provee de la contextualización observada en cada escena y se hace un particular énfasis en el mismo. Esto es debido a que este trabajo se desarrolla en el marco de los Estudios Latinoamericanos y dicha contextualización provee de más elementos para enriquecer la visión acerca de las películas.

Por otra parte, de acuerdo con Casetti y Di Chio, los tres elementos esenciales de la narración son los acontecimientos, los personajes (y su ambiente) y la transformación producto de cómo los sucesos cambian la situación en la que se encuentran los personajes. Todo esto es esencial para discernir la importancia de los personajes femeninos dentro de los filmes. Siguiendo a estos autores, cada personaje puede ser visto como “persona” (asumirlo como individuo con un perfil intelectual, emotivo y actitudinal con una gama propia de comportamientos, reacciones y gestos), como “rol” (el tipo que encarna el personaje, centrarse en las acciones que lleva a cabo —los “activos” son fuente directa de la acción y los “pasivos” son objeto de las iniciativas de otros—) o como “actante” (observar el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance).

## CRITERIOS DE SELECCIÓN Y ANÁLISIS

### *Material de análisis*

Se seleccionaron cinco películas cuyo año de producción (2013-2014) era reciente para el año en que se comenzó esta investigación (2013), realizadas en América Latina, con trama desarrollada en época contemporánea, y que en el año de su lanzamiento fueron en su país de origen la película nacional más vista y/o con mayor cantidad de premios y reconocimientos internacionales.



La muestra está compuesta por:

- *Gloria* (Chile, 2013)  
Dirigida por Sebastián Lelio. Guion: Gonzalo Maza, Sebastián Lelio.
- *La jaula de oro* (México, 2013)  
Dirigida por Diego Quemada-Díez. Guion: Diego Quemada-Díez, Lucía Carreras, Gibrán Ramírez Portela.
- *No se aceptan devoluciones* (México, 2013)  
Dirigida por Eugenio Derbez. Guion: Guillermo Ríos, Leticia López, Eugenio Derbez.
- *Pelo malo* (Venezuela, 2013)  
Dirigida por Mariana Rondón. Guion: Mariana Rondón.
- *Relatos salvajes* (Argentina, 2014)  
Dirigida por Damián Szifrón. Guion: Damián Szifrón.

#### *Categorías de análisis*

- Tema de cada película.
- Representaciones de género (estereotipadas o no). Énfasis especial en:
  - Representaciones corporales (descripción física, énfasis atractivo físico, mostración fragmentada).
  - Roles de las mujeres (pasivos, activos, peso en la trama).
- Representación de la violencia de género (diferentes tipos de violencia, micromachismos, contexto del ejercicio de violencia, reacciones de los personajes).

#### *Procedimiento*

- Contextualización de producción fílmica. Se realizó una breve descripción de las circunstancias de la industria cinematográfica del país de origen.
- Contextualización temática de cada película. Dependiendo de la identificación de los “temas” tratados en la narrativa, se hacen revisiones teóricas generales al respecto,

para contextualizar la anécdota de cada película y para tener elementos de análisis de lo representado.

- Análisis (se tomará en cuenta las convenciones del “género cinematográfico”: comedia, drama):
  - elaboración de sinopsis —contexto película—
  - toma nota de la “anécdota”
  - repeticiones
  - selección de fragmentos\*
  - registro escrito
  - separación de elementos (diálogo, tomas, música, movimientos de cámara, montaje, etcétera)
  - búsqueda de símbolos.

De igual manera se analizaron las secuencias iniciales de cada película, puesto que se considera que son las que establecen las características de la narración. A continuación, al lado de cada título, entre corchetes, se menciona lo que se considera los “temas” relevantes tratados en los fragmentos.

- *Gloria* [Búsqueda de pareja-amor romántico; procesos de desarrollo humano —cambios vida adulta—].
- *La jaula de oro* [procesos migratorios; violencia sexual-trata de personas].
- *No se aceptan devoluciones* [paternidades-maternidades; procesos migratorios].
- *Pelo malo* [racismo-estereotipos de belleza; estereotipos de género; maternidades].

\* Dadas las características del análisis, éste se realizó a partir de secuencias clave, seleccionadas por su relevancia narrativa y su vinculación con los objetivos del presente trabajo, por lo que debían contar con la participación de un personaje femenino y con elementos que proveyeran de información acerca de cómo en la película se abordan: los roles de género, la violencia contra las mujeres, los vínculos entre las mujeres y las relaciones intergeneracionales.

- *Relatos salvajes* (se seleccionó solo uno de los seis episodios) “Hasta que la muerte nos separe” [Estereotipos de género; amor romántico].

La revisión de dichos temas permite obtener más elementos para la contextualización de las narraciones, así como de la representación de las mujeres, teniendo en cuenta la ya citada dicotomía establecida por Teresa de Lauretis acerca de la “Mujer” en contraposición a las “mujeres” como sujetos socio-históricos.

La elección de los personajes femeninos se realizó en función a su relevancia (de acuerdo con su tiempo en pantalla, por el peso de sus acciones en el desarrollo de la historia, por su interacción con el/los personajes protagónicos), por considerar que su representación ilustra algún modo el ejercicio de la violencia simbólica, o porque su representación muestra características que se salen de dicho ejercicio de violencia.

- Búsqueda de puntos de convergencia y divergencia entre películas
- Integración de lo encontrado.

## RESULTADOS



### GLORIA

Chile, 2013

*Dirección:* Sebastián Lelio

*Guion:* Sebastián Lelio  
y Gonzalo Maza

*Intérpretes:* Paulina García, Sergio  
Hernández, Diego Fontecilla

*Producción:* Fabula, Nephilim  
Producciones, Forastero

### *Sinopsis*

Gloria es una mujer de casi sesenta años, oficinista, madre y abuela, que disfruta salir a bailar. Divorciada desde hace años, no duda en ser la primera en establecer contacto con sus pares masculinos. Una noche conoce a Rodolfo, unos años más grande y recientemente divorciado, con quien desarrolla una relación sexo-afectiva, la cual termina debido a la incapacidad de él para poner límites a las demandas de atención de su familia. Ella, después de un periodo de soledad y tristeza, retoma el gusto por vivir y vuelve a gozar del baile, incluso bailando sola.

## *Contexto de producción*

La industria cinematográfica chilena, como la de otros países latinoamericanos, ha pasado por diversas etapas de auge y decaimiento, donde el Estado ha jugado un papel importante. De acuerdo con Eliana Jara y Jacqueline Mouesca (2011), el periodo de mayor auge de producción cinematográfica en Chile, en términos cuantitativos, ocurrió entre 1940 y 1950. En esta década se inauguraron los estudios Chile Films y se contaba con el respaldo de la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), lo que permitió poner las bases para modernizar la industria fílmica del país, que, según Gloria Estévez (2005), seguía los patrones hollywoodenses.

Entre los años cincuenta y el inicio de la década del sesenta, ocurre un estancamiento en la producción de cine de ficción, que buscaba hacer un cine comercial, pero que era carente de mirada cinematográfica propia, afirma Estévez. Pero es también el periodo en el que el cine documental logra atraer la atención y se inauguran las instituciones que formarán profesionalmente a los futuros cineastas: el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Los cambios sociales y políticos que ocurren entonces se acompañan por el desarrollo de los documentales, que buscaban mostrar la realidad del país y conmover al público respecto a las desigualdades sociales (Estévez). En el gobierno de Eduardo Frei se realizaron cambios en la ley de presupuesto que favorecieron la realización de películas. También se facilitó la adquisición de equipo fílmico y se creó, en 1967, el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica.

Un evento particularmente relevante fue la realización del Primer Festival de Cine Latinoamericano en Viña del Mar, que logró reunir a algunas de las figuras más importantes de la industria en la región.

En 1969, en la segunda edición de este festival, se establecen los principios del movimiento que sería conocido como “nuevo cine chileno”. Sobresalen la ruptura con las formas culturales consideradas “extranjeras dominantes”, la posibilidad de trabajar con pocos recursos, la falta de interés por el éxito comercial y el rechazo al “sistema de estrellas” (Estévez).

De forma paralela, se renueva la crítica cinematográfica local, existiendo un diálogo en torno al “objeto cinematográfico” por parte de realizadores y críticos (Estévez).

Con la llegada de Salvador Allende a la presidencia, en 1971, se acentuó el compromiso político del nuevo cine chileno. Los documentalistas buscaron dejar registro de los sucesos históricos que acontecían. El entonces director de Chile Films, Miguel Littín, redactó el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular al que se adhirieron la mayoría de los realizadores de la época. Se detuvo la distribución comercial de empresas estadounidenses y se importaron películas de países socialistas y de varios festivales internacionales.

El golpe de estado de 1973 interrumpió el desarrollo del cine chileno. Los artistas audiovisuales fueron perseguidos y la mayoría de ellos se exiliaron. Se derogaron los artículos que apoyaban fiscalmente a la industria y se promulgó una nueva ley de censura. De igual manera, se cerraron las escuelas de cine y se desmantelaron los estudios Chile Films, extinguiendo gran parte de su acervo.

De acuerdo con Estévez, durante la dictadura el cine chileno tuvo dos vertientes: el trabajo de los cineastas exiliados (como Miguel Littín, Raúl Ruiz y Patricio Guzmán) y una escasa producción fílmica desarrollada al interior del país. Por otra parte, esta industria creativa halló acomodo en la industria publicitaria, que permitió el desarrollo de la producción audiovisual.

A fines de la década de los ochenta, al finalizar el gobierno de Pinochet, se dio el retorno de varios de los cineastas que se encontraban en el exilio.

En 1990 se llevó a cabo el Tercer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, al que se consideró “el festival del reencuentro”. El público chileno tuvo la oportunidad de ver algunos de los filmes realizados en el exilio.

En 1992 se crea el Fondo Nacional del Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart), mediante el cual se financian proyectos de creación artística y difusión cultural, y que fue de gran importancia en el renacimiento de la cinematografía de Chile.

En los primeros años de la transición se realizaron filmes que alcanzaron renombre internacional y que permitieron un nuevo acercamiento con el público. En los últimos años del siglo xx se conjugaron una serie de elementos que permitieron que fuese una de las etapas más productivas del cine chileno.

Estévez cita al periodista Jorge Leterlier, para quien el cine de ese momento se encontraba cercano a la comedia popular y a una “visión de postal costumbrista”, una especie de “neociollismo”. La autora señala que las películas más taquilleras de entonces entran en esa categorización: *El chacotero sentimental*, *Taxi para tres* y *Sexo con amor*, teniendo en común un cierto retrato de la clase media, un amor relacionado a lo sexual y la presencia de al menos un desnudo femenino. Al narrar situaciones cotidianas y representar “características nacionales”, el público masivo se identifica fácilmente.

De manera similar a lo que ocurre en otras cinematografías de la región, son muy pocas las mujeres directoras en activo en este periodo. Estévez resalta los nombres de Christine Lucas y Tatiana Gaviola, señalando que una de las diferencias con el cine realizado anteriormente es la mostración más explícita del ejercicio de la sexualidad y de los cuerpos.

Otro elemento sobresaliente de la producción fílmica de los últimos años de la década de los noventa es la coexistencia de cinco generaciones de directores (desde los formados en los años sesenta hasta los egresados en ese momento de las escuelas de cine), lo que se tradujo en una diversidad de temas y de puntos de vista.

En cuanto a los recursos, Estévez apunta que influyeron favorablemente la existencia de fondos estatales (que fomentaron la participación de la industria privada), así como la ley de donaciones culturales y la participación de la televisión.

La colaboración internacional se logra a través de la coproducción, ya sea en acuerdo con otros países o mediante el fondo Ibermedia. Este último opera a través de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica y cuenta con un sistema de ayudas a la coproducción, distribución, desarrollo de proyectos y la formación de recursos humanos. Los países participantes son: Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, España, México, Perú, Portugal, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

### *Temática y su contexto*

Si bien a lo largo de la historia ha habido diversos acercamientos al estudio de la sexualidad humana, y aunque se puede decir que desde mediados del siglo xx hay una profesionalización en su estudio, hay ciertos aspectos que han recibido menos atención que otros, y uno de ellos es el ejercicio de la sexualidad en los adultos mayores, tema relevante en el desarrollo de la historia de *Gloria*.

Como afirma Víctor Pérez (2007), la sexualidad es innata al ser humano, una parte de su desarrollo es instintiva y la otra es aprendida. De acuerdo con la manera en que se vayan manejando ambos aspectos, y se logre integrarlos en otras esferas de nuestra individualidad, se definirá la



forma de vivir la sexualidad. Esto se traduce en la capacidad de establecer y mantener relaciones, de comunicar las necesidades, gustos y conflictos, el tipo de pareja que se desea establecer, el nivel de aceptación de la imagen corporal, así como la intensidad del disfrute sexual.

De acuerdo con el autor, la combinación de los términos *sexualidad* y *senectud* pudiera generar, en muchas personas, frustración, hostilidad, desaprobación, ya que erróneamente la palabra *sexualidad* suele identificarse con juventud, sensualidad, fertilidad, procreación. Sin embargo, la actividad sexual existe en los adultos mayores, y en muchas ocasiones constituye la norma más que la excepción. Es erróneo considerar a esta franja etaria como indiferente, poco interesada en la sexualidad, o con escasa actividad sexual. Se puede afirmar que no hay un límite cronológico después del cual la vida sexual desaparece.

Aunque la sexualidad implica cosas muy variadas para distintas personas y diversas etapas de la vida, en la edad geriátrica la concepción de la sexualidad descansa fundamentalmente en una optimización de la calidad de la relación, más que en la cantidad de ésta.

Sin embargo, hay determinantes que influyen negativamente en el ejercicio de la sexualidad en este grupo, como la ausencia de una pareja sexual o la dificultad para recuperar la actividad sexual después de un periodo de abstinencia prolongado. Frecuentemente la falta de motivación por la actividad sexual tiene su origen en factores psicológicos o culturales.

De hecho, hasta hace relativamente poco tiempo existía escaso interés por investigar este tema, pero el incremento poblacional de la tercera edad lo ha provocado, aunque sigue siendo escaso el material sobre la sexualidad femenina en la tercera edad, de acuerdo con Ana Cerquera, Karen López, Yoleiby Núñez y Edily Porras (2013).

Las autoras señalan que es importante tener en cuenta que los efectos en el proceso de envejecimiento no se

presentan de igual forma en todas las mujeres, ya que interfieren factores culturales y sociopolíticos que se diferencian de país en país, y hay aspectos individuales que dependen del estilo y la calidad de vida que se mantuvieron en el transcurso de la vida. Con relación al envejecimiento femenino y a la sexualidad de la mujer mayor pasa lo mismo, aunque puede hablarse de la existencia generalizada de mitos y autopercepciones desfavorables que generan comportamientos negativos frente al tema.

Cerquera *et al.* afirman que la mayoría de los estudios sobre actitudes hacia la vejez han demostrado que los propios adultos dan respuestas negativas, al referirse específicamente a que en la vejez las relaciones sexuales no eran necesarias y que al avanzar la edad solo debían disminuir por ser dañinas para la salud o porque resultan ridículas. Se expresan también estereotipos hacia la vejez, como que cuando se llega a ésta se pierde la sexualidad, los órganos reproductores no funcionan, o que ésta es nula y solo para jóvenes.

Se han encontrado también resultados que van en sentido opuesto. Las autoras refieren a estudios realizados en Cuba que muestran claramente que hay un alto porcentaje de adultos mayores que no solo conservan el interés en el ejercicio de la sexualidad, sino que llevan una vida sexual activa y plena, tomando en cuenta factores como el estado general de salud y la existencia de una pareja. Investigaciones como éstas llevan a concluir que el potencial sexual puede permanecer hasta la muerte aun cuando sea alterado por los cambios propios del envejecimiento.

Existen también estereotipos positivos en relación con la vida sexual en las mujeres, considerándola plena y satisfactoria, ya que para ellas el placer, el deseo y sentirse amadas, valoradas y respetadas no sufre ningún cambio con el paso de los años. Algunas mujeres mayores expresan vivir su sexualidad sin ataduras antiguas, normas y

patrones de comportamiento que en otras épocas fueron el eje de su comportamiento.

La revisión de la bibliografía que realizaron las autoras les permite afirmar que la percepción de la sexualidad en la vejez tiene múltiples interpretaciones, así como que la sexualidad geriátrica es una expresión psicológica de emociones y compromisos, que requiere mayor cantidad y calidad de comunicación entre compañeros, en una relación de confianza, de amor, de compartir placer, con coito o sin él. En este sentido la sexualidad incluye todas las formas de expresión, desde el primer contacto.

### *Temática y su representación en el cine*

En cuanto a lo referente a la presencia y representación de las mujeres en películas chilenas, la investigación realizada por Eileen Hudson, Josefina Mezzera y Andrea Moreno (2019) analiza 33 películas exhibidas entre 2000 y 2016, y que superaron las 100 mil entradas vendidas (entre ellas, *Gloria*).

De acuerdo con las autoras, “en el cine chileno contemporáneo se observa la relación de circunstancias poco afines a la mujer contemporánea pero sí a los estereotipos de género que han definido a la sociedad local hasta ahora” (p. 97). Los personajes se plantean de manera estereotipada y reduccionista, lo cual se puede observar, sobre todo, en el espacio que transcurre su vida cotidiana, las tareas que desempeñan dentro y fuera del hogar, y en las expectativas que los personajes femeninos tienen acerca de su vida presente y futura.

El análisis de contenido aplicado a los filmes arroja también que hay una proporción mayor de 6 a 1 de hombres ejerciendo como directores, guionistas y productores, así como un promedio de 1.6 personajes masculinos por cada personaje femenino. De manera similar a lo encontrado en otros países, como México, se observa una mayor

presencia de personajes de piel blanca y rasgos europeos (lo cual no corresponde con las características físicas de la mayoría de la población chilena), especialmente si son personajes femeninos.

En sus conclusiones, Hudson *et al.* sostienen que puede concluirse que la producción cinematográfica acentúa los estereotipos de género y recrea situaciones que retrasan e impiden el acceso de la mujer a la esfera pública. Las mujeres del cine chileno se mantienen en espacios domésticos, participan apenas en actividades que implican ejercer liderazgo y además se les representa hipersexualizadas.

“No existe, por tanto, una reconfiguración social sino más bien una retroalimentación de situaciones límite, que mantiene a la mujer en inferioridad de condiciones con respecto a su autonomía física, en la toma de decisiones y en su independencia económica. Las situaciones que se recrean son, en su mayoría, verosímiles, aunque poco actuales” (p. 108).

Por último, afirman que el cine chileno no parece haber atendido las proclamas de los movimientos feministas y tampoco las políticas públicas desarrolladas con el objetivo de erradicar la violencia contra la mujer y las referencias estereotipadas al lugar que ocupa en la sociedad, sino que mantiene una imagen de mujer sexualizada y cosificada, alguien de quien se puede disponer o descartar” (p. 109). Y a manera de cierre, las autoras proponen realizar más análisis como el elaborado por ellas a otras películas con otros criterios de selección.

Acerca de las representaciones de las mujeres de edad madura, Barbara Zecchi en *La pantalla sexualizada* (2014), sostiene que “el cuerpo de la mujer es el objeto imprescindible y fundamental para la producción cinematográfica comercial” (p. 213) y, como se ha mencionado anteriormente, en términos del aspecto físico, la representación de las mujeres en el cine hegemónico es poco diversa. En lo referente a la edad de las mujeres en pantalla, particu-

larmente en los personajes centrales, parece haber una búsqueda de la “eterna juventud”, son pocos los papeles para las actrices de mediana edad, así que “la representación cinematográfica del cuerpo de la mujer madura corresponde a un desafío temático y estético” (p. 266), lo cual se presenta en *Gloria*.

Para Zecchi, exponer un cuerpo que ya no es joven en pantalla es “una subversión por medio de su sexualización” (p. 273), puesto que ocurre, desde el punto de vista estético, “una desmitificación del cuerpo joven y a una manifestación del deseo erótico que puede suscitar la mujer madura” (p. 275).

Sacramento Pinazo y Trinidad Núñez-Domínguez (2016), “con una mirada de género desde la gerontología”, realizaron una selección y posterior evaluación de películas estrenadas entre 1960 y 2015 en las que el protagonismo o coprotagonismo fuese de una mujer mayor de 55 años, obteniendo un total de 63 películas. Sus resultados muestran que son muy escasas las películas cuya trama argumental gira en torno a mujeres mayores. Clasificaron estas películas en tres categorías con sus correspondientes subtemas:

- Mujeres tratadas en positivo, destacándose su autonomía moral o la explicitación de deseos e intereses. Los subtemas que aparecen en esta categoría son: autonomía de decisión; gestión del conflicto de una manera competente; expresión de deseos de amistad, de amor o de sexo; valentía, inconformismo, empoderamiento e iniciativa.
- Mujeres en su tradicional (que no neutro) rol, que poseen rasgos esperables, aquellos que se han mantenido en el tiempo sobre lo que supone ser una “buena” mujer. En esta categoría se encuentran como subcategorías: cuidadoras, abnegadas y dependientes.
- Mujeres tratadas en negativo, que dan miedo, reproduciendo un rol de mujeres que no promueven el “ser mo-

delo de referencia” para nadie y que son representadas como no solidarias o insoportables (la idea de “histérica” está presente). Esta categoría se subdivide en los subtemas: suegras insoportables; perversas, brujas e insolidarias; desquiciadas y locas.

La categoría con el menor número de películas es aquella donde se representa a las mujeres mayores “en positivo”, con simpatía. Aquí sitúan a *Gloria*, puesto que “muestra a una mujer independiente económicamente, con deseos de sexo y que termina siendo capaz de desmontar su propia dependencia emocional para plantearse relaciones interdependientes. La escena final está llena de simbolismos que refuerzan esta idea: Gloria se quita las gafas y se pone a bailar sola, rechazando la invitación de un hombre para el baile. Y eso la hace feliz; se da cuenta de que no necesita a nadie, tan solo necesita quererse a sí misma” (p. 108).

El mayor número de películas corresponde a las categorías neutra y negativa, por lo que las autoras concluyen que “se necesitan mayores esfuerzos para educar la mirada del público e incorporar la perspectiva femenina y feminista detrás de la cámara. Si no es así, seguiremos perpetuando en el cine una visión de las mujeres mayores negativa, sesgada y alejada de la realidad actual” (p. 97).

Ahondando en la representación del envejecimiento femenino en el cine, Erika Drumond (2019) analiza *Gloria* y la película brasileña *Aquarius* (2016) a partir de dos ejes teórico-metodológicos: el envejecimiento, entendido como un proceso marcado simultáneamente por la biología, por la cultura y por la historia, con énfasis en una perspectiva que relaciona ese proceso con el cuerpo y el género; y la construcción social de los significados y el análisis del discurso, con énfasis en el cine.

Actualmente las personas viven más tiempo y este fenómeno ocurre en diferentes sociedades del mundo. Sin

embargo, según la autora, es una conquista que trae contradicciones.

Drumond revisa el plan de acción internacional para poblaciones envejecidas de la Organización de las Naciones Unidas de 2002, el cual menciona que es papel de los medios la producción de imágenes para la promoción de un envejecimiento saludable que incluya la prevención de enfermedades y el involucramiento social activo. El plan considera concepciones positivas del envejecimiento, aunque la representación de la persona de edad en el universo mediático puede estar relacionada con el interés de definir patrones de envejecimiento transformando al anciano en consumidor potencial, ya sea por la búsqueda de calidad de vida o por los nuevos hábitos de la vida moderna. En ese aspecto los medios masivos (televisión, periódicos, radio, internet, cine) son un espacio público y también despiertan intereses específicos con una producción de imágenes que estimulan la exaltación de la juventud, legitimando conductas compatibles con ese segmento poblacional y siendo negligentes con la vejez. El envejecimiento es inevitable pero los medios —que son parte de una sociedad en la que la juventud es valorada— promueven la preservación de la juventud. Al mismo tiempo recibe de otros actores sociales estímulos en ese sentido, negando las señales corporales, con la frecuente exhibición de cuerpos bonitos, tonificados y delgados.

Sin embargo, es posible encontrar múltiples significados referentes a la experiencia del envejecimiento femenino en el audiovisual, como producciones cinematográficas que estimulan nuevas visiones y reflexiones fundamentales sobre las identidades mediáticas femeninas.

Drumond toma como objeto empírico los largometrajes *Aquarius* y *Gloria* para comprender la relación entre el imaginario social contemporáneo sobre la mujer y su proceso de envejecimiento y sus contextos. Pretende comparar los significados construidos alrededor de la mujer de

60 años en Brasil y Chile, verificar y revisar sus ambigüedades y compatibilidades. La selección de estas películas la justifica por el hecho de que ambas tienen como personaje central a una mujer de la franja etaria analizada, han obtenido éxito tanto entre la crítica especializada como entre el público y han alcanzado repercusión internacional.

La autora señala que la nueva imagen de la persona con edad avanzada produjo un proceso que se ha denominado “reprivatización de la vejez”, según el cual el individuo es completamente responsable de esa fase de la vida, reafirmando que los problemas derivados del proceso de envejecimiento son de responsabilidad individual. Además de eso, un conjunto de discursos empeñados en reconsiderar los estereotipos negativos de la vejez abre espacio para que las experiencias “exitosas” de envejecimiento puedan ser colectivizadas.

También, señala, la naturalización cada vez mayor de la lógica consumista colabora en la construcción de nuevos modos de vida, que incluyen la supresión de la edad. Además, el universo mediático promueve la asociación de la mujer con un cuerpo joven; gran parte de los productos culturales tiende a estimular la feminidad con la intensificación de temas relacionados con la seducción del matrimonio la familia y frivolidades reduciéndolas a meras consumidoras. En contrapartida existen las mujeres que asumen y exponen sus cuerpos desafiando las ideas dominantes del cuerpo perfecto, reconociéndose como son en sus diversas formas, tamaños, especificidades y experiencias.

Para Drumond, *Aquarius* y *Gloria*, protagonizadas por mujeres de edad madura, pueden contribuir para la formación de otros discursos y narrativas sobre el envejecimiento femenino, contrapuesto al discurso cinematográfico hegemónico que se concentra generalmente en el enfoque de la negación de las pérdidas, ya sea por medio de la búsqueda de la mujer por tener un cuerpo joven y



perfecto o por su victimización en los procesos de pérdida del matrimonio, cuerpo y trabajo, volviéndose invisible.

Sobre *Gloria*, escribe que es una película que aborda exactamente la capacidad de reinención de la mujer madura, su resignificación a través de las transformaciones que permea en esa fase de la vida, y que, aunque la protagonista tiene momentos solitarios, tiene otros de autodescubrimiento.

### *Otros textos sobre la película*

Frédéric Bouchard (2014), en su revisión de *Gloria*, resalta que presenta un personaje “poco habitual” de mujer que en sus cincuentas sigue en búsqueda de aventuras y que evita la “tradicional” crisis existencial frecuentemente ligada a esta etapa de la vida. Para él el relato es “simple y atrapante” al presentar a una mujer infatigable: armada con sus lentes, ella no solamente frecuenta las pistas de baile, tarde tras tarde, sino que también practica yoga, prueba de que la vida no se detiene a los cincuenta años. Para Bouchard, Sebastián Lelio se niega a hacer de su heroína un estereotipo.

Para este autor, *Gloria* propone también un sutil comentario social al establecer un paralelo entre las reivindicaciones de la juventud chilena y el drama íntimo de su heroína. La cámara expresa con agudeza la imposibilidad y la compasión sincera de la señora ante el abismo intergeneracional. En más de una escena de comidas entre amigos, donde cada uno emite su punto de vista acerca de las revueltas de los jóvenes, las secuencias entre los hijos de Gloria, un padre separado, y su hija embarazada, lista para alcanzar al hombre que ama en Suecia, permiten entender no una relación disfuncional, sino más bien una relación basada en las incomprensiones y lo no dicho, que pesa sobre los miembros de la familia.

Según Bouchard, la película no es particularmente sua-

ve con los hombres. Las dos figuras masculinas principales son pobres ejemplos de padre y de amante. El primero, exesposo de Gloria, deja ver, durante una cena familiar, que le habría gustado estar más presente para sus hijos, lo que parece ser una de las causas de su divorcio. El segundo, Rodolfo, amante celoso e inestable de Gloria, ve con malos ojos la relación de ella con su familia, mientras que, recién divorciado, no puede marcarles un alto a su exesposa ni a sus dos hijas para pasar más tiempo con Gloria.

Es así como, siguiendo a Bouchard, la película de Sebastián Lelio toma partido por su protagonista, llegando a glorificarla [valga el juego de palabras] en su desenlace. La secuencia final, jubilosa, reconcilia a la heroína consigo misma: después de haber contemplado su reflejo en un espejo, Gloria se levanta para bailar en medio de los invitados de una boda. Es con la canción “Gloria” de Umberto Tozzi que ella abandona sus anteojos y se entrega a moverse libremente. En ese instante, la cámara abraza no solo a esa mujer sola y feliz en un momento de egoísmo merecido y beneficioso, sino celebra con humor, ternura y modestia la euforia de la vida, sin importar la edad.



### *Resumen de la trama*

Gloria es una mujer de casi 60 años. Divorciada, con dos hijos adultos independientes y un trabajo de oficina, suele salir en las noches a bailar a clubes que frecuenta gente

de su edad. En una de esas salidas conoce a Rodolfo, un hombre unos años mayor que ella que se muestra muy interesado y se comporta de manera galante. Bailan y después tienen un encuentro sexual. Él usa una faja, cosa que la sorprende, pero que Gloria termina tomando con humor. Ambos parecen disfrutar el encuentro y se expresan ternura: se miran a los ojos, se acarician, besan y sonríen. Ella continúa saliendo por su cuenta, hasta que Rodolfo le propone una cita. La invita a comer a un lujoso restaurante, se expresa con admiración de ella y le cuenta cosas de su pasado ante su exigencia de claridad en el estatus sentimental; él es divorciado y tiene dos hijas adultas de las que se hace cargo.

En diversas escenas se les muestra llevando vida de pareja, como novios: comparten un día en el parque de diversiones propiedad de Rodolfo, teniendo relaciones sexuales, conversando íntimamente, etcétera. Los únicos puntos de desacuerdo ocurren al interactuar directa o indirectamente con las familias de ambos. Rodolfo oculta a sus hijas que tiene una relación con Gloria y ellas le demandan continuamente atención. Los hijos de Gloria dan la bienvenida a Rodolfo, pero él se siente ignorado por ella.

Gloria pelea con Rodolfo pues considera que no “tiene los pantalones” suficientes para llevar la relación, pero acepta volver a salir con él, un fin de semana a la playa. Una vez más Rodolfo la decepciona, pero ella decide quedarse. Esta vez ella toma el control aparente de la relación: inicia el acto sexual —desconcertándolo—, elabora planes con él y se toma “libertades” —como tirar su teléfono celular—. Rodolfo reacciona dejándola plantada. Ante esto, ella vuelve a salir sola, yéndose con un extraño, con quien bebe, baila y se besa. Amanece al día siguiente en la playa, con resaca y sin sus pertenencias.

Después de esto, Gloria atraviesa por un periodo de encierro, en el que incluso acepta en su casa al gato del vecino (al que detesta). Por única vez la vemos completa-

mente desnuda, después de bañarse, recostada en la cama, viendo hacia el techo, portando sus lentes. Este desnudo no tiene una carga erótica, funciona más bien como medio para señalar el proceso de transición por el que está pasando, en el que terminará “liberada”.

Mientras se dirige a la boda de la hija de sus mejores amigos (perfectamente arreglada con vestido largo y peinada), ella decide ir a enfrentar a Rodolfo, para ello usa como arma —literal— una pistola de *paintball*. Con ella, dispara a la casa de la familia de Rodolfo y a él le dispara en el abdomen, hasta tirarlo. Huye en su carro al ver salir a las hijas y después de cierta distancia se detiene para reír a carcajadas. Posteriormente fuma marihuana en el interior del auto.

Llega a la fiesta donde es bien recibida pese a su tardanza. Se sienta en un sillón y observa su reflejo en el espejo. Sale al jardín y se topa con un pavorreal albino, lo observa. Mientras, empieza el tema musical con el que comparte el nombre: “Gloria”.

De vuelta en el salón, sentada de nuevo, canta en voz baja la canción. Un hombre un poco más joven le pregunta si quiere bailar, pero ella lo rechaza. Desde la pista, su amiga la llama para que se levante a bailar. Ella se quita los lentes (al parecer tampoco trae zapatos, están sobre la mesa), se mete a la pista, comienza a bailar. Mayormente se aprecian mujeres, todas adultas, pero de distintas edades. Algunas bailando entre ellas. Gloria cada vez baila más rápido, más suelta, más libre y feliz.

### *Fragmentos para analizar*

- INICIO

[Créditos-00:06:03]

Desde la secuencia de créditos se escucha músicaailable y la escena comienza mostrando un salón llena de personas adultas, todas aparentan más de 40 años. La cámara se

dirige hacia la barra que se encuentra al fondo, en ella una mujer de más de 50 años con vestido, collar de perlas y gafas muy grandes observa a la concurrencia como buscando algo. Parece haber encontrado a alguien entre la gente y se dirige hacia él cruzando entre las parejas de baile. Ella saluda a un hombre que no la reconoce, así que ella le aclara que es “Gloria, Gloria Cumplido”. Ambos bailan, ríen y coquetean un poco, pero ella se marcha sola. Entra a su departamento, donde no vive nadie más, y se encuentra al gato del vecino en su sala y lo saca con cierta repulsión. Ella se desmaquilla frente al espejo, parece cansada y al escuchar unos fuertes ruidos provenientes de otro departamento su cansancio parece aumentar. Se acuesta en la cama, se retira las gafas y se escucha al vecino de arriba gritando, peleando con alguien más, pero ella no parece interesada. A la mañana siguiente, Gloria —vestida de manera formal— conduce su auto mientras canta una canción romántica. Al fondo se aprecia una ciudad grande y moderna. Desde su oficina les deja mensajes de voz a su hija e hijo, expresando su deseo de querer saber de ambos. A su hijo le pregunta también por el nieto. En la escena posterior ella se encuentra en el departamento de su hijo, acompañada por él, y cargando a un bebé que llora.

Gloria: Ana, pucha que estay desaparecida. Yo estoy en la oficina súper ocupada, si quieres llamarme, llámame nomás. Soy tu mamá. Un besito, *ciao*.

Gloria: ¿Aló, Pedro, hijo? ¿Cómo estás? Ojalá que bien. Te estaba llamando para saber de Raymundo, para saber si necesitabas algo... Bueno, nada, po', llámame, ¿ah? Soy tu mamá.

Mención especial merecen las letras de las canciones que aparecen de fondo en las escenas. Por ejemplo, la primera canción que se escucha, incluso durante los créditos, es interpretada por una mujer y la música esailable, dice:

Duele, duele, duele, duele tu amor (tu amor). ¿Sabes? Duele, duele, duele, duele tu amor, pero te quiero así, y te deseo así, cada vez más. Te necesito más, y mucho, mucho más, cada vez [...] Tú me haces sentir tan mal, me dejas sin deseos de vivir. Tú me haces vibrar...

Cuando Gloria se dirige en auto hacia su oficina, canta a toda voz, siguiendo una interpretación femenina que dice:

Eres agua fresca donde se calma la sed que siento. Eres el abrazo donde se acuna mis sentimientos. Eres el regreso que cada vez más y más deseo Eres la respuesta que no encontraba entre mi silencio. Eres mi ternura, mi paz, mi tiempo, mi amor, mi dueño. Eres lo que tanto quise tener y que en ti yo encuentro. Eso y más...

Los primeros seis minutos de la película hacen una presentación amplia de Gloria, la protagonista de la película. El primer aspecto que resalta de ella es su soledad. Mientras a su alrededor todos bailan o conversan con alguien más, ella permanece sola, buscando con la mirada. Su aspecto revela a una mujer de edad media, en forma, atractiva. Lo único que llama la atención, porque contrasta un poco con el resto de su arreglo, son sus lentes de pasta, de armazón claro y que por su tamaño le cubren una buena parte del rostro.

Ella busca una pareja para bailar, no tiene problema en ser la que realiza el primer acercamiento, aunque su aproximación no es agresiva, sino amable. Sonríe, toca a su interlocutor, aclara su estado civil, coquetea mientras baila, es agradable y parece tener buena reacción de parte del sexo opuesto, pero se marcha sola a casa.

En su departamento es evidente su soledad. Pese a lo agradable del espacio, ella no parece estar a gusto. Su rutina antes de dormir implica cuidados faciales, lo que con-

firma que cuida su aspecto, pero permite también ver en el espejo su expresión cansada y un tanto triste. Los ruidos que se escuchan de un departamento vecino y su nula reacción a ellos implican que no se trata de un evento extraordinario.

Gloria conduce su propio auto mientras se dirige a su oficina, reiterando así la impresión de autosuficiencia que ya ha dado. Sin embargo, los mensajes dejados a sus hijos indican que los extraña y que desea estar más en contacto con ellos, lo mismo con su nieto, a quien aparece cargando en una secuencia posterior a la de su llegada a la oficina.

Gloria es, entonces, una mujer que es madre, abuela, empleada de oficina, habitante única de su departamento y que busca compañía cuando sale por las noches a bailar. Pero la letra de la música empleada hasta ahora indica algo más: el anhelo del amor romántico, idealizado, aparentemente necesario para sentirse plena y que vale la pena, aunque “duela”.

- ENCuentro con Rodolfo  
[00:10:46-00:16:35]



Gloria, vestida de rojo, llega sola a otro sitio para bailar. Con una bebida en la mano, busca lugar en una mesa. Se sienta en una con una mujer y dos hombres que, aunque



no la conocen, se comportan amigables. Gloria platica con uno de ellos y después se levantan a bailar. Observa que un hombre la mira atentamente mientras ambos bailan con otras personas, intercambian y sostienen miradas. Al terminar la pieza, Gloria vuelve a la mesa y se retoca los labios. La habilidad con la que lo hace es elogiada por la otra mujer con la que está sentada, lo que ella agradece. Voltea hacia las otras mesas y vuelve a mirarse fijamente con el hombre que la veía en la pista. Cuando Gloria se voltea, el hombre se aproxima y la sorprende. Platican, coquetean y luego bailan, parecen acoplarse muy bien. Posteriormente tienen un encuentro sexual. Cuando él se retira la camisa, Gloria se sorprende al ver que él usa faja, pero él no dice nada. Después del coito ambos se acarician y ella se ve complacida.

Rodolfo: ¿Siempre eres tan alegre?

Gloria [ríe]: No... [sigue riendo] me preguntaste y me reí al tiro.

No [se pone seria], no sé. Algunas mañanas no y... a veces, una tarde, tampoco.

R: Como todos.

G: Sí, claro.

R: ¿Venís acá siempre?

G: Sí. Sí, sí... ¡No! No siempre, vengo a veces, cuando puedo, cuando quiero, ¿mh? Me gusta venir, sí. Me gusta... venir a bailar.



- R: ¿Sola?
- G: Sola [Rodolfo muestra un gesto de cierta sorpresa. Gloria sonríe.]. Estoy separada.
- R: Yo también.
- G: ¿Sí? [Se acerca un poco más a la mesa y a Rodolfo.] ¿Hace cuánto? [Rodolfo levanta tímidamente un dedo.] ¿Un qué?
- R: Un año.
- G: Ah, es reciente.
- R: Finalmente.
- G: Sí, a veces es “finalmente”, ¿eh?
- R: Estoy tratando de cambiar las cosas, la vida... Perdón, ¿cómo te llamas tú?
- G: Gloria.

Rodolfo abre los brazos y se levantan a bailar.

Cuando Gloria baila con su compañero de mesa y hace contacto visual con Rodolfo, la canción que se escucha, interpretada por una mujer, dice:

Una que otra mirada va, mirada viene, mirada va. Por eso te aconsejo que vayas a misa, todos los domingos, todos los domingos, y dile a san Antonio que te mande un novio. Todos los domingos, todos los domingos...

Cuando baila con Rodolfo, se escucha una canción tropical con voz masculina:

Tus besos son lo que me da alegría. Tus besos son, son como caramelos, me hacen llegar al cielo, me hacen hablar con Dios. Tus besos son toda mi vida, tus besos son mi mundo entero. Tus besos son, son como caramelos...

Una vez más, Gloria aparece buscando compañía. Demuestra ser una persona sociable y agradable, es bien recibida en la mesa a la que se acerca y sostiene conversación tanto con los varones como con la otra mujer pre-

sente. Disfruta bailar y es buena en ello. Sus movimientos y el color de su vestido la distinguen un poco entre las personas a su alrededor. Sin duda ha captado la atención de Rodolfo, quien no deja de verla. Al percatarse, Gloria no parece insegura o molesta, sostiene la mirada, aunque sin hacer otro gesto. Denota interés en su aspecto y cierta coquetería al retocarse el maquillaje de los labios. Y no le molesta que Rodolfo la aborde, incluso se ve complacida.

Durante la conversación se expresa el carácter de ambos personajes: Gloria es abierta, honesta e indica que no siempre está bien anímicamente. Rodolfo, pese a la decisión con la que se aproximó, parece inseguro, poco claro, provocando que Gloria lo haga expresarse más claramente.

Al bailar denotan sentirse cómodos estando físicamente próximos, lo que se transforma en un encuentro sexual. Si bien los desnudos no son totales ni frontales, evidencian los cuerpos de ambos. El de ella, una figura “bien conservada” de acuerdo con los parámetros de belleza para su edad. El de él, años mayor que ella, no es tan agradable, incluso usa un soporte para su vientre. Pero eso no parece importarle a ella, sino el placer mutuo.

La música marca el proceso de cortejo entre Gloria y Rodolfo y las posibilidades a ocurrir. Primero, la intención de tener pareja, la búsqueda de miradas. Después, el disfrute del contacto físico, equiparable a una experiencia religiosa.

- CUMPLEAÑOS DE PEDRO

[00:40:57-00:54:24]

Gloria llega acompañada de Rodolfo, como su pareja, al departamento de su hijo para festejar el cumpleaños de éste. Ahí se encuentran su hija, Ana, y su exesposo, Gabriel, acompañado de su actual pareja, Flavia. Hacía doce años que Gloria y el padre de sus hijos no se veían, pero se saludan de manera cordial. Durante el brindis, Gloria

felicita a su hija por su embarazo, enterando así a su ex-marido, quien se sorprende. Durante la cena, tratan con amabilidad a Rodolfo y le hacen preguntas sobre su vida.



Pedro: Oye, Rodolfo, mi mamá me contaba que tienes un... club, un... parque de diversiones.

Rodolfo: Sí. Sí, sí, Vértigo Park.

Gloria: Y es muy divertido.

Ana: ¿Y de qué trata?

R: ¿Conocen el *paintball*?

[Se enciman las voces de todos hablando sobre el juego.]

G: ... es una pequeña guerra.

R: A ella le encantó.

A: ¡Ah! ¿Jugaron?

G: Sí, tiro al blanco, tiro al blanco.

R: Tiene muy buena puntería.

Gabriel: Tiene buena puntería, sí señor.

P: ¿En qué trabajabas antes?

R: Transporte para la Marina. Yo estuve en la Marina durante muchos años y después me dediqué a llevar distintos tipos de materiales, equipamientos, ¡qué se yo! para ellos.

G: ¿Pero tú fuiste naval?

R: Sí, por supuesto.

Flavia: Ah, ¿eras militar?

R: M-marino.

F: Ah, bueno.

- P: ¿Y tienes hijos?  
R: Dos hijas.  
A: ¿Qué edad tienen?  
R: 27 y 31.  
A: Ah, como nosotros, más o menos.  
G: Sí, son grandes.  
F: ¿Y vos sos abuelo?  
R: No, para nada.  
F: ¿No están casadas tus hijas?  
R: No, no.  
P: ¿Trabajan?  
R: No, no trabajan.  
F: ¿Estudian?  
R: No, tampoco.  
A: ¿Cómo? Entonces, ¿qué...?  
G: [Interrumpiendo las preguntas.] Estudiaron algo, pero no les gustó, luego se cambiaron a estudiar algo más corto, para tener un oficio, digamos.  
A: O sea, tú las sustentas. Económicamente.  
R: [Un tanto ofendido.] ¡Por supuesto! Les doy todo a ellas. A ellas y a su madre.  
F: ¿Tampoco trabaja la madre?

Gloria interrumpe la conversación para reconvenir a Gabriel, quien está a punto de encender un cigarro.

- G: No, no lo enciendas... está embarazada, está embarazada [señalando a Ana quien está sentada junto a él y comienza a ponerse de pie, pero Gabriel la detiene.]  
F: ¡Pero el nene está durmiendo ahí, Gabriel!  
Gabriel: [Devolviendo el cigarro a la cajetilla y con un gesto de disculpa.] Soy un fumador.  
G: [Tocando una copa.] Voy a hacer un brindis, quiero hacer un brindis. Porque sé que para ti, Pedro, es importante que estemos todos acá y sé que estamos todos un poco sorprendidos con las vueltas de la vida. Quiero agradecer a Flavia, por

ser artífice de esta reunión. Si tú no hubieses hecho esta gestión, probablemente habrían pasado otros diez años antes de volver a encontrarnos todos.

R: Yo también quiero sumarme a este brindis para agradecerles que me reciban al interior de, qué sé yo, de vuestra fiesta familiar. Conocerlos y ver una familia tan... tan qué sé yo, tan como hubiera querido tener una familia yo, libres, distintos, que saben vivir. Muchas gracias y feliz cumpleaños, Pedro.  
[Todos brindan.]

Flavia y Gloria se quedan haciendo sobremesa, solas. Flavia enciende un cigarrillo mientras Gloria bebe vino.

F: ¿Querés porro?... ¿No? ¿No fumás?

G: [Riendo y bajando la voz, en confidencia.] Me da como miedo perder el control.

F: No seas boluda [ríe].

G: De verdad, como que me da.

F: Pero ¿cómo te va a dar miedo? Al contrario, ¿no? Te relajás, no sé...

G: Sí, pero no...

F: Bueno, no a todos les pega igual, si no querés...

[Todos guardan silencio para escuchar a Pedro tocar el violín.]

Mientras parten el pastel, Gabriel se entera de que el padre del bebé de Ana es sueco y que ella se irá a vivir con él. Gloria le pide a Ana que les lea una carta que le escribió su pareja, para que su padre sepa que es un buen hombre. Gloria se conmueve al escucharla y llora un poco.

Comienzan a ver fotos familiares y aparece una de la boda de Gloria y Gabriel, así que su hijo les pide tomar una foto del “después”. Gabriel, alcoholizado, expresa arrepentimiento por no haber estado más presente para sus hijos. Ana rechaza sus intentos de acercamiento. Gloria se percató de que Rodolfo no está, comienzan a buscarlo, incluso le llama por teléfono y no le contesta. Ella se preocupa

y todos se desconciertan. Habiendo esperado un buen rato a saber algo de él, sin lograrlo, Gloria decide irse a su casa.

Esta escena familiar marca nuevamente el contraste entre las vidas de Gloria y Rodolfo. Mientras que ella ha logrado llevar una vida completamente independiente de su exmarido, y sus hijos se han convertido en dos personas adultas, independientes a su vez, con decisiones propias y formando sus propias familias; las hijas y exesposa de Rodolfo son totalmente dependientes de él. De igual manera, contrasta la actitud relajada de Gloria y su familia con una cierta rigidez de Rodolfo. Cabe resaltar que, en un país con una historia reciente de dictadura, la asociación laboral de él con las fuerzas navales no es algo menor, aunque se opta por no ahondar en ello durante la conversación. También es de resaltarse la manera en la que se relacionan Gloria y Flavia, ambas con cortesía y familiaridad, parecen haberse hecho amigas de manera instantánea. La confianza entre ellas permite conocer el temor a perder el control que tiene Gloria.

- PELEA CON RODOLFO

[00:55:55-00:58:00]

Gloria sale de un elevador en un estacionamiento, mira hacia abajo, distraída mientras juega con sus llaves. De pronto levanta la mirada y su expresión cambia completamente al ver a Rodolfo frente a ella. Gloria está visiblemente molesta con él, pero Rodolfo insiste en querer hablar. Intenta impedirle que se marche, pero ella se sube a su auto y se va, aún más enojada.

G: [Mientras camina lentamente hacia Rodolfo quien se encuentra enfrente del auto de Gloria.] ¿Qué haces aquí?

R: [Un tanto tímido, con las manos cruzadas delante suyo.] Debemos hablar.

G: No tengo nada que decirte.

R: Necesito que me escuches.

G: ¿Cómo puedes ser tan inconsciente, Rodolfo?

R: [Muy extrañado.] ¿Por qué?

G: [Acercándose y levantando un poco la voz.] Te estaba presentando a mi familia, te llevé al cumpleaños de mi hijo, ¿y tú tienes el descaro de desaparecer?

R: Si tú hubieras estado en mi lugar tú hubieras hecho lo mismo [Gloria hace un gesto de incompreensión y él comienza a tartamudear.] No, no, no era una situación para nada fácil, yo... te buscaba con la mirada, muchas veces, y yo, yo no existía. Yo... me sentí muy mal, yo... vomité. No sé cómo me pudiste hacer algo así. Además, llamaron las niñitas, eh...

G: [Lo mira con hartazgo, niega con la cabeza, suspira.] Ponte los pantalones.

G: [Abre su cajuela y saca una bolsa larga y pesada que le entrega a Rodolfo.] Y toma tus pistolas de juguete.

Ella intenta cerra la cajuela, pero él lo impide y regresa la bolsa a donde estaba.

R: No, no... ya.

G: [Le sostiene la mirada a Rodolfo y cierra la cajuela.] Como quieras.

Gloria se dirige a la puerta de su auto y un corte en la edición la muestra al volante, con Rodolfo afuera del auto, pegándole a la ventanilla, hablándole.

G: [Moviendo el volante, mientras avanza en reversa, alzándole la voz a Rodolfo.] ¡Saca las manos, no veo! ¡Saca las manos, que no veo!

Rodolfo la sigue llamando, pero ella no se detiene.

- SALIDA DE FIN DE SEMANA  
[1:10:00-1:15:22]



Después de haber peleado y distanciarse por haberse ido de la fiesta de Pedro sin avisar, Rodolfo invita a Gloria a pasar unos días en Viña del Mar. Se hospedan en un hotel lujoso en el que Gloria se ve contenta. Mientras ella está en el baño, aplicándose las gotas que le recetó un médico, escucha que Rodolfo discute por teléfono. Cuando ella sale, él le informa que su expareja tuvo un accidente, pero que desea quedarse con ella, que no les echarán a perder “este momento”, que esta vez no va a permitir que “le jodan la vida”. Ella se ve muy molesta, toma sus cosas y se dirige a la puerta. Él la llama, pero no se mueve. Gloria se detiene y, de espaldas, comienza a desnudarse de la cintura hacia abajo. Se voltea, abre la blusa, dirigiéndose hacia Rodolfo, mirándolo fijamente. Comienza a desvestirlo y lo empuja a un sillón. Termina de desnudarlo y se coloca encima de él. Rodolfo se ve sorprendido y confundido, pero responde sexualmente.

Dado que el viaje era una invitación a la reconciliación, Gloria se opone a volver a caer en la dinámica donde Rodolfo, incapaz de ponerle límites a sus hijas, cede ante ellas y frustra un plan de pareja. Aun si él dice en voz alta que no permitirá que les estropeen el momento, se le escucha inseguro, por lo que Gloria opta por marcharse. Al detenerse en la puerta parece haber decidido darle otra



oportunidad y lo seduce, ejerciendo así la dinámica que distingue su relación de cualquier otra. La manera decidida en que se aproxima y la fuerza con la que lo trata denota su determinación por vivir plenamente el momento y su relación. Esto muestra otros aspectos de ella, se le ve resuelta a conseguir algo y, muy importante, expresa su capacidad por sentir y despertar deseo sexual.



- FINAL

[01:40:54-01:45:20]

Después de haber atacado a Rodolfo con una pistola de *paintball* enfrente de la casa de sus hijas y huir, Gloria fuma marihuana en su auto y llega sola a la boda de la hija de sus mejores amigos.

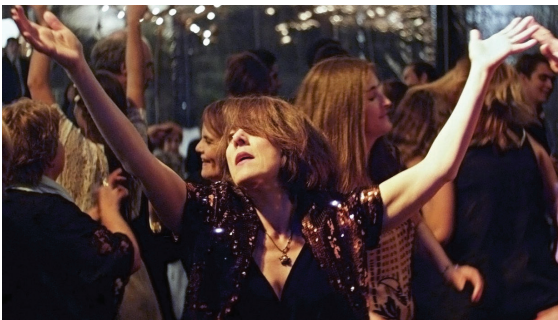
Se abraza con su amiga, quien la disculpa por no haber llegado a la ceremonia y le pregunta qué tiene, pues la nota extraña.

Sola, en una mesa, relajada, se observa en un espejo detenidamente y luego sale al jardín, donde se encuentra con un pavorreal albino, al que se queda viendo detenidamente. Comienza a escucharse “Gloria”, la versión en español de Umberto Tozzi, que Gloria canta con voz baja y una sonrisa, otra vez sentada en la mesa. La invitan a bailar y ella declina. Su amiga la señala desde la pista y la llama. Ella, que sigue cantando, lo duda un poco, se quita los lentes y los deja en la mesa, junto a sus zapatos. Se dirige a la pista y comienza a bailar sola, en medio de otras



mujeres primero lentamente y luego de manera vigorosa, parece disfrutarlo plenamente. Alza los brazos y junto al resto de las invitadas, corea el nombre de la canción, el suyo propio, y sonríe. Aparece entonces el título de la película: *Gloria*.

Este cierre contrasta con la primera secuencia de la película. Esta vez Gloria no busca pareja de baile, simplemente se mete a la pista de baile, capaz de bailar sola y disfrutarlo completamente. Es “su tema”, su propio nombre y parece reafirmarla positivamente. Sin los lentes luce más joven, más segura. Ella, que incluso necesita un tratamiento para prevenir una enfermedad ocular, parece que al fin mira con claridad, al menos a ella misma. Es un ser pleno, que no necesita de pareja para ser feliz, pero que cuenta con el apoyo y compañía de las mujeres que la rodean.



## *Sobre la representación de las mujeres*

Con la finalidad de analizar si se ejerce o no violencia simbólica contra las mujeres en este filme, se ha elegido a distintos personajes femeninos relevantes en la trama (ya sea por su tiempo en pantalla o por el efecto de sus acciones en el desarrollo de la historia) para describir y revisar su representación.

- REPRESENTACIONES INDIVIDUALES

*Gloria*. La protagonista, aparece en todas las escenas y la mayor parte del tiempo aparece a cuadro. La trama gira completamente alrededor de ella.

Es una mujer de 59 años, de complexión delgada y de aspecto cuidado. Se la ve ejerciendo distintos roles en diversos ámbitos: en el familiar, es madre y abuela; en lo laboral, trabaja en una oficina, aunque no queda clara su función. En cuanto a las relaciones interpersonales, tiene amistades de hace tiempo, una relación cordial y de confianza con su empleada doméstica y establece fácilmente comunicación con quien la rodea. Es asertiva y espera reciprocidad en sus vínculos. Al principio, en algunos aspectos parece ser un tanto rígida, pero hacia el final eso cambia (como consumir mariguana pese a su temor inicial a perder el control), su uso de grandes anteojos, anticuados, refuerza esa percepción (mismos que deja de usar en los últimos momentos de la película). La gama de emociones que presenta es amplia: tristeza, alegría, enojo, seguridad, desconcierto, que expresa en una variedad de conductas: manifiesta ternura a su nieto, hijos y amigas; y con Rodolfo pasa del coqueteo a la venganza (cuando, simbólicamente, ataca con su propia arma la casa de éste y a él mismo con balas de pintura). Es una mujer saludable: realiza actividades de cuidado propio, como yoga o risoterapia; de igual forma, acude al médico cuando lo necesita y sigue las indicaciones. El único aspecto don-

de se siente una falta es en el de las relaciones erótico-afectivas.

Gloria parece anhelar un amor romántico, casi todas las canciones que se escuchan de manera diegética, de las cuales ella canta o baila la mayoría, tratan algún aspecto de las relaciones amorosas y muchas de ellas expresan una “necesidad” de tener a alguien, aunque se sufra. Incluso ella disfruta escuchando la carta que recibió su hija por parte de su novio, se conmueve hasta las lágrimas. Y disfruta también cuando Rodolfo le lee poesía romántica y, sin duda, él logra atraer su atención con su cortejo galante. Pero a lo largo de la historia el romance deja de ser suficiente, ella espera tener un verdadero compañero, alguien en quien confiar, con quien compartir y hacer planes.

De acuerdo con lo presentado en la contextualización, es infrecuente que el protagonista de una película caiga en una mujer de edad “madura”, pero, además, como se ha establecido en el marco teórico, los personajes femeninos suelen ser “unidimensionales”, por lo que *Gloria* es una cinta relevante en ese sentido. No solo se ve a la protagonista en diversos roles, sino también se rompe un tabú: la representación de un cuerpo femenino que no va acorde con los estereotipos mediáticos de belleza asociada a la juventud. Relevante es también que el desnudo no la convierte en un objeto sexual, no se busca complacer a la mirada masculina, más bien se muestra a Gloria como sujeto que desea y que genera deseo. Dado que una mujer de casi sesenta años está cercana a ser considerada “de la tercera edad” y existen los estereotipos acerca de la falta de vida sexual activa en ese grupo etario en general y en las mujeres específicamente, es relevante mostrar a una mujer que sin pudor es capaz de tomar la iniciativa de acercamiento y de seducción, sin ser caricaturizada o ridiculizada.

El desenlace es también clave, particularmente si gran parte de la historia refiere a la búsqueda de pareja y al

desarrollo de relación con Rodolfo, el que Gloria sea mostrada disfrutando plenamente su actividad favorita (bailar) y haciéndolo sola por decisión propia. Que se le muestre rodeada de mujeres que bailan entre ellas, o cuya pareja masculina aparece poco a cuadro, va acorde a la presentación de relaciones de apoyo y vínculos fuertes entre mujeres que se manifiesta a lo largo de la película.

*Ana.* La hija de Gloria es una joven adulta, de alrededor de 30 años, delgada, de cabello lacio largo y aspecto muy natural. Es profesora de yoga y sostiene una relación con un hombre sueco, con quien decide mudarse cuando se embaraza.

Es unida a Gloria, ambas se expresan y manifiestan cariño en todas las escenas en que aparecen juntas. Su relación es de confianza mutua y comparten los hechos importantes, aunque al parecer a Gloria le gustaría estar más en contacto con ella. Ana es una mujer independiente y, aunque como madre ha fomentado eso, Gloria parece resentirlo un poco, le gustaría poder expresar más apego hacia ella y su hijo varón.

Ante la relación de Gloria con Rodolfo, reacciona favorablemente al conocerlo, pero cuando él se marcha sin despedirse de la reunión familiar a la que lo habían invitado, Ana junto con su hermano se ve un tanto preocupada por su madre, pero sin hacerle mayores comentarios, simplemente acompañándola.

Al parecer la relación con el padre no es buena. Él se entera del embarazo por un comentario de Gloria, pero Ana no le había contado ni de su pareja. Él intenta expresarle afecto físicamente, pero ella lo rechaza. Sin embargo, no hay expresión directa de algún reclamo o punto de conflicto. Presumiblemente, hay distancia entre ellos puesto que, al divorciarse de Gloria, dejó de estar presente en la vida de sus hijos y, aunque Ana acepta su presencia, pone límites al contacto.

Su relación de pareja parece sana y feliz. Ella se ve enamorada y no se muestran dudas ante la decisión de mudarse para estar con él y convertirse en madre.

*Victoria.* La asistente doméstica de Gloria es una mujer de más edad que ésta, de aspecto sencillo, y religiosa. Lleva una relación cordial y de confianza con la protagonista, a tal punto que es a ella a quien recurre cuando necesita ayuda después de haber sido abandonada por Rodolfo en un paseo de fin de semana. Es una figura de apoyo, protección y cuidado para Gloria.

*Luz (la mejor amiga).* De aspecto distinguido, casada, madre de una chica de la edad de los hijos de Gloria, este personaje secundario funge como amiga cercana de la protagonista. Es anfitriona en una comida a la que Rodolfo es invitado, una fiesta en casa a la que Gloria asiste sola y en la boda de su hija. Ahí expresa mucho cariño y complicidad con Gloria y es gracias a ella que ésta se anima a bailar sola en la pista. Dado que Gloria mantiene una buena relación con el marido y la hija de su amiga, puede deducirse que son amigas desde hace tiempo. Con Luz se muestra la capacidad que tiene Gloria para sostener relaciones afectivas y sanas entre pares.

*Flavia.* La actual pareja del exesposo de Gloria es parecida a ésta: de edades similares, aspecto cuidado y actitud amable y afable. Al parecer, le interesa que Gabriel tenga una buena relación con su familia y organiza una reunión para el festejo de cumpleaños del hijo mayor. Con Gloria la conexión es inmediata, ambas se tratan con amabilidad y simpatía. Flavia tiene una actitud un poco más relajada, lo que se expresa cuando invita a Gloria a fumar marihuana y se ríe de su temor a perder el control, puesto que para ella se trata más bien de “relajarse”. Con este personaje Gloria no solo tiene otra buena relación entre pares, sino

demuestra que la separación con su exesposo es total y entre ellas no puede haber celos o rivalidad alguna.

*Hijas y exesposa de Rodolfo.* La dos hijas de Rodolfo son adultas de alrededor de 30 años, pero él se refiere a ellas como “niñitas”, infantilizándolas. Aparecen muy poco a cuadro, y de sus características físicas sobresale que las hijas tienen sobrepeso y su madre usa muletas (tiene heridas en las piernas), lo cual implica que la movilidad física de las tres es, hasta cierto punto, limitada. Rodolfo constantemente hace comentarios que indican que son mujeres dependientes en lo económico (Rodolfo las mantiene completamente) y en lo emocional (constantemente demandan su atención, lo que ocasiona conflictos en la relación con Gloria e incluso lleva a la ruptura). Son mujeres muy distintas a Gloria y a las mujeres con las que ella se vincula.

Fuera de estos últimos personajes, la representación de las mujeres en esta película es positiva. Las mujeres con diálogo son inteligentes, en su mayoría atractivas, afectuosas y solidarias entre sí. En un rango diverso de edades, todas son adultas y aunque aparecen en la historia en función a su vínculo con Gloria, cada una muestra rasgos y características personales que contribuyen a una representación diversa de las mujeres, en el contexto en el que ocurre la historia. Por ejemplo, de Luz, la mejor amiga, se sabe que tiene una tienda y cuál es su opinión sobre el momento político de su país y el papel de los jóvenes; o de Victoria, quien podría aparecer mucho más vagamente, se escucha una historia de carácter religioso que tiene la finalidad de que Gloria deje de rechazar al gato del vecino y se muestra su carácter comprensivo y paciente cuando sin duda ni reproche acude a ayudar a su empleadora.

- INTERACCIÓN ENTRE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Como se ha mencionado en las descripciones individuales, la mayoría de los personajes femeninos en esta historia se relaciona afectuosamente entre sí, fortaleciendo incluso relaciones laborales (como es el caso de Gloria y Victoria). Se da importancia a la amistad: Gloria tiene a Luz, pero incluso de manera fugaz se muestra que Ana también tiene amigas con las que pasar el rato y con las que convive también su pareja. Las mujeres que aparecen a cuadro y tienen diálogo son amables, agradables e incluso físicamente atractivas, como muestra la secuencia final en la pista de baile. Sin embargo, hay cierta tensión indirecta con los personajes femeninos que no aparecen o que lo hacen, pero que son referidos, o que aparecen muy poco. Por ejemplo, la pareja del hijo de Gloria, la madre del vecino o las hijas y exesposa de Rodolfo. Es con estas últimas con quienes se establece una relación conflictiva. Descritas sin cualidades, en realidad ni siquiera interactúan con Gloria. Se ignora si Rodolfo les ha mencionado algo acerca de ellas y no es de extrañar su reacción ante el ataque que sufren su padre y su casa. Queda preguntarse si entre ellas podría haber existido algún diálogo, pero toda posibilidad fue anulada por Rodolfo.

*Sobre la violencia de género contra las mujeres  
que aparece en la pantalla*

El ejercicio de violencia contra una mujer más evidente mostrado en pantalla es la violencia emocional que ejerce Rodolfo contra Gloria, particularmente a través de los *micromachismos*.

El término *micromachismo* refiere a las múltiples prácticas de violencia y dominación masculina en lo cotidiano, que se ejecutan impunemente, algunas invisibilizadas, otras incluso legitimadas, dada su naturalización que lleva a la impunidad (Bonino, 1995).



Rodolfo justifica su falta de disponibilidad y compromiso a la dependencia creada en la relación con sus hijas y apela a la comprensión de Gloria. Y cuando llega a abandonarla, sin aviso, en una reunión familiar, pretende ejercer chantaje emocional, responsabilizándola de su conducta, afirmando haberse sentido ignorado y hecho de lado. Incluso sostiene que él jamás “le habría hecho algo así a ella”. Además cae en el acoso, al buscarla en el trabajo —siendo que ella le había pedido que no la buscara más— e incluso intenta impedirle que se vaya en su auto. Ante las primeras acciones, si bien Gloria no comparte su estilo de ejercer la paternidad, acepta las razones que él le da para incluso ocultar su relación. Pero, después de haberla dejado enfrente de su familia sin explicación alguna, ella no cede tan fácil. Probablemente vuelve a aceptarlo por sentirse sola y creyendo una vez más en sus promesas e intenciones amorosas. Es entonces que ocurre el incidente en Viña del Mar, donde una vez más él la abandona, esta vez en peores circunstancias: sola, fuera de casa, sin su automóvil y dejando pendiente de pago el hotel al que la había invitado. Él, una vez más, pretende repetir el ciclo, buscándola de nuevo, pero esta vez ella no cede.

### *¿Violencia simbólica?*

A continuación, se retomarán los puntos planteados en el marco teórico para determinar si bajo esos criterios la representación de las mujeres es realizada en manera tal que pueda considerarse un ejercicio de violencia simbólica, o no.

En principio, las mujeres son mostradas como sujetos activos. No solo Gloria toma decisiones y crea sus propias condiciones, sino otros personajes femeninos aparecen como poseedoras de agencia. El tiempo en pantalla de las mujeres es mayor que el que emplean los hombres. Y,

como se ha mencionado, no hay una sola escena en la que no aparezca la protagonista.

Si bien hay una representación corporal fragmentada de Gloria, y en un contexto erótico, no se le muestra como objeto sexualizado, sino como sujeto que ejerce su sexualidad. Como se ha establecido en la contextualización, la mostración de corporalidades fuera del estereotipo de belleza occidental que domina los discursos audiovisuales es una forma de hacer visible la diversidad de las mujeres, y de lograr una representación más cercana a la de las mujeres como sujetos socio-históricos. Además, es relevante que Gloria se vea cómoda con su cuerpo, ella no expresa vergüenza o queja alguna en sus momentos de intimidad con Rodolfo. Si bien ella sigue algunos de estos parámetros de belleza (se depila, usa maquillaje y joyas, se tiñe el cabello), no expresa algún deseo por ser de otra manera, lo cual es una silenciosa aceptación de sí misma que no es menor.

La representación de los personajes femeninos, en particular de la protagonista, no es estereotipada en cuanto al rol tradicional de género, ni sus acciones se restringen al ámbito de lo privado.

En cuanto a la representación de identidades que no encajan en el código hegemónico, Gloria es de las pocas cintas con éxito comercial y de crítica que cuentan con el protagonismo de una mujer de edad “madura”.

Dicha representación se realiza sin estigmatizar de manera alguna a la protagonista. Si bien al final acaba como empezó, sin pareja, el trayecto mostrado a lo largo de la cinta no lleva a considerar como una sanción o un castigo el que ella permanezca bailando sola; por el contrario, todo lo vivido durante la historia la lleva a un desenlace donde ella es aún más capaz de disfrutar su vida y su autonomía.

No hay una mostración ni gráfica o explícita de violencia contra las mujeres. Y la violencia emocional que ocu-

rre tiene consecuencias contra quien la ejerce (no solo implica el fin de la relación, sino incluso recibe un castigo físico).

### *Apuntes complementarios*

De manera coincidente con lo expuesto en los textos referidos acerca de la película, se puede afirmar que el retrato de la protagonista de *Gloria* se sale no solo del estereotipo de mujer de edad madura, sino del de la mayoría de los personajes femeninos en el cine. Es una mujer fuerte e independiente, que en un país de contrastes conservadores-liberales como es Chile, busca ser congruente consigo misma y mantener su libertad de acción, pero preservando el apego a sus seres queridos. Es sabido que Chile fue uno de los últimos países en legalizar el divorcio a nivel mundial. Sin embargo, existían otros recursos a los que acudir para disolver un matrimonio. Considerando las líneas temporales en la narración, Gloria y Gabriel muy probablemente realizaron esto último. Y se evidencia que él la dejó sola en la crianza de los hijos, los cuales son mostrados como dos adultos responsables y afectuosos con su madre, resaltando así la labor como madre que además trabajaba fuera de casa.

Tal vez el rasgo que mejor podría referir a la protagonista es el deseo de vivir plenamente, lo cual la impulsa en la búsqueda por la compañía y el placer. Dado el “culto a la juventud”, no es de extrañar que de vez en cuando Gloria se mire fijamente en el espejo sin sonreírse, sin embargo, jamás hace alusión negativa a sí misma en el sentido de sentirse “vieja” o limitada para hacer ciertas cosas. Incluso se anima a intentar actividades nuevas, como las del parque de diversiones de Rodolfo. No niega sus momentos de desconcierto, soledad ni enojo, los expresa y da vuelta a la página, lo cual la vuelve un personaje muy humano, vulnerable y fuerte a ratos. De igual ma-

nera, su capacidad de vincularse y pedir ayuda la hacen un personaje protagónico con el que, como espectadora, no es difícil encontrar puntos en común.

Ante la constante presencia mediática del amor romántico en nuestra cultura, el ciclo por el que atraviesa Gloria (atracción-cortejo-consolidación-conflicto-separación-reconciliación-ruptura-duelo-cierre) puede ser también un elemento fuerte de identificación, por lo que la conclusión presentada (ella, nuevamente feliz, sola) es un referente acerca de la importancia de otros afectos (el amor propio, el filial), lo cual es un recurso valioso para hacer frente y sobrevivir a diversas situaciones de violencia sostenidas en el mito del amor romántico.



## LA JAULA DE ORO

México, 2013

*Director:* Diego Quemada-Díez

*Guion:* Diego Quemada-Díez, Gibrán Portela y Lucía Carreras

*Intérpretes:* Brandon López, Rodolfo Domínguez, Karen Martínez

*Producción:* Animal de Luz Films Castafiore Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Eficine, Estudios Churubusco Azteca S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), Kinemascope Films, Machete Producciones

### *Sinopsis*

Juan, Samuel y Sara (quien se hace pasar por varón llamándose Orlando) son tres adolescentes que salen de Guatemala hacia Estados Unidos, atravesando México sin papeles. En el trayecto se les une Chauk, un joven indígena que no habla español, y juntos enfrentan numerosos peligros.

### *Contexto de la producción filmica*

En México, después de una llamada “época de oro” (de fines de los años treinta, a mediados de los cuarenta) se presentó un estancamiento tanto en la cantidad de cintas realizadas como en la calidad de estas. Pero a fines de los años sesenta y a principios de los setenta se dio el surgimiento de lo que desde entonces se ha llamado “nuevo cine mexicano”, el cual ha tenido altibajos. A partir de los años noventa, de manera paulatina se ha recuperado la asistencia del público, particularmente de clase media, sin embargo, da la sensación de encontrarse en “crisis permanente”, de acuerdo con Montiel (2008). Según este autor, las producciones de este país pueden dividirse en tres

grupos: la que realizan cineastas mexicanos en el extranjero y son exitosas; las que “configuran la idea de un cine nacional”, realizadas por directores y directoras con talento, con apoyo estatal, con éxito en el ámbito de los festivales, pero que son un fracaso comercial; y, por último, el cine producido de modo industrial, cuyo realizador trabaja “por encargo” y con éxito variable entre el público.

Para Patricia Torres (2011), el panorama es más alentador, ya que la entrada del siglo XXI traería al cine mexicano un replanteamiento “en sus cánones temáticos y estéticos, así como en la renovación de fórmulas genéricas a fin de poder recuperar una audiencia, y un lugar en el mercado internacional” (p. 95). También percibe como positivo el apoyo que se da a través del Instituto Mexicano de Cinematografía, principalmente los financiamientos a través del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine). Sin embargo, critica que no haya una trasgresión de los cánones y esquemas establecidos desde fines de los años ochenta, ya que los realizadores estarían aprovechando fórmulas genéricas para mantener una audiencia cautiva.

*La jaula de oro* fue realizada en parte gracias al Eficine, estímulo fiscal que apoya la producción o postproducción de películas y, si bien no tuvo un fuerte ingreso en taquilla, sí logró una amplia cosecha de premios a nivel mundial (la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma de México le otorgó un reconocimiento por ser la película mexicana más galardonada). Entre estos cabe resaltar: selección oficial del festival de Cannes y obtención del premio “Un Certain Talent”; mejor ópera prima, premio del público, premio de la prensa a la mejor película en el Festival de Morelia, premio del público en el Festival del Mar del Plata (Argentina), mejor largometraje en el Festival de Viña del Mar (Chile), etcétera. Esto le ha permitido tener una presencia mediática importante.

El proyecto de esta película se origina a partir del contacto del director-guionista Diego Quemada-Díez con migrantes centroamericanos en su paso por México. Realizó varios viajes y se entrevistó con migrantes en distintas situaciones, inquiriendo cuál sería la historia que quienes migran querrían contar.

El resultado es la historia de tres adolescentes: una chica y un chico guatemaltecos, y otro maya tzotzil. Esto, a decir del realizador, con la intención de representar distintas migraciones: la rural, la urbana, la indígena, la de hombres y mujeres.

### *Temática y su contexto*

El tema central de la película es la migración, particularmente la realizada sin documentación a través de México hacia Estados Unidos. Es por esto por lo que se hará una revisión de artículos referentes al tema que permitan contextualizar el desarrollo de la historia.

América Latina, en el siglo XXI, forma parte del escenario global de la migración internacional. De acuerdo con Jorge Durand (2013), “sus 29.5 millones de migrantes representan 15% del total de migración mundial. Dentro de la región, los migrantes representan 5.5% de la población latinoamericana, y la mayor parte de los que salen han optado por hacerlo dentro del continente” (p. 47).

Siguiendo a este autor, el proceso migratorio comprende tres dimensiones: social, temporal y espacial. La migración es un proceso social porque se explica no solo a partir de factores económicos y políticos: es el resultado de una compleja dinámica de cambios y múltiples interacciones que afectan al conjunto de la sociedad. Es temporal porque se desarrolla de manera procesual y supone fases: la partida, donde se hace hincapié en las causas; el arribo, donde se destaca el proceso de adaptación o integración; y el efecto del fenómeno migratorio en la sociedad de des-

tino. También pueden considerarse como fases complementarias las consecuencias y relaciones con el lugar de origen. Tiene una dimensión espacial porque el cambio de residencia modifica el ámbito de las relaciones sociales de los migrantes. “Tradicionalmente, los estudios han tomado en cuenta los lugares de origen, tránsito y destino de la migración. En la actualidad se analizan más bien los ‘circuitos migratorios’, los espacios o ‘campos sociales transnacionales’, los ‘flujos’, los ‘territorios circulatorios’” (p. 56).

Martha Sánchez e Inmaculada Serra, en *Ellas se van. Mujeres migrantes en Estados Unidos y España* (2013), mencionan que tradicionalmente se ha considerado al varón como el sujeto migrante por excelencia y tanto las metodologías como enfoques producidos a partir de esta visión estereotipan a la mujer como “económicamente inactiva, pasiva, reducida al espacio privado del hogar, lo cual la relegaba a un plano secundario” (p. 13).

Haciendo una revisión al trabajo de varias autoras, Sánchez y Serra afirman que las formas de la migración, y los motivos por los cuales las mujeres se van, han ido cambiando, por lo que se puede señalar que cada vez es más frecuente la migración de mujeres que salen solas de sus países por motivos económicos y ya no tanto por cuestiones de reagrupación familiar, llegando a constituirse, incluso, como las pioneras de la cadena migratoria.

Afirman que “los estudios sobre mujeres y migración resultan centrales para entender cómo está repercutiendo la globalización sobre ciertos sujetos y sus actividades” (p. 15).

Entre las condiciones estructurales prevalecientes en los llamados países del tercer mundo que han llevado a las mujeres a migrar, destacan “el acceso diferencial de hombres y mujeres a los recursos en las economías rurales, las condiciones tanto económicas como culturales que limitan el acceso al empleo local, la oferta de trabajo en las



metrópolis, así como las estructuras patriarcales que conducen a que los padres decidan por las hijas” (p. 15). Señalan que predominan las migrantes viudas y divorciadas y se destaca su papel como precursoras en la migración de los demás integrantes de su grupo.

Algo que resaltan Sánchez y Serra es que en las investigaciones centradas en la migración femenina se reflexiona sobre las causas de la migración de las mujeres solas (solteras o no) y sus posibles motivaciones familiares, individuales o subjetivas, factores raramente contemplados en el caso de la migración masculina.

Asimismo, Patricia Arias (2013) señala que:

La etnografía reciente ha puesto en evidencia que el viaje de las mujeres tiene causas, tendencias y consecuencias diferentes de las que muestra la migración masculina. La propensión cada vez más generalizada de las mujeres a salir y a permanecer fuera de sus comunidades se ha convertido en uno de los fenómenos más trastornadores de los grupos domésticos, las familias y la organización social de pueblos y ciudades de México; sobre todo en las comunidades rurales. O, en todo caso, allí han sido identificados los cambios y las tensiones más relacionados con el éxodo femenino (pp. 88-89).

Acerca de las condiciones en que ocurre la migración a través del territorio mexicano, es pertinente citar extensamente el informe *Víctimas invisibles. Migrantes en movimiento en México*, de Amnistía Internacional, presentado en 2010.

Entre 2008 y 2009, delegaciones de Amnistía Internacional visitaron México para entrevistar a migrantes, representantes de organizaciones de derechos humanos, personas que trabajan en refugios de migrantes, abogados, académicos, miembros del Congreso, miembros de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos y autoridades federales y estatales. Dichas delegaciones visitaron la Ciu-

dad de México y los estados de Chiapas, Oaxaca, Tabasco y Veracruz, donde, según el Instituto Nacional de Migración, las autoridades detienen a la gran mayoría de los migrantes.

Del mismo modo, esta organización llevó a cabo una encuesta entre 110 migrantes, en junio de 2009. Sus declaraciones reforzaron las conclusiones de los estudios llevados a cabo por otras ONG que indicaban que se cometen numerosos abusos contra migrantes irregulares que atraviesan México, y que esos abusos rara vez se denuncian.

Pese a la información publicada en los medios de comunicación sobre los abusos que sufren los migrantes irregulares, existen muy pocos datos oficiales fiables. En los últimos años, las organizaciones de derechos humanos, los refugios para migrantes gestionados por la iglesia y los expertos en el tema han utilizado las encuestas a migrantes para documentar, cuantificar y sacar a la luz la escala de abusos sufridos por los migrantes durante el viaje (p. 6).

En lo referente a las mujeres y las niñas migrantes, especialmente las que carecen de reconocimiento jurídico y viajan por zonas apartadas o en tren, se concluye que corren mayor peligro de sufrir violencia sexual a manos de bandas delictivas, traficantes de personas, otros migrantes o funcionarios corruptos. La violencia sexual, o la amenaza de la violencia sexual, a menudo se utiliza como medio para aterrorizar a las mujeres y sus familias. Muchas bandas delictivas parecen utilizar la violencia sexual como parte del “precio” que exigen a los migrantes. Según algunos expertos, el peligro de violación es de tal magnitud que los traficantes de personas muchas veces obligan a las mujeres a administrarse anticonceptivos antes del viaje, como precaución contra el embarazo derivado de la violación.

“Existe la extendida creencia —compartida por ONG locales e internacionales y profesionales de la salud que

trabajan con mujeres migrantes— de que hasta seis de cada diez mujeres y niñas migrantes son violadas” (p. 15).

Muchas mujeres migrantes se ven disuadidas de denunciar la violencia sexual por la presión para continuar su viaje y por la falta de acceso a un procedimiento efectivo de denuncia. Esta situación se ve agravada por la falta de vías para conseguir protección efectiva y por la ausencia de fuentes fiables de ayuda o apoyo para las sobrevivientes. Las migrantes que han sido violadas tienen que hacer frente no sólo al estigma asociado con la violencia sexual, sino también al peligro de que si denuncian lo sucedido pueden ser expulsadas del país, o de que si buscan tratamiento perderán la oportunidad de llegar a Estados Unidos. A consecuencia de ello, rara vez informan de la violencia sexual, y es muy poco probable que presenten denuncias penales (p. 16).

“Las bandas delictivas a menudo actúan con la cooperación o la colaboración de conductores de trenes, mecánicos, o guardias privados de seguridad en las vías por las que viajan los migrantes” (p. 17).

Pese a las numerosas violaciones contra mujeres y niñas migrantes, en los centros migratorios hay un acceso muy limitado a asistencia médica o psicológica adecuada o a otros servicios de apoyo para ayudar a las mujeres y niñas traumatizadas por su experiencia y, potencialmente, permitirles presentar una denuncia judicial. Según las personas migrantes recluidas en el centro, el reconocimiento médico obligatorio que se les realiza al ingresar en dicho centro es a menudo superficial, y casi no se alienta a las mujeres traumatizadas a informar sobre la violencia sexual.

Las investigaciones llevadas a cabo por Amnistía Internacional, así como los informes de ONG locales y de la CNDH, han revelado sistemáticamente la gran crisis humana a la que se enfrentan miles de migrantes que viajan en las sombras. Sin

embargo, la auténtica dimensión de la crisis sigue siendo en gran medida invisible para la población en general. El hecho de que los gobiernos federal y estatales no dejen constancia adecuada de los abusos y no publiquen datos fiables contribuye a este desconocimiento y a la información errónea frecuentemente difundida por los medios de comunicación que retrata a las personas migrantes como la fuente de los delitos, más que como las víctimas. La discriminación y la intolerancia con que en ocasiones se encuentran los migrantes irregulares pueden generar hostilidad y una mayor exclusión (p. 37).

En el estudio *Migración centroamericana en tránsito irregular por México. Estimaciones y características generales* (2011), Rodríguez, Berumen y Ramos, aportan algunos datos generales sobre el flujo migratorio a través del territorio mexicano:

- Entre el 92 y 95% de los alojados en estaciones migratorias son nacionales de Guatemala, Honduras, El Salvador y Nicaragua.
- El proceso de migración centroamericana de tránsito irregular por el territorio nacional con el propósito de llegar a Estados Unidos se acentuó desde mediados de la década de los ochenta, como consecuencia de la agudización de los conflictos armados en Centroamérica. El incremento de estos flujos continuó en los años noventa y posteriores con algunas variaciones hasta llegar a un máximo histórico en 2005.
- La migración centroamericana de tránsito irregular por México muestra una tendencia creciente entre 1995 y 2005, posteriormente cambia a la baja a partir de 2006 y se estabiliza durante 2009-2010.
- La interacción de diversos factores explica la tendencia decreciente de estos flujos en los últimos años. Destaca la desaceleración y crisis económica de Estados Unidos, así

como el mayor control migratorio por parte de ese país en su frontera sur y en el interior de su territorio, tomando en consideración que la estrategia de México de retención de estos flujos migratorios a lo largo del país no ha cambiado sustantivamente.

- Otros factores que han cobrado importancia en los últimos años e impulsan esa tendencia a la baja son la creciente inseguridad en México en particular en la zona norte y la mayor vulnerabilidad a que están expuestos los migrantes ante la violencia ejercida en su contra por parte del crimen organizado durante su tránsito por México, situación que incluye extorsiones, secuestros y hasta asesinatos.
- El principal medio de transporte para transitar por México es autobús o camioneta. El tren es utilizado por muchos migrantes, pero solo hacen en él una parte del recorrido.

Los autores resaltan que mientras existan incongruencias entre las políticas migratorias y los mercados de trabajo, este tipo de migración seguirá existiendo y serán mayores los riesgos y costos para estos migrantes. Asimismo, apuntan que ha disminuido (de acuerdo con los datos que analizan, hasta 2010) la presencia de mujeres en la migración centroamericana de tránsito irregular por México, pero que ha aumentado el volumen de los menores de edad no acompañados. Y apuntan que, si bien la proporción de mujeres y menores es poco significativa en términos relativos, es de llamar la atención las condiciones de mayor vulnerabilidad y alto riesgo que enfrentan ambos grupos durante su desplazamiento por México.

Ángeles Mariscal, en su artículo “Mujeres migrantes, atrapadas en una frontera imaginaria” (2014), sintetiza los estereotipos en los que se clasifica las migrantes centroamericanas en el sur de México:

La costumbre en el sur de México dice que el destino de las guatemaltecas es el trabajo en el hogar, las hondureñas escl-

vas en bares o cantinas y las salvadoreñas son invisibles. Las mujeres migrantes están atrapadas entre la frontera física en el Soconusco, Chiapas, y la real, más infranqueable: los abusos, discriminación y estigmas. Aquí ellas no son más lo que su origen —y la sociedad— las ha condenado a ser.

Mariscal entrevista a Santiago Martínez Junco, coordinador del área de capacitación del Centro de Derechos Humanos Fray Matías de Córdova, quien sostiene que, de acuerdo con las leyes mexicanas, las trabajadoras domésticas de Guatemala laboran en un sistema de semiesclavitud. Y abunda en los estereotipos ya mencionados:

“El imaginario social de la región y los estigmas fenotípicos marcan a las mujeres migrantes, si eres guatemalteca el nicho laboral es el empleo doméstico, de limpieza o agrícola; a la hondureña, salvadoreña o nicaragüense, se les contrata preferentemente en el área de servicios sexuales, o en botaneros, restaurantes, para atraer clientela; y aún ahí hay diferencias”, explica.

En su artículo, Mariscal narra la situación de las mujeres que “venden fantasías” (sexuales), en condiciones de explotación:

A la luz neón de los vestidores, las bailarinas se maquillan, se colocan pelucas de larga cabellera; luchan por simular con licras y ropa ajustada la celulitis, las ojeras, el vientre abultado, las cicatrices y estrías que deja la maternidad. La penumbra que hay al salir a la pista las ayudará.

Las mujeres migrantes se han vuelto parte de la cotidianidad en el Soconusco. Con ellas convive la población. A los lugares donde laboran acuden todo tipo de parroquianos, incluso servidores públicos. De su situación migratoria, solo preguntan cuando hay de por medio un intento de extorsión.

En un reportaje para la televisión (para la cadena Univisión a través del noticiero “Fusión” y citado por el medio mexicano *Animal Político*) realizado en 2014, Erin Siegel indica que las niñas y mujeres migrantes centroamericanas mientras cruzan por México enfrentan una posibilidad de 80% de ser violadas. Dicha cifra es un estimado de directivos de refugios a migrantes y estudios de diversas organizaciones, pero no existe una cifra exacta. La reportera explica que “muchas mujeres tienen miedo a admitir que fueron violadas, además de que no cuentan con documentos que acrediten su estancia legal en México en primer lugar. ‘Al denunciar un delito como violación a las autoridades, las mujeres se arriesgan a ser deportadas’”.

Elvira Gordillo, una abogada defensora de derechos humanos de migrantes, en entrevista para este reportaje, describe que las mujeres y niñas centroamericanas saben que el precio para cruzar hacia Estados Unidos es ser violadas.

La reportera señala que

La violencia sexual a la que se enfrentan mujeres y niñas centroamericanas que cruzan por México de camino a Estados Unidos es tal debido a que las bandas criminales la utilizan como parte del precio que exigen a migrantes. El término es “cuerpomatic” y significa utilizar el cuerpo como divisa. Es decir, el sexo funciona como una forma de pago a la que las mujeres migrantes recurren cuando no tienen recursos suficientes o necesitan pagar cuotas y sobornos por “protección” en su camino hacia el norte [traducción de *Animal Político*].

Asimismo, en este trabajo de investigación se habla de la costumbre de “tomar precauciones” al ingerir anticonceptivos para evitar embarazos en caso de ser violadas. De igual manera, se habla del riesgo de terminar en las redes de prostitución, muchas veces a través de engaños.

Este reportaje indica que, de acuerdo con un estudio del Centro de Investigación Pew, hasta julio de 2014, el número de niñas migrantes centroamericanas no acompañadas que llegaron a la frontera entre México y Estados Unidos aumentó un 77%.

Un trabajo periodístico de investigación previo, de los más extensos y comprometidos que pueden encontrarse, es el de Óscar Martínez, quien en su libro *Los migrantes que no importan* (2010) compila el trabajo de dos años conviviendo con migrantes sin papeles de tránsito por México, así como diversas entrevistas sostenidas con autoridades y otros personajes involucrados con el trato a dichos migrantes.

En el capítulo “Aquí se viola, aquí se mata” (sobre lo vivido durante su estancia en Chiapas en mayo de 2009), narra:

Durante años los indocumentados han asumido este peaje de la delincuencia como un obstáculo inevitable. Lo que Dios quiera, repiten. Los coyotes empezaron a repartir condones entre las mujeres que llevaban y a los hombres les advertían que no se opusieran. Las historias de maridos, hijos, madres que han visto a sus mujeres vejadas han abundado durante más de una década en este México profundo, olvidado, escondido (p. 42).

Aquí se camina entre muertos, la vida se relativiza como un valor que se menea en la cuerda floja. Matar, morir, violar o ser violado pierden sus dimensiones. Es rutina. Punto de referencia: aquí, en esta piedra, violan; allá, en ese arbusto, matan.

—Allá separan a las mujeres del grupo cuando las violan —señala el agente una pequeña parcela de plataneros. Y hasta aquí llega nuestra ronda diaria [narra un oficial que se dedica a patrullar la zona].

Hemos caminado apenas media hora, y hasta aquí llegan. Luego suelen regresar por el otro lado de la carretera, lo que



llaman La Arrocería alta, cerros que se levantan de la planicie que ahora pisamos, al otro lado. Pero hasta aquí es una mínima fracción del camino del indocumentado. Hasta aquí es apenas el comienzo. La primera caseta, el primer punto caliente (p. 48).

Este cruce lo conocen como La Cuña, una callejuela que sale a la carretera, delante de El Hueyate. Un árbol de mango donde violan, una terracería donde algunos coyotes de Huixtla entran a dejar migrantes a asaltantes con los que están de acuerdo (p. 49).

Y es que, como bien dijo aquel agente del Ministerio Público, La Arrocería en Huixtla es otra cosa; ahí hay bandas mejor preparadas. El Calambres asegura que esos grupos se dedican a los migrantes como negocio fijo, pero que a veces, “gracias a sus conectes”, les ofrecen otros negocios: asaltar joyerías, robar carros, comercios. Que esas bandas no trabajan solas, que hay autoridades que se llevan su tajada de las cinco bandas. Lancé las últimas preguntas. Para responderlas, El Calambres se encogió, habló en susurro, bajó más la cabeza y ya no la volvió a levantar.

—Y entonces, lo de violar a las migrantes, ¿qué es? ¿La diversión luego del asalto?

—Sí, pues, una diversión para ellos... Una diversión.

—Claro, es fácil violar a alguien que sabes que no se va a quedar a denunciar.

—Sí, pues... Sí, pues. Salen de sus casas por las mañanas, como si fueran empresarios rumbo a sus empresas. Salen de la colonia El Relicario, de la Buenos Aires, de El Progreso, Cañaveral, El Espejo, de Ejidos, y ponen su puesto de asalto y violación, y se reparten el botín y vuelven a sus casas a esperar una nueva jornada de trabajo (p. 52).

Pocos piensan en los traumas de esas miles de centroamericanas que fueron violadas aquí. ¿Quién las atiende? ¿Quién les cura esa herida oculta? Bien lo definió Luis Flores, encargado de la Organización Internacional para las Migraciones: “Aquí el gran problema no es sólo lo que se ve, va más

allá. Se trata de toda una visión de las cosas, de una mentalidad. Las mujeres tienen un rol ante los asaltantes, ante el coyote y entre su propio grupo, y durante todo el viaje viven bajo esa presión, asumiendo una lógica: Sé que me va a suceder, pero ojalá que no” (p. 53).

En otro capítulo, “Las esclavas invisibles”, describe:

Lo más extraño para el observador es que terminan por acostumbrarse. El miedo se convierte en impotencia, luego en rabia y al final en conformismo. La sordidez de las vidas de estas mujeres que conviven en los burdeles del sur de México se ve amortiguada por sus espeluznantes pasados. En ellos nada era normal, el sexo se parecía más a una violación; la familia, a los victimarios; y el cuerpo, a una tarjeta de salida de un infierno hacia el otro. Todo cruzado por esa fina red de coerciones a la que llamamos trata. Centroamericanas migrantes atrapadas en la prostitución, lejos del Norte, y de esa entelequia llamada sueño americano (p. 78).

[E]n el mundo de la migración, aunque hay actos de solidaridad entre migrantes centroamericanos, es un mundo de sálvese quien pueda. El camino es duro, y los momentos para la ternura son escasos. Muchas de las reclutadoras de carne nueva para los prostíbulos son las mismas centroamericanas que contra su voluntad llegaron a trabajar en ellos y que, años después, reciben algún dinero por convencer a otras muchachas en sus pueblos, a prometerles lo que a ellas les prometieron: serás mesera y ganarás bien (p. 86).

Afirma que uno de los funcionarios que entrevistó le dijo que “en la ciudad esa banda controlaba la trata, enviaba gente a reclutar muchachas a Centroamérica y a veces secuestraban migrantes y las vendían a camioneros como material de usar y tirar. Por una noche” (p. 93).

Martínez refiere también que, en Chiapas, según ha documentado la CNDH, ocurre que a veces las autoridades

migratorias actúan como acosadores de las mujeres y se pregunta: ¿Quién quiere denunciar un caso de trata a un agente que te ofrece sexo a cambio de libertad? Remarca que la negligencia no termina ahí, dado que suele ser el Instituto Nacional de Migración el que muchas veces impide que estos testimonios de trata lleguen a un juzgado o a los cónsules.

Por último, en el capítulo “Frontera de embudos”, explica:

En esta zona es donde nace el mito del árbol de los calzones. Se trata de un arbusto del desierto literalmente decorado con calzones de las migrantes que en su ingreso a Estados Unidos fueron violadas por bajadores. Éstos conservan sus prendas como trofeos del agravio. Se dice mito no porque no exista, sino porque no es un matorral en concreto, sino una práctica que los asaltantes del desierto practican desde Tecate, pasando por La Rumorosa y estas faldas de El Centinela, hasta el vecino estado de Sonora. El árbol de los calzones está en todas partes de este pedazo de frontera amurallada (p. 180).

### *Temática y su representación en el cine*

A continuación, se presenta la revisión de algunos textos respecto al cine realizado en México cuyo eje central es el proceso migratorio hacia Estados Unidos.

Betina Keizman, en “Relecturas (cinematográficas) de la migración mexicana” (2012), resalta que:

Las películas sobre la inmigración, el pasaje y vida en la frontera México-Estados Unidos ocupan un lugar importante en la historia del cine mexicano y norteamericano. La intensidad de los fenómenos sociales ligados (la migración indocumentada, el coyotaje y el tráfico de drogas, entre otros), la riqueza visual de los paisajes, los conflictos identitarios y las posibilidades trágicas, vitales y políticas que están en juego

han sustentado este interés, incrementado por la búsqueda de espectacularidad cinematográfica y de representaciones de una problemática que —aún desde su periferia— se ha vuelto cada vez más central.

Menciona cómo los primeros estereotipos de “el mexicano” en el cine estadounidense ocasionaron quejas por parte del Estado mexicano, dado que la representación no era positiva, pero que dichos estereotipos se matizaron un poco a partir de cambios en las relaciones económicas y políticas entre ambos países.

Keizman afirma que, en las películas realizadas en los últimos años, la frontera “ya no es un aspecto de la trama, sino que se representa cada vez más como un elemento en sí, una condición”. Y relaciona este cambio de perspectiva con los cambios en las circunstancias en que ocurre la migración, así como el mayor interés que suscita su estudio.

En “La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino”, Paola García y Perla Petrich (2012) sostienen que:

Puede argumentarse que las películas vehiculan una contra-información frente a la opinión a menudo estigmatizadora de ciertos partidos políticos o sectores de la sociedad. Es posible también afirmar que estas películas critican el lenguaje demagógico, la mirada cuantitativa planteada por las instituciones gubernamentales, sin embargo, no hay que olvidar que el cine hace de la migración un espectáculo, es decir, una escenificación imaginaria que, aunque tome visos de denuncia y cumpla así un papel social importante, no es un reflejo de la realidad.

Las autoras parten de la premisa de que “las películas ficcionales sobre la migración son simulaciones verosímiles” y el análisis de su trabajo se centra en “la evolución

de esas representaciones y en mostrar cómo y por qué el tratamiento del tema ha variado con el tiempo según las ideologías vigentes en cada época, la concepción artística de los cineastas y los intereses económicos en juego”.

García y Petrich refieren cómo, durante décadas, hubo un silenciamiento en cuanto a las investigaciones sobre la migración en México y cómo esto cambió a partir de la década de los años 80, con la aparición de diversos centros de investigación que se enfocaron en esta temática. Refieren que los medios de comunicación masiva se interesan en la cuestión migrante cuando ésta está relacionada con cuestiones violentas. Asimismo, resaltan el papel de las organizaciones no gubernamentales en la difusión de la problemática de la migración. Estas autoras sostienen que dada la posible atención mediática es que se vuelve un tema de interés para ser tratado en el cine.

A partir de una revisión de diversas cintas producidas en México, afirman que “la migración tradicionalmente ha sido percibida como una tragedia y tratada como tal”. Muchas veces, al denunciar la situación del emigrante se le da un trato truculento.

Señalan que estas películas

funcionan como un contrabalanceo de posiciones hostiles a la migración (del gobierno, de los medios de comunicación, de ciertos sectores políticos...) sin embargo, este intento de oposición y la postura muchas veces ideológica e incluso política —siempre loable—, lleva a una falta de complejidad en los planteos, a la búsqueda de una efectividad emocional inmediata e incluso a la abundancia de imágenes estereotipadas, todo lo cual contribuye a evitar que el problema de la migración sea tratado en profundidad. En la pantalla sólo aparecen ciertos componentes del proceso migratorio como pueden ser la aventura del viaje, la llegada y la difícil supervivencia en el lugar de destino. Al tratarse de un espectáculo la película debe tener un efecto inmediato e impactante, de

ahí que recurra a una forma concentrada —o difusa— esperando crear la sensación de unidad. El tema debe ser desarrollado como algo evidente: evidencia de injusticia, de explotación, de dificultades. Las complejidades y ambigüedades son dejadas de lado porque quiebran la tensión y fragilizan el mensaje de sentido unívoco; con respecto a las motivaciones para la partida poco cuentan, por ejemplo, causas personales que no sean las económicas. Con respecto al país de destino, las representaciones suelen reducirse a la xenofobia o al racismo sin referirse a otras causas que traban la integración como son las políticas migratorias o la jurisprudencia.

Sin embargo, sostienen, en los últimos años pueden encontrarse propuestas innovadoras en el cine mexicano, que no caen en las representaciones impactantes y simplificadas y que recurren muchas veces al humor. Citan a películas como *Un día sin mexicanos*, de Sergio Arau (2004), *Padre nuestro*, de Christopher Zalla (2007), *Los bastardos*, de Amat Escalante (2007), *Norteados*, de Rigoberto Pérezcano (2010), *El infierno*, de Luis Estrada (2010), *Abel*, de Diego Luna (2010), *Espiral* de Jorge Pérez y *Acorazado*, de Álvaro Curiel (2010). Las autoras resaltan “el abandono paulatino del melodrama que ha saturado la opinión pública y además restringe el tipo de audiencia”.

García y Petrich, a partir del análisis de estas cintas y otras del cine argentino, concluyen que en lo referente al cine que trata la problemática migratoria, se observan dos tendencias: “la primera consiste en avanzar hacia la comedia (y en ocasiones al género del *thriller*) y la segunda en acentuar una tendencia seudodocumental que implica disminuir (al menos en forma aparente) la ficcionalidad y dar un carácter cada vez más intimista y personal a la historia migratoria que se presenta”.

Concluyen sosteniendo que “la visión que se adopta suele ser casi etnográfica [...] El cineasta parece retirarse y dejar a los personajes la tarea de improvisar su propio

guión, en parte porque ésa es actualmente su perspectiva artística y en parte, porque en este momento y, en particular en América Latina, es lo que el público espera: que le ofrezcan algo que se parezca a la verdad”.

### *Otros textos sobre la película*

Acerca de *La jaula de oro*, son varios los puntos en común los que llaman la atención a quienes la analizan. En principio, su carácter ficcional, pero sustentado en una investigación social de años que le da un carácter casi documental, particularmente por cuestiones formales como las larga tomas y los planos hechos “cámara en mano”, así como el empleo de “no actores” en varias secuencias donde se puede apreciar a los verdaderos protagonistas de las historias de migración (por ejemplo, el trayecto en “La Bestia”, el tren de carga que atraviesa parte del territorio mexicano). De igual forma, se resalta la juventud de los protagonistas y su deseo de tener una vida mejor lejos de sus lugares de origen, aunque al final la historia es más bien una desmitificación del “sueño americano”.

Para Shirley Logan y Abileny Soto (2019), los paisajes que sirven de escenarios le dan una agradable belleza visual, que le permiten al público “recuperarse” de las escenas crudas y tristes, pero también funcionan como testigos del sufrimiento y muerte de muchísimas personas.

Las autoras resaltan el elemento de la pérdida y su impacto en los protagonistas. Afirman que al final logra llegar el más apto. Dada la condición de marginalidad tanto de Sara, por ser mujer, como de Chauk, por ser indígena, el que es “simplemente un centroamericano más” es Juan y por eso es el único que logra el objetivo. Aunque, señalan las autoras, termina rodeado de la soledad.

Logan y Abileny remarcan el compromiso social y con la historia que tiene el realizador de la película, pues muestra las diversas circunstancias adversas que deben

enfrentar los migrantes para intentar llegar a lo que consideran es un “mejor lugar”.

Para Nele Hansen (2015), uno de los logros sobresalientes de la película es mostrar a los protagonistas migrantes en su condición real de adolescentes. Por un lado, sostiene, el viaje migratorio, con todos sus desafíos, les hace perder su niñez y juventud; por otra parte, la historia muestra también sus emociones, deseos, compañerismo y diversión.

Según Hansen, Sara representa a la esperanza y el optimismo, mismos que se pierden cuando ella es secuestrada. Aunque esto lleva a que se cree un lazo solidario entre Chauk y Juan, quienes pasan de la animadversión inicial a salvarse mutuamente la vida.

Alessandro Rocco (2015) refiere que se puede hablar de las películas sobre la migración centroamericana-mexicana hacia Estados Unidos como un nuevo subgénero dentro de las películas de migración. Sus componentes esenciales son el contexto que origina la decisión de abandonar el país de origen, el trayecto o el cruce fronterizo, y la vida del inmigrante en el país destino. Todos elementos presentes en *La jaula de oro*.

De esta película, Rocco resalta su discurso estético muy significativo, que puede tanto informar como sensibilizar emocionalmente acerca de la realidad de la migración contemporánea hacia Estados Unidos.

Este autor elogia “el poder de síntesis y condensación simbólica de las imágenes”, que “depuran todo pasaje innecesario”. Ejemplo de esto sería el momento de partida de los jóvenes del asentamiento irregular donde viven. El que no haya despedidas, no solo sería debido al tono “antifático” de la película, sino un recurso narrativo para subrayar la soledad de los protagonistas, quienes al parecer no cuentan con nadie más que consigo mismos.

Tanto el texto de Hansen como el de Rocco señalan la secuencia de la transformación de “Sara” en “Osvaldo”



como un elemento clave en la película. Para Rocco la cercanía y la intimidad de la mirada fílmica “son inseparables de la violencia potencial que evoca”, al mostrar la necesidad de negar la identidad femenina y tomar medidas ante el riesgo latente de ser violada.

Rocco encuentra como uno de los aspectos más relevantes de la película su construcción dramática, pues la primera mitad se centra en el viaje de aventuras y las relaciones entre los protagonistas, mientras que la segunda, que comienza a partir del secuestro de Sara, se vuelve un registro de “la realidad tal cual es”. Incluso la aparición del padre Alejandro Solalinde (reconocido actor social en la lucha por los derechos humanos de los migrantes) refuerza esa percepción. La mirada deja de centrarse en Sara y ahora Juan es el protagonista, quien incluso sufre una transformación (a partir de su herida y recuperación gracias a los cuidados de Chauk) y le provee de rasgos heroicos.

La inesperada muerte de Chauk sacude emocionalmente por segunda ocasión al espectador, aunque, sostiene Rocco, es coherente con la estética del filme, que alterna entre modelos narrativos distintos. Para finalizar, el autor resalta la carga metafórica que tiene el empleo de Juan y la última escena con la caída de nieve. Lo primero sería ver a los trabajadores mismos como mano de obra barata y desechable, pero que nutre la economía opulenta. Lo último representaría la vida de los migrantes que ya no están, serían “como copos de nieve que caen en la noche y no dejan rastro”. Pero *La jaula de oro* buscaría preguntar quién recuerda y reivindica a estas personas.

### *Resumen de la trama*

La película comienza siguiendo a Juan, un adolescente, quien camina entre construcciones de material endeble de un barrio marginal, en medio del movimiento y ruido



usual de sus habitantes. Entra en una precaria vivienda y se prepara para un viaje (toma unas cuantas prendas, oculta dinero en un dobléz del pantalón).

Al mismo tiempo, Sara, una adolescente de aproximadamente 15 años, entra a un baño público para mujeres y frente al espejo se corta su cabello, se desnuda el torso y se venda el pecho, se pone una playera ancha y usa una gorra. Ha cambiado su aspecto, parece un muchacho. Toma una pastilla anticonceptiva antes de salir el baño.

Juan pasa a un tiradero de basura por su amigo Samuel. Los tres emprenden el viaje a la frontera con México, primero en autobús, luego en lancha con motor. Siguen las vías del tren, e intentan, sin lograrlo, subir a “La Bestia”. En lo que esperan al siguiente tren que pase, se encuentran con Chauk, un indígena tzotzil que los acompañará en el camino. Sara (ahora Osvaldo) se hace su amiga, intenta comunicarse con él a pesar de la barrera del idioma, y busca integrarlo al grupo, pero es rechazado por Juan, con criterios racistas. Sara y Samuel no apoyan su postura, pero no logran que acepte a Chauk. Los cuatro vuelven a coincidir cuando los detiene la policía y les roban sus pertenencias (Juan y Chauk terminan descalzos). Los deportan, pero Juan decide que tienen que volver a intentarlo de inmediato. Samuel desiste del viaje y con tristeza se despiden, aunque intenta convencer a Sara de regresar-se son él. La rivalidad entre Juan y Chauk es evidente y

los lleva a los golpes, pero la chica media la situación, advirtiéndoles que el viaje será con los tres juntos o ella se irá sola.

Siguen su camino precariamente, Juan roba unas botas, entre los tres roban una gallina para poder comer, se refugian en lugares abandonados. Vuelven a abordar el tren y ante otro retén, huyen y son protegidos por gente de la zona. Trabajan temporalmente en la zafra. Sara sigue viéndose como varón, pero le ha dicho su verdadero nombre a Chauk, quien, ante un celoso Juan, intenta coquetear con ella. En una fiesta, Sara baila con ambos, pero se besa con Juan y se va con él al dormitorio. Al otro día, Chauk está molesto con ella, pero prosiguen el viaje.

Continúan el trayecto en “La Bestia”, hay gente que apoya a los migrantes arrojándoles al paso algo de comida. Más adelante, el tren se detiene y son atacados por un comando armado, que los hace descender. Son puestos en una fila y les roban lo que pueden. Las mujeres son separadas y las obligan a abordar un camión de redilas. Es descubierto el disfraz de Sara y ella es toqueteada por uno de los criminales, intenta defenderse y lo tira, sus amigos tratan de apoyarla, pero son sometidos y heridos por el resto de la banda. Nadie más les ayuda. Sara es cargada y obligada a abordar una camioneta, se escuchan sus gritos mientras el comando se aleja. Sus amigos yacen tirados.

La historia continúa sin ella. Chauk ayuda a Juan y luego van al albergue del padre Solalinde. Siguen el trayecto. Son secuestrados, con engaños, pero logran liberarse, al pagar Juan el “rescate” con el dinero que llevaba oculto. Llegan a la frontera e intentan cruzar la barda, pero el único modo es hacerlo como “mulas” de los grupos de narcotráfico. Aceptan y logran cruzar la frontera, mas son abandonados en pleno desierto. Siguen su camino, pero Chauk es ejecutado por un *minuteman*. Juan logra huir y llegar a una ciudad. Consigue trabajo en una procesadora de carne.

Se nota que es un trabajo pesado y no se le ve feliz, como él esperaba que fuese. La película concluye con él viendo nevar (lo cual era parte del sueño de Chauk).

### *Fragmentos seleccionados*

- INICIO



Los créditos de inicio (letra blanca sobre fondo negro) informa que la película ha ganado un reconocimiento en el famoso festival de Cannes, el nombre de las compañías productoras que intervinieron en la realización y que esta película fue financiada en parte por el Fidecine (lo cual implica apoyo estatal) y por el programa Ibermedia, entre otras instancias. Posteriormente aparece el título de la película, también tipografía blanca en fondo negro. Un fundido a negro y la falta de sonido la desvinculan de la narrativa.

De inicio, por medio de un plano medio (que corresponde a la distancia personal), provocando la sensación de que se acerca a nosotros, se nos presenta a Juan, un adolescente delgado, de tez clara, vestido de forma sencilla (playera y jeans usados). No mira de frente, pero sus pasos muestran resolución. La alternancia de planos de frente y por detrás, mientras él avanza (la toma es a cámara en mano) ubica la acción en un asentamiento habitacional

irregular: las casas son de tablones de madera y lámina, el camino no está asfaltado, hay ropa colgando en el pasillo de uso común. Juan se cruza con pocos adultos, dos de ellos uniformados cargando un arma. Juan desaparece de cuadro para mostrar a un niño que trae una metralleta de juguete y le apunta. Se perciben sobre todo niños pequeños y perros callejeros. Todo esto denota precariedad.

Con otro plano medio, se ve de espaldas a Sara, una adolescente de piel morena, cabello crespo semilargo, que entra a un baño (el letrero señala “Damas”), con una mochila y una bolsa de plástico, su vestimenta también es sencilla (jeans y playera de tirantes). Se alternan planos medios de perfil, indirectos, semisubjetivos y frontales que permiten apreciar su transformación en “Osvaldo”: se corta el pelo, se desviste para cubrir su pecho con una venda y se pone ropa suelta, de varón, y una gorra. Todo esto lo realiza con una expresión entre resignada y cansada. Por último, ingiere una pastilla anticonceptiva. Se le ve salir ya transformada. Todo esto, a un espectador ingenuo le aportaría elementos de intriga que llevarían a preguntarse quién es la chica y por qué se traviste, llamando la atención la toma del fármaco hormonal. Para otro tipo de espectador, más o menos enterado de las circunstancias en que ocurren los procesos migratorios (y que conozca la trama central de la película) entenderá que Sara está tomando medidas que la protejan de un potencial ataque sexual y de las consecuencias de éste.

Un primer plano nos acerca a Juan, quien mira hacia abajo, pensativo. De fondo se escuchan llantos de bebé y ladridos de perro, aun cuando se encuentra en el interior de una vivienda de lámina. La habitación luce muy desordenada, con objetos sobre el suelo y las camas. Juan arma una mochila y esconde su dinero cosiéndolo a su pantalón. Toma sus cosas y sale, sin detenerse a contemplar. Ahora en cámara fija se le ve alejarse, sin voltear atrás, recorriendo el camino en que se le vio por primera vez.

De esta manera, se ha presentado a Sara y a Juan (sus nombres serán revelados ya avanzada la película), de quienes se sabrá pocos detalles personales más. Los minutos siguientes mostrarán su travesía como migrantes sin documentos en su paso por México. Las condiciones de precariedad planteadas hasta ahora permiten deducir que la decisión de migrar está fundamentada en motivos económicos. Si tienen otras razones, estas no serán expuestas (incluso en algún momento de la trama un personaje pregunta al otro cuál es su sueño para cuando logren cruzar y la respuesta es negarse a contestar por temor a que “se sale”).

- EL SECUESTRO DE SARA  
[00:54:30-00:58:01]



El sonido de frenos rechinando y un gran plano general que muestran al tren deteniéndose en medio de un despoblado indican una situación poco regular. De inmediato, planos medios y acercamientos a quienes viajan sobre los vagones del tren muestran su desconcierto a la vez que se escuchan voces masculinas dando la orden de que desciendan. Hasta aquí hay paralelismo con una secuencia previa donde el tren era detenido por autoridades migratorias y militares para detener a los migrantes, pero entonces aparecen hombres sin uniforme y portando armas. Los vehículos particulares y la vestimenta indican su per-



tenencia al crimen organizado. Amenazándoles con armas y empleando insultos, se fuerza a los migrantes a formar una sola fila, en dirección a quienes les apuntan con armas y les piden que bajen la mirada. Se alternan planos que permiten ver la actitud agresiva de los atacantes, el miedo y la impotencia de los migrantes, así como cómo dominan el lugar y cómo inspeccionan sus pertenencias. La cámara en mano, en movimiento continuo, transmite inquietud.

Un hombre obeso, con ropa más vistosa que el resto y con joyería ostentosa va separando a las mujeres en la fila, a las que se indica que deben subirse a un camión de re-dilas. Ellas obedecen de inmediato. Sara había pasado desapercibida para este hombre, pero es distinguida por uno de sus subordinados. La cámara se acerca para ver las expresiones de ambos y para resaltar la parte de Sara que es descubierta y tocada por él al levantarle la playera, así como los gestos de Juan y Chauk. Sara repele temporal-

mente a su agresor, lo cual da la señal para que Juan se abalance hacia él, pero es herido por un machete y Chauk intenta sin éxito despojar a otro de su arma. Nadie más los apoya y son sometidos fácilmente. Sara forcejea y llama a gritos, entre lágrimas a sus amigos, pero es llevada a fuerza a la camioneta del líder. La toma se abre para ver cómo Juan y Chauk yacen en el piso y los hombres armados huyen en las camionetas. El resto de los hombres, aún en línea siguen sin levantar la vista. A lo lejos se ve alejarse a la camioneta en que va Sara, sus gritos aún se escuchan, hasta que solo se percibe el sonido de las llantas en la terracería.

Hasta aquí llega la historia de Sara. Si había un espectador ingenuo que no hubiese entendido el porqué de su transformación, lo entiende ahora. Es previsible que Sara será una más de las migrantes forzadas al trabajo sexual.

### *Sobre la representación de las mujeres*

Con la finalidad de analizar si se ejerce o no violencia simbólica contra las mujeres en este filme, se ha elegido a tres personajes femeninos relevantes en la trama para describir y revisar su representación.

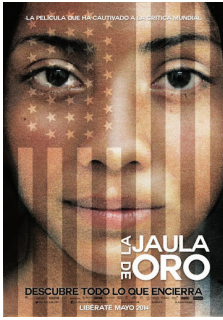
- REPRESENTACIONES INDIVIDUALES

El único personaje femenino con diálogo es el de Sara. Otras mujeres aparecen a cuadro, pero sin elementos que les distingan y líneas de diálogo meramente incidentales.

Físicamente, Sara es una adolescente de piel morena y cabello lacio, su fenotipo es representativo de los rasgos de la mayoría de la gente de la región de la que proviene. Tiene un rostro agradable y les resulta atractiva a sus compañeros de viaje, aunque ella no le da importancia a ese hecho.

Sara es mostrada como una chica fuerte, noble, con rasgos asertivos, puede hacerse escuchar y negociar con





sus pares. Se le ve capaz de cuidarse a sí misma (por ejemplo, cuando ella y Samuel mediante un improvisado espectáculo callejero consiguen ingresos).

No se dan detalles sobre su vida, ni su historia personal, se omiten sus razones específicas para migrar, aunque eso es parte del interés del realizador: mostrar pocos rasgos de

sus personajes, para lograr una identificación más generalizada.

- INTERACCIÓN ENTRE PERSONAJES FEMENINOS

Como se ha mencionado, el resto de los personajes femeninos son más bien incidentales. Se ve a otras mujeres de distintas edades haciendo el mismo recorrido que los protagonistas. De igual forma, cuando se trata de mujeres no migrantes, se las muestra trabajando, conviviendo con sus compañeros masculinos (como en el festejo posterior a la cosecha), pero también proveyendo cuidados (como cuando Sara se baña y afuera en el mismo patio hay otras mujeres acicalándose o; cuando otras mujeres proveen de comida a los migrantes al paso del tren o; cuando, estando ambos en el techo del tren, una mujer le da clases a su hijo empleando un cuaderno escolar).

### *Violencia de género contra las mujeres en la pantalla*

En el desarrollo de la trama se encuentran diversos ejercicios de violencia en contra de las mujeres, de manera constante.

Aunque no se conoce la historia de Sara y las causas específicas para su migración, al inicio es evidente que sufrir la violencia estructural es lo que obliga a migrar a miles de personas ante la falta de oportunidades económicas.

A Sara se le ejerce la misma violencia física que a sus compañeros al ser detenida por los agentes migratorios y despojada de sus pertenencias, pero hacerse pasar por varón la ha protegido de la potencial violencia sexual hasta entonces.

La posibilidad de ser violentada sexualmente hace que decida cambiar su identidad, modificando su aspecto y simulando ser varón. Los riesgos que corre se hacen evidentes al observarla tomando una pastilla anticonceptiva. Desafortunadamente, esa amenaza se cumple de la peor forma, al ser secuestrada por un comando. Como se ha mencionado, es de adivinarse que será explotada sexualmente, lo mismo que las otras mujeres que la acompañaban en el trayecto.

Aunque las violencias ejercidas contra las y los migrantes son constantes, la representación de estas no es explícita, muchas de ellas son insinuadas. Esto evita el alejamiento del espectador, quien, en otras situaciones, ante la mostración gráfica de la violencia toma una mayor distancia emocional frente a lo que ve en pantalla.

### *¿Violencia simbólica?*

A continuación se retomarán los puntos planteados en el marco teórico para determinar si bajo esos criterios la representación de las mujeres es realizada en manera tal que pueda considerarse un ejercicio de violencia simbólica, o no.

De acuerdo con la estructura narrativa, Sara es un personaje activo, hasta que las circunstancias le quitan capacidad de agencia no solo a ella, sino a sus amigos y al resto de los migrantes. Como personaje en sí, ella toma decisiones, negocia y establece reglas y acuerdos con sus compañeros. De igual forma, ella elige libremente a su compañero sexual, sin que eso le limite crear otros vínculos afectivos. Sin embargo, dado el tono realista del filme,

Sara se encuentra sometida a un ejercicio de violencia ante el que es difícil enfrentarse. Justo es el contraste entre la libertad de acción en un contexto de equidad relativa y la indefensión cuando es secuestrada, pese a todas las precauciones tomadas, lo que ayuda a representar de manera contundente las circunstancias de vulnerabilidad en que se encuentran las personas migrantes en su paso por México, pero particularmente las mujeres.

Sobre la representación corporal, aun si el torso desnudo de Sara es visto en pantalla, esto ocurre en situaciones plenamente justificadas por la narrativa: la primera vez que se muestra es para evidenciar su metamorfosis, el modo en que aplanada y oculta su pecho. La segunda es cuando Chauk “comprueba” que es mujer (ella se está bañando y la cortina no cierra, se da cuenta que la mira y se molesta). La tercera es cuando el criminal la toquetea, “comprobando” también que se trata de una mujer.

No se encuentra que la representación de Sara sea estereotipada. Se trata de un personaje cuyas características tienen una fuerte correlación con las de las mujeres migrantes provenientes de Centroamérica. Tampoco es un personaje “limitado”, puesto que presenta un amplio rango emocional, de habilidades y de acción.

En el código hegemónico de representaciones del cine mexicano (véase el apartado correspondiente a la contextualización de *No se aceptan devoluciones*), la mayoría de los personajes centrales son mujeres de piel clara, delgadas y atractivas físicamente de acuerdo con el canon de belleza occidental. De igual forma, suelen pertenecer a la clase media urbana con aspiraciones. Sara no corresponde a ninguna de estas características. Su físico corresponde a aquel con el que se identifica una gran parte de la población en México y Centroamérica: morena, con rasgos indígenas. Por otra parte, su pertenencia socioeconómica es baja y sus razones de migración, si bien no son especificadas, por el contexto presentado se infiere

que se relaciona más con la sobrevivencia que con lo aspiracional.

La representación de la violencia contra las mujeres en esta película no tiene características estilísticas que la suavicen o la hagan tolerable, al contrario. El tipo de fotografía y encuadre en escenas como el secuestro de Sara le imprimen un carácter realista orientado a sensibilizar y a conmover con su crudeza.

De igual forma, los ejercicios de violencia nunca están justificados ni se presentan “merecidos” por los protagonistas. Incluso, en la narración se muestran los diversos intentos para evitar estas agresiones: viajar en grupo, hacer equipo, ocultar la identidad, lo que resulta inútil ante el ejercicio de violencia en situaciones evidentemente dispares.

#### *Apuntes adicionales*

Lo observado al revisar la película lleva a conclusiones similares a las presentadas en los textos referidos acerca de esta cinta. Particularmente, el cuidado al mostrar una representación del proceso migratorio más apegada a la realidad. Mucho de lo presentado en la contextualización temática de la película es mostrado en la historia. El conocer pocos rasgos particulares de los protagonistas permite una mayor identificación con ellos.

Específicamente sobre Sara hay que observar la vulnerabilidad en la que se encuentran las mujeres migrantes, la noción de peligro que se tiene, las medidas que se toman para sobrevivir y buscar evitar las formas más brutales del ejercicio de la violencia contra ellas. La cercanía de la cámara, que permite apreciar los gestos incluso más sutiles, el acompañamiento constante durante el trayecto logra crear una conexión con quien vea la película. Incluso un hipotético espectador ingenuo tendrá claro el fatal destino que le espera a Sara después de su secuestro.

Como señala Rocco, el cambio narrativo puede provocar diversas reacciones emocionales entre el público. Si se tratase de otro tipo de historia se esperaría que Juan y Chauk intentasen rescatar a su amiga, pero conscientes de sus limitados recursos, esto ni siquiera se plantea.

La presencia de verdaderos migrantes en tránsito a lo largo de toda la película no solo provee de verosimilitud al relato, sino la manera en la que se les muestra, pocos segundos a cuadro, pero de manera cercana, otorga una mirada general de la diversidad de historias que se puede encontrar. Si bien la película busca sensibilizar acerca de las difíciles condiciones que enfrentan desde los países de origen, a lo largo del trayecto y una vez llegados al destino, no deja de ser un relato centrado en lo humano. La gente socializa entre sí, se acompañan de diversas maneras y, también, hay quienes se organizan para proveer de ciertos cuidados a estas personas. Pese a lo desolador del final, la inclusión de figuras como el padre Solalinde o *Las Patronas* provee de un poco de esperanza.



## NO SE ACEPTAN DEVOLUCIONES

México, 2013

*Dirección:* Eugenio Derbez

*Guion:* Guillermo Ríos, Leticia López Margalli  
y Eugenio Derbez

*Intérpretes:* Eugenio Derbez, Jessica Lindsey,  
Loreto Peralta, Alessandra Rosaldo

*Producción:* Mónica Lozano/Pantelion Films

### *Sinopsis*

Valentín es un acapulqueño cuyo modo de vida se sostiene a través de conquistas femeninas, hasta que una de sus examantes deja a su cargo a la hija de ambos, de apenas unos meses de edad. Valentín viaja a Estados Unidos para regresar la niña a su madre, pero termina viviendo en Los Ángeles, trabajando como doble de acción y educando a su hija. Seis años después, reaparece la madre de la niña y pelea por su custodia, obligando a Valentín a cambiar todo su estilo de vida por conservarla. Hacia el final, él pierde y huye con la niña, antes de ser revelado un secreto que cambiará la percepción de la historia.

### *Contexto de producción*

[Nota: dado que se trata del mismo país de procedencia, para más información correspondiente a este apartado, dirigirse a lo referido en *La jaula de oro.*]

De acuerdo con lo plasmado en los Anuarios Estadísticos del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), la comedia es el género fílmico que cuenta, por mucho, con la mayor cantidad de espectadores de cine mexicano. Y es

*No se aceptan devoluciones* la película que ostenta el récord de recaudación de taquilla y número de espectadores en este país (15.2 millones). Asimismo, fue la película de 2013 con más rentas y compra en formato DVD y mayor número de descargas ilegales. Contó con el apoyo del Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fideicine, el cual era un fideicomiso federal para la producción, postproducción, distribución y exhibición de películas de ficción y animación con sello mexicano a través de convocatorias públicas) y es históricamente la película que más “devolvió” al fondo a través de lo recaudado mediante la captación tributaria correspondiente a sus ingresos por comercialización.

En cuanto a las representaciones en el cine mexicano contemporáneo, el estudio “Representaciones de género en el cine mexicano” (Wenceslau y Sticco 2017), que analiza las 10 películas mexicanas más vistas entre 2013 y 2016 (*Nosotros los Nobles; No se aceptan devoluciones; Cantinflas; Cásese quien pueda; A la mala; Un gallo con muchos huevos; La dictadura perfecta; Qué culpa tiene el niño; No manches, Frida; Treintona, soltera y fantástica*) encontró que las mujeres están subrepresentadas en la pantalla (solamente el 37% de todos los personajes es femenino) y que el género con mayor presencia de personajes femeninos es el de comedia romántica.

Otros datos interesantes son que la aparente etnicidad y raza de los personajes no reflejan la autopercepción de la población mexicana. Hay una sobrerrepresentación de actores blancos y una subrepresentación de mestizos, con una marcada diferencia por género (el 100% de los roles protagónicos o coprotagónicos femeninos son de piel clara). De igual manera, hay poca visibilidad de mujeres que no sean jóvenes (solamente el 17% son de mediana edad o mayores, mientras que cerca del 29% de los personajes masculinos pertenecen a esta franja etaria). Es de notar que son más los desnudos femeninos (en el 50% de las películas se abusa de la exhibición de mujeres desnudas

parcialmente —sobre todo en lencería— sin que siquiera tengan nombre o línea de diálogo).

Cabe mencionar que, en las películas revisadas en este estudio, existe el refuerzo a estereotipos de género negativos, que en el 80% de las películas aparecen comentarios sexistas sin problematizar, que hay un trato inadecuado de las orientaciones sexuales, expresiones e identidades de género y que las personas con orientaciones sexuales o identidades de género diversas están subrepresentadas.

### *Temática y su contexto*

Si bien a lo largo de la película se tratan diversos temas que podrían ser desarrollados en esta sección (migración, amor romántico, por ejemplo), se ha considerado que es la representación sobre la familia y el ejercicio de la paternidad/maternidad lo que domina en la narrativa, por lo que se expondrán brevemente algunos puntos que contribuyan al análisis de la película.

De acuerdo con Eleonora Cebotarev (2003), durante mediados del siglo xx se comenzó a cuestionar el modelo de la “familia moderna”, que dominaba en los países industrialmente desarrollados. Esta familia nuclear “clásica”, que presenta una división de trabajo por género, funciones y estructura jerárquica de poder, actualmente representa una minoría.

Existe una gran variedad de formas y estructuras familiares en las que las funciones tradicionales se modifican. La familia es una de las instituciones construidas (no naturales, como a veces se afirma) más flexible y resiliente, no solo en los países industrializados, sino también en los países de Latinoamérica, afirma la autora. La familia responde a la transformaciones históricas, sociales, culturales, políticas y económicas.

Para Ceboratev, aunque la historia indique que los roles familiares están en evolución y cambios constantes, la



transformación consciente e intencional de los roles familiares de las mujeres comienza a partir de la década de los 70, gracias al papel que tuvo la difusión acerca de la igualdad de derechos y los aportes de los estudios realizados por investigadores feministas que hicieron visible la amplitud de los roles de la mujer.

Afirma la autora que son muchas influencias que tienen efectos en los cambios de los roles masculinos en la actualidad. Entre estos se pueden mencionar los valores de la igualdad de derechos, las presiones económicas sobre los proveedores en la familia, las representaciones de padres de familia en los medios masivos y los estudios sobre la masculinidad. Estos tienen la intención de formular una nueva masculinidad más amplia y humana, sin las limitaciones que impone el machismo. Todo esto contribuye al surgimiento de la llamada “nueva paternidad”. El “nuevo padre” participa activamente en los cuidados físicos y psicosociales de los hijos. Está involucrado en las actividades cotidianas en el hogar: alimenta a sus hijos, los baña y viste, los consuela cuando lloran y los cuida cuando están enfermos. El “nuevo padre” trata de compartir todas las actividades que tradicionalmente se atribuían a las madres.

La “nueva paternidad” está relacionada con una masculinidad que “reconoce” a la feminidad como un igual y “asume que los compromisos de la pareja, fuera de la reproducción biológica se compartan de manera igualitaria” (Montesinos, 2004, p. 197). Entonces, la “nueva paternidad”, como expresión de esta masculinidad, representa la capacidad crítica a los modelos tradicionales de género.

De acuerdo con Montesinos, el género femenino es percibido socialmente con base en ciertas expresiones de la personalidad de las mujeres —a partir de calificativos como pasiva, dependiente, emotiva, ilógica, vinculada a la naturaleza, ingenua, bonita, sensible, previsoras, cuidadosas, conservadoras, paciente, buena, madre, delicada, cálida,

caprichosa, romántica, seductora, artística, físicamente débil, psicológicamente resistente, identifica el amor con el sexo— y cuando no es así, entonces se le considera como “bruja”, “puta”, “lesbiana” o “feminista”. En una sociedad tradicional, “la feminidad se reproduce a partir de una función social en donde ella es confinada al espacio privado. La pasividad y la dependencia se explican por su exclusión del espacio público, el papel que juega en una división social (tradicional) del trabajo, lo que hace consistente su función de madre-esposa como garante de la reproducción familiar” (p. 202).

De igual manera, existe también una serie de percepciones colectivas generadoras de estereotipos masculinos que se van concretando en el transcurso de la vida de los individuos. “Algunos de estos rasgos son competitivo, fuerte, independiente, muestra autocontrol, responsable, atraído hacia las grandes acciones o aventuras, no expresa su emotividad, no llora, tiene predisposición técnica, dominante, protector, competente, lógico, viril, proveedor de la familia, tiene iniciativa sexual, autoritario, deportista, basa el sexo en el principio del rendimiento” (p. 203). Si no cumple con estos rasgos, se le considera “débil”, “raro” u “homosexual”.

Los efectos del cambio cultural han cuestionado la figura paterna tradicional que impone su voluntad a todos los miembros de la familia. Esto ha permitido proyectar un nuevo estereotipo de la paternidad, con rasgos que en el pasado no constituían parte de la identidad masculina, como la afectividad. Entonces, no debería resultar extraña la imagen de un padre que exhibe una actitud de cariño hacia sus hijos, sin importar si son varones o mujeres, según Montesinos. Sin embargo, dados los resabios de los patrones culturales que impiden una relación afectuosa entre hombres, es más frecuente el trato cariñoso hacia las hijas, lo cual ocurre en un contexto cultural de reforzamiento de conductas.

Pero, como ya se ha mencionado, los cambios socio-culturales en los últimos años no solo han modificado la forma en que se ejerce la paternidad, sino la estructura misma de la familia. De acuerdo con Grau y Fernández (2015), las familias pueden diferenciarse por el número de padres (monoparentales, biparentales o pluriparentales), por la existencia o no de vínculos genéticos (paternaje no genético: adopciones, familias reconstituidas y técnicas de reproducción asistida) y por la orientación sexual (homoparentalidad).

Las “nuevas familias” toman distancia “del modelo de familia nuclear basado en premisas genético-biologicistas en las que la sexualidad está ligada a la reproducción, la reproducción de las relaciones heterosexuales, las relaciones heterosexuales al matrimonio, y el matrimonio a la familia. Asimismo, cambia la concepción cultural tradicional del parentesco y establecen una distinción entre lo biológico y lo social, convirtiendo a los actores, con su capacidad de elección, en sujetos activos y creadores de parentesco” (Grau y Fernández, sin página).

Se cuestiona el modelo biparental (madre/padre) que, sin llegar a desaparecer, se convierte en uno más de los modelos junto a la homoparentalidad (dos padres o dos madres) en el caso de la pareja homosexual; la coparentalidad (compartir la responsabilidad de criar y educar a un niño sin estar en pareja), bien en casos de separaciones o divorcios o cuando dos o más personas, sin vínculos sentimentales, se ponen de acuerdo para tener un bebé juntos; la monoparentalidad/monomarentalidad (hombre o mujer soltera con hijos adoptados o procreados artificialmente); y la pluriparentalidad (varios padres y varias madres) en las familias reconstituidas o que recurren a la reproducción asistida.

Dado lo narrado en el filme, es pertinente resaltar que las situaciones de monoparentalidad muchas veces derivan de un proyecto personal de vida en el que no se con-

templa en principio una relación de pareja, pero sí una relación filial que se origina al margen de ella. Cuando la monoparentalidad es producto de una opción voluntaria y libre, no es percibida y experimentada como una fase crítica o transitoria dentro del ciclo vital, sino como parte de un proyecto de maternidad/paternidad que tiene sentido y significado en sí mismo.

### *Temática y su representación en el cine*

En “Imágenes de la familia en el cine latinoamericano actual”, Luis García (2014) elabora un recuento de cómo se ha representado en el cine latinoamericano del siglo XXI (particularmente en cintas que han ganado premios o el reconocimiento de la crítica) la reconfiguración de la familia (en contraposición a la considerada “tradicional”).

En primer lugar, menciona aquellas producciones en las que se retrata familias en las que no existe el padre y donde la madre aparece como figura central: *Pelo malo* (Venezuela, 2013), *La demora* (Uruguay, 2012), *Los insólitos peces gato* (México, 2013), *Las acacias* (Argentina, 2011), *Leonera* (Argentina, 2008).

Encuentra también la figura de “hombres ausentes que regresan a casa”, ya sea por soledad, culpa, expiación u otros motivos, donde lo interesante es la fragilidad que refleja la figura del padre. Aquí caben *Días de pesca* (Argentina, 2012), *Los mejores temas* (México, 2013), *Distancia* (Guatemala, 2013), *Abel* (México, 2010).

Por último, García enlista películas donde los hijos no tienen a sus padres como referencias, sino a otras figuras cercanas a ellos, como tíos, abuelos, amistades. Ejemplos de este otro tipo de familia son *Abrir puertas y ventanas* (Argentina, 2013), *La otra familia* (México, 2011), *Familia tortuga* (México, 2007) y *El chico que miente* (Venezuela, 2010).

Para García, en una realidad social plena de crisis, de violencia social de migraciones internas y externas, de búsqueda de identidad y lugar social, cada persona “va ubicando su vida y sus referentes de modos distintos al modelo tradicional de familia”, por lo que las películas mencionadas “son sólo algún puñado de ejemplos de una realidad muy rica, diversa y compleja” (p. 418).

Dado que uno de los giros presentados en la historia es que el personaje de la madre cuando reaparece tiene una pareja femenina, y puesto que pelea la custodia de la niña, es pertinente mencionar algunas cuestiones sobre la representación de la maternidad lésbica en el cine.

Enfocadas en la producción cinematográfica del Caribe hispano, Mabel Cuesta y Consuelo Martínez-Reyes (2019) buscan desafiar la creencia de que el cine que retrata las vidas de mujeres lesbianas se enfoca en su sexualidad. Proponen que la representación de las mujeres que aman a otras mujeres ha expandido sus intereses, yendo más allá de asuntos como la visibilidad, para exponer preocupaciones mayores que bien conciernen a la comunidad en general.

Para las autoras, “si antes la prioridad yacía en el reconocimiento de la existencia del amor lésbico, los filmes pueden apuntar a nuevas metas, en específico, a la incorporación —si no ya a la normativización— de asuntos cotidianos para la comunidad LGBTQII y a discusiones socioculturales mayores que toman lugar a nivel nacional dentro de un discurso hegemónico por costumbre patriarcal y heteronormativo” (p. 25). Este cambio temático podría ser debido a la evolución legal del estatus de la comunidad LGBTQII o signo de una (limitada) integración social de la comunidad LGBTQII al discurso hegemónico y, por tanto, a la apertura de un nuevo espacio donde se puedan airear cuestiones cotidianas.

Cuesta y Martínez-Reyes se preguntan si las parejas de madres lesbianas representadas en la cinematografía si-

guen un esquema “homonormativo”, donde este término refiere al modo en el que ciertas políticas que se apoyan sobre instituciones heteronormativas se han insertado en la comunidad gay, siendo el matrimonio el mejor ejemplo. Incluso, dicha “homonormatividad” puede ser una herramienta de opresión contra las personas LGBTQII al replicar discursos de identidad (sexual, de género) binarios que pudieran resultar en la exclusión de identidades variantes.

La “homonormativización” no siempre provoca una explícita invisibilización de la sexualidad lésbica. Aunque haya filmes que incluyan y, por ende, “visibilicen” la homosexualidad femenina, los rituales socialmente marcados como heterosexuales (matrimonio, maternidad *ménage à trois*) en los que se envuelven a sus personajes les despojan de cualquier “rareza” que cuestione o desafíe las convenciones heteronormativas. Algunos filmes se centran en la autonomía de lo lésbico y están desprovistos y en cierto modo “salvaguardados de poderes patriarcales”, según las autoras.

De acuerdo con Cuesta y Martínez-Reyes, la maternidad, usualmente vista desde una perspectiva biológica, suele ser presentada en su estatus real precario si se trata de una maternidad lesbiana. Aunque algunas maternidades lésbicas puedan replicar esquemas heteronormativos de distintas maneras, no encajan en el esquema de “maternidad mariana”, en el que la mujer, creada a semejanza de los ideales católicos, es un ser sufrido, dócil, sacrificado y, por antonomasia, virginal y/o asexuado. Según Ivette Guzmán-Zavala, referida por las autoras, este rechazo o manipulación del modelo narrativo es el primer paso para una apertura en el espacio que permita la representación de madres que no se adhieren a las dicotomías patriarcales y a la imagen institucionalizada de la maternidad.

El mito mariano y su proyección patriarcal aparecen también fracturados en la medida en que los hombres

no se consideran indispensables para la crianza ni de los presentes ni de los potenciales hijos de las parejas de mujeres.

### *Otros textos sobre la película*

En su artículo sobre las comedias “transfronterizas” realizadas por el estudio Pantelion (una colaboración entre la compañía estadounidense Lionsgate y la mexicana Televisa), Heidi Denzel de Tirado (2020) considera que éstas crean un tercer “subgénero” dentro del género de cine fronterizo. Los otros dos subgéneros serían, por un lado, las películas alarmistas que pretenden señalar el riesgo en el que se encuentra la gente blanca ante la constante amenaza de la delincuencia que cruza la frontera estadounidense con los migrantes que vienen del sur (que es el subgénero hegemónico) y, por el otro, lo que llama el “subgénero de la lástima”, que se centra en el sufrimiento de los migrantes en su intento por llegar a Estados Unidos (y que busca sensibilizar).

Denzel se centra en dos películas producidas en el 2013: *No se aceptan devoluciones* y *Amor a primera vista*, producidas por Pantelion. Considera interesante estudiar estas comedias, pese a las críticas que las consideran mediocres, debido a su alto nivel de ingreso en taquilla. La autora afirma que, dado que la mayoría de los latinos no se ven a sí mismos reflejados en las películas de Hollywood, el estudio señaló como meta “hablar directamente a la gente de cultura hispana, o directamente hispanos”, para presentar temas latinos con un atractivo universal, para ampliar audiencias comerciales y evitar los estereotipos negativos de las representaciones de los latinos en las películas de Hollywood. Con la finalidad de satisfacer estos criterios, las películas de Pantelion se ajustan a una estética familiar y a un tipo de historias, tramas, personajes y espacios, además de ser marcadamente intertextua-

les. Sus títulos refieren explícitamente a películas estadounidenses o son pastiches y parodias menos obvias de géneros cinematográficos clásicos o adaptaciones de formatos populares de otros países. La mayoría de las películas de este estudio hacen referencia al cruce de la frontera, ya sea representando la vida de latinos migrantes en Estados Unidos y la vida en la frontera en México, o mostrando de manera más o menos explícita cruces fronterizos y experiencias relacionadas. Debido a sus tramas reiterativas y predecibles en los cuales los problemas transfronterizos siempre son resueltos en el desenlace, las películas de Pantelion se han vuelto un agente activo en el *border-scaping* (tener a la frontera de paisaje), imaginando soluciones melodramáticas y cómicas para problemas de los migrantes latinos y sus hijos, tales como la pobreza y los estereotipos.

El concepto de *borderscapes* (paisajes fronterizos), de acuerdo con Danzel, está muy inspirado en el análisis de películas fronterizas, donde los paisajes tienen menos que ver con la definición de fronteras en el territorio y más con las fronteras en la mente de la gente. El término combina las ambigüedades fluidas de dos nociones separadas: *landscape* (paisaje) y *border* (frontera) y se forma a través de representaciones de todo tipo que dependen de narrativas, imágenes e imaginaciones y son reestablecidas constantemente, negociadas y representadas por discursos, prácticas, relaciones y cuerpos en movimiento. Así los “paisajes fronterizos” proveen de perspectivas alternativas. Las fronteras están en movimiento, ocurren a distancia, así como la línea fronteriza misma, y es relevante no solo lo que pasa en la frontera o en las zonas fronterizas, sino también lo que pasa en cualquier distancia espacial de ella, en cualquier escala, a cualquier nivel en cualquier dimensión.

En este contexto, las fronteras son vistas como “espacios cambiantes”, mientras definen nuevas identidades



socioespaciales y geografías con la finalidad de descubrir epistemologías y topologías alternativas a la tradicional oposición binaria de centro y periferia y adentro y fuera. Para los cineastas y los críticos, el paisaje fronterizo implica que el filme es visto como un medio estético y político, mientras los directores construyen y deconstruyen fronteras en la imaginación de su audiencia, permitiéndoles obtener una comprensión de espacios transicionales en la película, afirma la autora.

En contraste con la mayoría de las películas transfronterizas, que construyen a la frontera como un lugar peligroso, los escritores “transfronterizos”, directores, productores y distribuidores de Pantelion crean “paisajes fronterizos”, generan nuevos paisajes con los que es más fácil relacionarse, mientras buscan generar una estética y fórmulas alternativas y comercializables para llegar a sus audiencias en ambos lados de la frontera.

Para Denzel, *No se aceptan devoluciones* de Eugenio Derbez es, sin duda, el insuperable ejemplar de la estrategia de Pantelion de invertir en temas familiares y tramas puestas en un contexto transfronterizo que se convirtió en el mayor éxito en la taquilla de una película hablada en español en Estados Unidos. La película sigue la típica premisa de reunificaciones transfronterizas de las recientes películas situadas en la frontera. Aquí, la premisa familiar de “Tres hombres y un bebé” se intensifica por la conocida reputación de los hombres latinos como amantes superficiales y padres ausentes.

En vez de construir la frontera como un obstáculo infranqueable, donde los migrantes ilegales intentan irrumpir en la frontera, y la representación de los guardianes del suelo estadounidense quienes están diligentemente defendiendo su territorio de los intrusos ilegales, *No se aceptan devoluciones* presenta una frontera bastante inusual en las películas sobre migración: el tedioso y aburrido fenómeno de muy largas filas de espera, parachoques con paracho-

ques, la profana e inexistente experiencia fronteriza para todos los viajeros que quieren entrar a los Estados Unidos desde México en auto.

Por otro lado, la decisión de Valentín de aceptar el trabajo como doble de acción, pese a sus miedos, puede ser, según la lectura de Denzel, interpretada como una metonimia para la determinación de muchos padres indocumentados que soportan terribles y peligrosas condiciones de trabajo para proveer a sus hijos de una mejor vida.

Sobre la representación del espacio, la autora resalta que, como Acapulco, Los Ángeles es construido como una colorida ciudad costera y la estética de las secuencias en la playa en México y en Estados Unidos son casi idénticas, lo que crea un “espacio neutral” sin los marcadores distintivos nacionales geográficos o culturales y es así un paisaje transfronterizo transitorio.

Respecto a la representación de los personajes, Denzel señala que cuando las identidades y alteridades culturales, étnicas y lingüísticas se vuelven elementos esenciales de la trama, los personajes son percibidos como representaciones de su grupo particular.

Sobre el personaje de Julie, afirma que repite los recientes estereotipos fílmicos y televisivos de una norteamericana moderna, emancipada, profesional, centrada en sí misma, que representa la “superficialidad, pretensión, poca fiabilidad y artificialidad” que son frecuentemente contrastadas con las confiables, modestas, afectuosas, maternales y virtuosas niñeras latinas en los medios masivos estadounidenses presentándose como “franqueza, empatía emocional, honestidad intuitiva y autenticidad”. Julie parece una muñeca Barbie y es egocéntrica, poco empática, bisexual, exdrogadicta, que con sangre fría abandona a su bebé, luego se convierte en una abogada exitosa y siempre toma lo que siente que le corresponde. Y, después de su evolución de “macho latino” a “macho mandilón”, Valentín es construido como la figura contrastante de Julie:

una evolución de personaje lo conecta con varios contraestereotipos recientes de figuras paternas latinas en la televisión estadounidense, dado que comparte su característica “fuerte ética laboral estadounidense, su ambición y su dedicación a su familia”.

Para Denzel, a pesar de los clichés narrativos, esta película (y *Amor a primera visa*) crea paisajes transfronterizos originales. Muestra relaciones amorosas interétnicas, fronteras cruzadas y, también, que la migración no es un movimiento en un solo sentido hacia los Estados Unidos, un hecho que aún es poco representado en el cine estadounidense. Y si bien las superficiales y predecibles comedias de Pantelion representan a un importante tercer subgénero del cine de frontera, no han explotado aún su potencial “transfronterizo” y tienden a caer en viejos estereotipos.

La autora concluye que, aunque la empresa transfronteriza de Pantelion Films crea empleos y audiencias en México y los Estados Unidos, produciendo así una dinámica afectiva de distanciamiento y aproximación a través de la frontera México-estadounidense y generando nuevas circunstancias de producción alternativa, raramente traduce estas interesantes circunstancias en nuevas tramas y perspectivas. Y, al parecer, la mayoría de las tramas más recientes de Pantelion ya no articulan los puntos de vista políticos y prefieren reconciliar preocupaciones políticas que reflejan las ideologías neoliberales de jerarquía racial, respetabilidad clasemediera y meritocracia. También los paisajes transfronterizos y el bilingüismo se han vuelto menos destacados en las recientes producciones de este estudio.

Sobre la construcción melodramática y los elementos estéticos *kitsch* de esta película, Sophie Dufays (2018) considera que lo *kitsch* no solamente la caracteriza como un producto cultural consumible, sino que interviene en distintos niveles de su trama y su puesta en escena.

De acuerdo con Dufays, “kitsch” y “melodrama” son términos que designan dos categorías estéticas transversales, asociadas peyorativamente al mal gusto de la gente o de la masa del cual depende su éxito. Señala que ambas representan una especie de amenaza para la obra de arte y para el arte mismo, un peligro de “caída”: se cae en el melodrama como se cae en lo *kitsch*. Estos fenómenos son objeto de críticas: se les reprocha ser mercantiles, reaccionarios, alienantes, fáciles, artificiales, estereotipados. Calificar a una obra o un producto de melodramático o *kitsch* señala su mala calidad y su carácter pretencioso y excesivo.

A primera vista se encuentra en el melodrama y en lo *kitsch* el mismo sentimentalismo y patetismo, un sistema de sentimientos previsibles y de emociones fáciles que apoyan estereotipos, con un énfasis que les hace parecer artificiales. Hay sin embargo un importante matiz: es justamente la noción de artificio lo que distingue al melodrama de lo *kitsch*. Porque si bien numerosos melodramas alcanzan lo *kitsch*, no necesariamente ocurre lo inverso: los objetos u obras *kitsch* no son melodramáticas en todos los casos.

Los melodramas clásicos, dice Dufays, buscan refundar los valores tradicionales (patriarcales, familiares y eventualmente clasistas y racistas) que han estado o que son amenazados. Es por ello que el melodrama es considerado por muchos de sus críticos como el vector de una ideología conservadora que invita a los espectadores a conformarse a un discurso socioeconómico basado en el destino.

En América Latina, y especialmente en México, el melodrama es el género fílmico más popular desde los años 30, objeto de desprecio de la crítica, pero correspondiente a una matriz cultural hispánica y latinoamericana muy fecunda, que impregna no solamente las artes y los medios masivos sino también los ritos o las convenciones, el lenguaje y los modos de relacionarse. El género melodramático en el cine se inscribe en una cultura donde el melo-

drama corresponde a una suerte de “alfabeto cultural”, afirma Dufays.

En el cine mexicano (profundamente invadido por el melodrama), lo *kitsch*/cursi procede sobre todo de un deseo de copiar el modelo hollywoodense, la modernidad tecnológica y el éxito que encarna, o de parodiarlo. Para esta autora, lo *kitsch* y el melodrama están claramente presentes en las películas comerciales exitosas como *Como agua para chocolate* (1992), *Amarte duele* (2002), *La misma luna* (2007) o *No se aceptan devoluciones*. Dufays se pregunta, frente a estas películas, hasta qué punto lo *kitsch* es un efecto espontáneo, no buscado como tal, o el resultado de una gestión comercial estratégica, o si está motivado por la propia historia. Es bajo esos interrogantes que realiza su análisis de la película de Derbez.

Según su visión, la película responde particularmente al principio *kitsch* de la acumulación híbrida y abigarrada: copia y recicla sin innovación las obras anteriores de mejor calidad. Los modelos más evidentes son *Kramer contra Kramer*, *La vida es bella*, *El chico*, pero también se puede citar al filme mexicano *Nosotros los pobres*, al lado de la influencia de las telenovelas y otros melodramas televisivos mexicanos. La toma no creativa de modelos originales y estereotipos le dan a la obra de Derbez, a la vez previsible y artificial, otros dos rasgos típicos de los objetos *kitsch*. Así, se ha descrito *No se aceptan devoluciones* como un “cadáver exquisito” en el cual se encuentran mil y una fórmulas ya probadas con éxito e institucionalizadas en el mundo entero a través de centenares de películas y de productos televisivos.

También se ha escrito sobre ella que la película es híbrida no solamente en el plan de género fílmico sino también en el plan cinematográfico. Dufays desmenuza críticamente la cinta y sostiene que, aunque la producción sea 100% mexicana, se esfuerza por parecer hollywoodense, teniendo así la pretensión *kitsch* de parecer culturalmente

superior. Asimismo, la autora retoma la crítica más dura que califica a la película como descuidada en el plano formal y despreciable en el plan ético, por ser una de esas comedias que buscan la lágrima fácil a través de los medios más viles. Incluso, hay críticas que la califican como “grosera cuando quiere ser irónica, cursi cuando quiere ser emotiva, de una factura técnica atroz en su metraje”.

De manera general los críticos le reprochan a la película su mediocridad, su falta de innovación estética, su mala calidad formal y técnica y la mala dirección de los actores. Todo eso la hace un producto fácil y superficial listo para el consumo destinado a un público poco exigente.

Otra acusación que le hace la crítica a la película y que la definen como *kitsch* es su sentimentalismo melodramático pletórico de excesos sentimentales que recurre a los golpes bajos. El problema no es solamente la caída en el melodrama, sino que este melodrama sea *kitsch* en la medida donde sus efectos son percibidos como artificiales y arbitrarios.

Dufays señala el contraste entre la percepción de la crítica especializada y la recepción de la audiencia. Según su investigación, de manera general todos los reproches dirigidos a la película son opuestos a la impresión de la mayoría de los espectadores a quienes la película les pareció auténtica, real, inesperada e imprevisible. También encontraron las referencias acumuladas de las otras películas y los guiños cinéfilos que señalarían la conciencia creativa y lúdica del realizador. Esta interpretación podría señalar la ambivalencia de lo *kitsch*, susceptible de ser utilizada o percibida en segundo grado como una estrategia posmoderna de situación eventualmente paródica. La confrontación de las reacciones opuestas hacia la película recuerda en todo caso que lo *kitsch* es sobre todo una cuestión de percepción.

Sobre el personaje de Valentín, Dufays dice que es caracterizado como consumidor de un amor *kitsch*, es un

amor que copia el modelo del amor pasión romántico y le da un decorado de postal (una playa en el ocaso), pero sin el supuesto sentimiento en el fondo: el amor de Valentín es un juego reducido a un placer efímero en el que todas las mujeres son intercambiables. Esto es particularmente visible en un montaje paralelo que muestra al personaje repetir a una serie de mujeres la misma frase “porque eres distinta” como motivo de su amor.

La concepción melodramática de la vida como una lucha o enfrentamiento lleno de aprendizaje o de elecciones es así combinada con una visualización *kitsch* de felicidad eterna y paradisíaca. La historia melodramática acerca de la lucha entre el mexicano bueno y la estadounidense mala es finalmente completada por la visión de un estado fuera de tiempo donde las pasiones se convierten en recuerdos y donde los conflictos de pareja y de nacionalidad son resueltos, los padres se reconcilian para vivir juntos los últimos días de Maggie. Dufays resalta que lo *kitsch* en el final es la playa al ocultarse el sol, y el movimiento de cámara de la playa hacia las nubes donde se ve a Maggie vestida de blanco saltar de una nube: los efectos especiales tan malos y los filtros de color visible y exageradamente artificiales impiden la emoción.

Dufays concluye que *No se aceptan devoluciones* reúne las diferentes características del objeto *kitsch* (mediocridad, acumulación de orígenes y referencias, artificialidad, inadecuación) pero que son interesantes de analizar. La película cuenta una historia donde lo *kitsch* está de algún modo motivado (por la felicidad de Maggie), justificado en función del melodrama que se presenta en el final. Dufays se pregunta entonces si la película no ofrecería la posibilidad de pensar su propia naturaleza *kitsch*, es decir, de objeto destinado a buscar un placer emocional tan intenso como efímero e ilusorio. En la película de Derbez es posible sugerir la idea de que la industria del espectáculo *kitsch* de Hollywood, para la que trabaja Valentín,

contiene los engranajes secretos en una suerte de “caída en el abismo” lúdica de su propio estatus de “película comercial de éxito”. Esta “caída en el abismo” si no es subversiva no es parte de una estética de tipo posmoderno, de acuerdo con Dufays. Al contrario, se inscribe en una película que cree sinceramente (y es por eso que es *kitsch*) en la altura de su mensaje y en el valor de sus medios. En total, el análisis de esta película revela entonces cómo lo *kitsch* puede completar un melodrama, pero también excederlo, en la medida que produzca una conciencia de sus efectos. Esta conciencia puede ser únicamente emotiva o bien radicalmente crítica. En teoría, lo *kitsch* puede producir simultáneamente los dos tipos de conciencia —esa riqueza es uno de los intereses de una película como esta de Derbez— si se constata que las reacciones del público tienden a la polarización (emoción pura contra rechazo intelectual).

#### *Resumen de la trama*



Cuando niño, Valentín Bravo fue sometido por su padre a pasar diversas “pruebas” para derrotar los miedos. Visualizándolos como si fueran un lobo, Valentín intenta superar todas las tareas que su padre le impone (desde aventarse de La Quebrada en Acapulco, hasta permanecer de noche en una cripta en un cementerio), pero esto termina



dañando su relación con él. Años después, Valentín es un adulto que vive del dinero que obtiene de relaciones efímeras con turistas en el puerto. Su mayor temor, dice, es el miedo al compromiso. Las mujeres son seres intercambiables para él, a todas les dice las mismas líneas para conquistarlas (paradójicamente, que “son distintas”). Un día, toca a su puerta una de estas examantes, Julie, con una bebé en brazos y le dice que es su hija. Con engaños, le deja a la niña y Valentín intenta regresarla sin éxito. Incapaz de cuidar a una bebé, acude a sus amigos Judeisy y Sammy, y ella sin problema cambia y cuida a la niña. Su amiga intenta convencerlo de que se quede a la niña, pero él rechaza la idea. Sus amigos le ayudan a buscar pistas acerca del paradero de Julie y decide viajar a Los Ángeles. Puesto que carece de visa y le dan miedo los aviones, realiza el trayecto por carretera, pidiendo aventón. Dirigiéndose a la niña, pero como un monólogo que intenta convencerlo a él mismo, inventa razones absurdas de por qué es mejor que ella viva en Estados Unidos en lugar de quedarse en México con él. La última parte del trayecto la realizan con un camionero de aspecto hostil, pero amable. Éste les ayuda a pasar ilegalmente, en un compartimento en la caja de un tráiler y Valentín busca a Julie en un hotel donde podría estar trabajando. Le informan que ella ya no trabaja ahí, pero dado su nulo conocimiento de la lengua inglesa, malinterpreta lo escuchado y decide colarse al hotel. Deja a la niña dormida en un cuarto de lavado y sigue la búsqueda de Julie. Llega al último piso, donde trabaja un director de cine, y desde ahí ve que la niña corre el riesgo de caer en la alberca, por lo que salta desde esa altura. Eso impresiona al cineasta y lo convence de convertirse en doble de películas de acción. Valentín acepta para ganarse el sustento, al darse cuenta de que se ha encariñado con la niña y no desea que los separen.

Seis años después, Valentín es un reputado doble, capaz de realizar las escenas más riesgosas. Sigue sin enten-

der el inglés, pero Maggie, su hija, se ha convertido en su intérprete y asistente. Él se ha encargado de crearle a la niña un mundo de fantasía, rodeada de juguetes, con poca disciplina y una búsqueda constante de diversión, procurando su felicidad. Esto hace que la directora de la escuela de Maggie le llame la atención a Valentín, pero él no cambia. Incluso, mantiene una falsa correspondencia con la niña, haciéndose pasar por su madre y contándole historias increíbles de aventuras alrededor del mundo para justificar su ausencia. Un día, Julie lo busca pues desea contactar a Maggie. Ella ha sufrido una transformación: de tener una imagen *hippie*, se ha convertido en abogada en un importante despacho en Nueva York. Se muestra sorprendida y agradecida por la vida que le ha dado Valentín a Maggie y desea crear un vínculo con ella. Les presenta a su pareja, Renée, otra mujer, lo cual desconcierta un poco a la niña que esperaba conocer al “novio” de su mamá. Poco antes de regresar a Nueva York, le revela a la niña la verdad sobre las cartas y Maggie resiente que Valentín le haya mentado. Julie y Valentín acuerdan que ella verá a la niña en vacaciones, pero semanas después él recibe una citación debido a que Julie peleará la custodia de su hija. En el juicio sale a relucir lo peligroso del trabajo de Valentín (el cual intenta cambiarlo por el de asistente de una anciana, pero resulta mucho peor) y la falta de disciplina con la niña, pero dado que él es “el único padre que conoce” y la ha cuidado bien, él gana la custodia. Julie contrata desvelando que Valentín no es el padre biológico de Maggie. Después de ser comprobado, Valentín y Maggie deben despedirse, pero en vez de eso huyen hacia el sur, Acapulco. Realizan la misma travesía que seis años antes, pero en sentido contrario. Esta vez les ayuda Lola, una trailera (figura icónica del cine popular mexicano) y llegan con bien a su destino. Sus amigos se alegran de verlos, pero les dan una triste noticia: Juan (*Johnny* Bravo), el padre de Valentín, ha fallecido. Valentín lamenta no poder

reconciliarse con él, ni poderle presentar a Maggie, pero intenta que la niña esté lo mejor posible. Mientras, Julie busca que la justicia estadounidense la apoye a recuperar a Maggie, sin éxito. Desesperadas, ella y su pareja amenazan al mejor amigo de Valentín, quien les confiesa que la razón de la conducta de éste es debido a que Maggie padece una enfermedad incurable y mortal, quedándole poco tiempo de vida. Julie viaja entonces a Acapulco y ayuda a que la niña viva la fantasía de tener una familia feliz. Los tres juntos pasan agradables momentos, hasta que ella muere, durante un crepúsculo.

Un año después, Valentín reflexiona sobre lo aprendido con su padre y con Maggie y le consuela pensar que ambos estarán juntos en el cielo. Al lado del protagonista, camina el lobo que representa sus miedos, habiendo hecho las paces con ellos.

#### *Fragmentos seleccionados*



- INICIO

[Desde el comienzo de los créditos-00:05:29]

La secuencia de créditos iniciales tiene la estética de un libro infantil: la animación de una niña rubia con ojos claros cambia los títulos mientras hay movimiento de hojas, mariposas y otros elementos coloridos. El título de la película aparece rodeado de nubes, lo que le da un carácter de ensueño y predispone a la fantasía. A las nubes animadas se superpone la toma de un cielo nublado. La voz en

*off* del protagonista narra un episodio de su niñez: cuando su padre intentó hacerle dominar sus miedos. Se ve a un hombre adulto y a un niño de aproximadamente nueve años, son padre e hijo y el primero le explica al segundo que los miedos son como un animal que debe ser dominado. Posteriormente se presentan varias escenas del niño soportando situaciones que le dan mucho miedo: tener tarántulas recorriéndole el cuerpo mientras debe yacer inmóvil, pasar horas encerrado en una cripta en un cementerio y ser arrojado por su padre desde cierta altura al mar, pese a las súplicas para que no lo haga. 25 años después, Valentín despierta de ese recuerdo, gritando, a su lado se encuentra una atractiva mujer que, con acento extranjero, le pide que se case con ella. Eso lo hace salir huyendo pues, en sus propias palabras, su mayor temor es al compromiso.

Sigue, en montaje paralelo, una sucesión de encuentros sexuales con varias mujeres. Todas tienen aspecto físico y estilo diferentes. La mayoría son jóvenes y atractivas. Ellas se ven complacidas cuando él dice amarlas “por ser distintas”, mientras se escucha “Ella es bonita”, de Natalia Lafourcade. La última en aparecer en esta secuencia es Julie, una joven rubia con acento de angloparlante. A ella le dice Valentín que es “su primer y último amor”.

Valentín [en *off*]: Mi papá decía que el miedo es como una criatura de la naturaleza que el hombre es capaz de dominar.

Valentín [niño]: ¿Una criatura? ¿Cómo cuál?

Padre: Como... como un lobo.

Valentín: ¿Por qué un lobo?

Padre: Porque un lobo si ve que le tienes miedo se te puede echar encima. Tienes que aguantarle la mirada. Aprender a dominarlo. ¡Ahuyentarlo!

Valentín [en *off* mientras a cuadro se ve al niño con tarántulas recorriéndole]: También decía que hay miedos grandes y miedos chiquitos.

Padre: ¡Aguanta, hijo! No pasa nada. Por eso te puse “Valentín”.

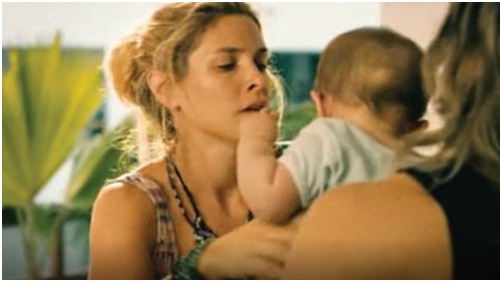
Porque eres muy valiente.

[...]

Valentín [*en off*]: Aunque, aquí entre nos, nunca pude con los miedos chiquitos, ni los medianos, ni los grandotes [...] Mucho menos pude vencer al padre de todos los miedos: el compromiso.

Estos primeros cinco minutos permiten conocer algunos elementos clave del personaje principal: en principio, que la relación con su padre no es buena, la relación se afectó después de la violencia ejercida contra él. La intención de tener un hijo “valiente” llevó a su padre a someterlo a pruebas que pueden considerarse como abuso infantil. No respetaba sus límites, ni sus peticiones de ayuda, el único objetivo era claro: Valentín debía hacer honor a su nombre y cumplir con uno de los mandatos de la masculinidad hegemónica: ser “valiente” ante todo, aun si se expone la integridad física. El tono es suavizado por el carisma del actor que interpreta al padre (un actor reconocido como héroe de acción en películas mexicanas de bajo presupuesto), por la música y porque el niño no aparece físicamente herido pero, también, porque lo que él considera “el padre de todos los miedos” (el compromiso) en realidad es un lugar común que afecta a los varones que desean mantener la disponibilidad emocional y sexual, pero que objetivamente no representa el mismo daño a la integridad a la que se expuso el personaje de niño.

El otro elemento relevante es comprobar que Valentín no crea vínculos profundos con las mujeres con las que se relaciona y que saca ventaja de ellas de diversa manera. Aparentemente, a través de la satisfacción sexual logra obtener la compañía de mujeres jóvenes y atractivas que lo tratan con cariño y parecen creerle cuando él dice amarlas. El empleo de frases afectuosas es puesto como una estrategia más para lograr la continua y sucesiva compañía fe-



menina. Excepto por el caso de una mujer mayor, con la que viaja en motoneta y que está ahí para hacer un chiste por su contraste físico, todas las mujeres que aparecen son jóvenes y muy atractivas, de distintos tonos de piel, cabello y estilos de vestir, pero delgadas.

Llama la atención la última mujer de la serie, Julie, puesto que se dice su nombre y se pronuncia una frase distinta (aunque probablemente formara parte del discurso usual), que es su “primer y único amor”. La relevancia de este personaje se comprobará en la secuencia posterior, situada temporalmente meses después, cuando se presente ante Valentín cargando a una bebé y le diga que es su hija.

- CAMBIO DE PAÑAL  
[00:11:20-00:13:25]

Valentín entra a un restaurante en la playa cargando a la niña con distancia y cara de asco. Le pregunta a un amigo suyo si sabe cambiar pañales, pero su respuesta es confusa y deciden llamar a Judeisy, una mesera del lugar. Ella sin problema alguno limpia a la niña y, enternecida, le sugiere a Valentín que se la quede. Él rechaza la idea y deciden ir a su casa a ver si tiene alguna pista del posible paradero de la madre de Maggie.

Sammy: [Sentado en una mesa, ve llegar a Valentín.] ¡Valentín!

Valentín: ¿Sabes cambiar pañales, Sammy?

Sammy [Hablando muy rápido.]: Sí, pues sí, ahí no debe de haber



asco. No, pues está muy sucio, pero yo, pues, eh, lo... luego me lavo las manos, luego voy al baño y me las lavo ahí en el lavabo.

Valentín [impaciente]: ¿Dónde está Judeisy?

Sammy: Ahí anda, ahorita la llamo. ¡Deysi!

[Sale Judeisy cargando una jarra y una bandeja, le sonríe a Valentín y se desconcierta al ver a la bebé.]

Judeisy: ¿Y ora?

[Valentín, con gesto de repulsión, le acerca a la niña. Lo siguiente es que la chica, con mucha calma y ternura interactúa con la niña que está acostada en una mesa.]

Judeisy: A ver, mi niña... [Sonriendo.] Está muy cagada. [Ahora sería.] Le voy a cambiar el pañal. [Otra vez sonriendo y con voz tierna.] ¿Cómo te llamas, eh? ¿Cómo se llama, Valentín?

Valentín: No sé. [Toma el pasaporte que encuentra en la pañalera.] Aquí ha de decir.

Judeisy: ¿Maggie? Se llama Maggie. Tiene nombre de salsa.

Sammy: [Ofreciendo a la bebé zanahoria en escabeche.] Coma verdurita, m'ija.

Judeisy: [Dándole un manazo a Sammy.] ¿Qué haces?

Sammy: Es verdurita. Es zanahoria.

Judeisy: No, eso pica.

[Maggie sonríe.]

Judeisy [dirigiéndose a Valentín]: ¿Por qué no simplemente te la quedas? Ya es hora de que sientes cabeza.

Valentín: No, no, no, no. ¿Qué voy a hacer yo con una chamaca? Adiós libertad, adiós a las turistas... ¿de qué voy a vivir? En una de esas, hasta me voy a tener que poner a trabajar.

Judeisy: Lo que sí es que te vas a tener que poner a estudiar el inglés. Porque cuando la niña empiece a hablar, no le vas a entender.

Valentín: Y luego hay que mandarla a la escuela. Y darle de comer...

Sammy: Y todos los días. Tres veces.

Valentín: Y luego hay que hacer voz de idiota para que coma [...] Y soportar ver cien veces a Barney. Y algún día me va a preguntar por qué le están creciendo las chichis. Y de grande, hay que prestarle el coche. Y luego cuando tenga novio lo voy a tener que golpear porque ya la embarazó. No, no, no. Además, de seguro voy a ser un pésimo papá.

[...]

Judeisy: ¡Ya sé! ¡Vamos a tu casa!

Lo más evidente en esta secuencia es la presencia de estereotipos de género bien marcados en lo referente al cuidado y crianza de infantes. Mientras que Valentín y Sammy no saben qué hacer y expresan opiniones erradas, Judeisy, sin objetar siquiera el trabajo asignado, es completamente competente. No solo tiene la destreza, sino la sensibilidad para dirigirse a la niña con ternura. Es la que más sentido común expresa, aunque también tiene líneas de diálogo absurdas, para aportar más elementos de comedia.



Ella encuentra sencillo que Valentín se quede con la niña, sobre todo porque él ya tendría que “madurar”. Ante lo infantil de la conducta de sus amigos, Judeisy funge como una figura materna, no solo por el cuidado a Maggie, sino por ser la que llama al orden, tanto para evitar que Sammy lastime a la niña, como para aconsejar a Valentín y tener iniciativa para buscar soluciones.

Valentín se niega rotundamente a perder su estilo de vida y duda poder ser un buen padre. Expresa varios lugares comunes y superficiales respecto a la crianza, pero que sintetizan su idea de cuidados: alimentar a la bebé, acompañarla cuando ve la televisión, explicarle los procesos de desarrollo, darle permisos y vigilar sus relaciones con el sexo opuesto, dado que tiene una visión muy reducida de un noviazgo, donde se ejercería actividad sexual sin protección y él tendría que golpear al novio en cuestión, como probablemente haría “cualquier hombre” en situación semejante. Parece incapaz de entender que la paternidad es un proceso aprendido, y que puede ser modificado, además de que es válido e incluso necesario pedir ayuda para esas tareas.

Evidentemente, es con fines dramáticos al servicio de la trama que el protagonista decide buscar por su propia cuenta a Julie, pero el papel de alguna posible autoridad que vigile los derechos de la infancia es inexistente, tanto en el caso del abandono a Maggie, como cuando Valentín era niño y su padre lo violentaba psicológicamente.

- TRAYECTO HACIA ESTADOS UNIDOS  
[00:15:20-00:17:21]

Valentín emprende el camino hacia Los Ángeles vía carretera, a pie. Durante el trayecto, sostiene un monólogo que aparentemente es un diálogo con Maggie para explicarle por qué no quiere quedarse con ella y criarla en México.

Durante su trayecto, Valentín irá cargado de una maleta, la pañalera de Maggie y la niña en un portador. Pese a



caminar bajo el sol con zapatos poco adecuados, no se ve cansado. A la hora de darle el biberón a Maggie, al agitarlo la leche sale disparada y ensucia a Valentín, quien frustrado grita algo en el sentido de que desearía no estar más en esa situación.

Valentín [mientras camina por la carretera cargando a la bebé]:

A mí nunca me han dado miedo a los aviones, lo que pasa es que, si nos vamos por carretera, nos ahorramos un dinerito, vamos a tener más tiempo para platicar, vamos a poder tener más momentos padre e hija. Ahora, el que te regrese con tu mamá no significa que yo no te quiera. Lo que pasa es que vas a estar mucho mejor allá que acá. Por ejemplo, las películas se estrenan en Estados Unidos mucho antes que acá. Imagínate, cuando llegó acá la de *Crepúsculo*, allá ya hasta había amanecido. Además, si te quedas aquí en México, vas a ser guapa, pero prietita, chaparrita. En cambio, si creces allá, seguramente vas a ser güera, de ojo azul, alta. Además, aquí en México, en cualquier momento te asalta o un ratero o un policía. Y eso por no hablar de la corrupción, los narcos, las marchas, el tráfico, la maestra, el América, los baches, la selección de fut. En fin, aquí puras desventajas... ¿Qué? ¿Ya te dormiste otra vez? Pero si te toca comer. ¿No quieres comer? Mira, aprovecha que ya está caliente. [Agita la botella y la leche sale disparada, salpicándolo todo. Valentín se enoja y grita frustrado.] ¡Agh, quiero abortar! [Masculla.] Mal-ditos condones de oferta.

En principio, es un discurso para justificar el abandono a Maggie por parte de Valentín. Pareciera que él ya se encontrara emocionalmente vinculado a ella, pero estuviese dispuesto a separarse por el interés de que ella tenga mejores condiciones de vida. El elemento falso con el que comienza a hablar (negando su previamente revelado temor a viajar en avión) le quita verosimilitud al resto del discurso y varias de las líneas que le expresa a la niña se parecen a las frases hechas y constantemente repetidas a sus conquistas amorosas.

Por otra parte, este discurso ejemplifica muchos de los estereotipos y lugares comunes que se pueden expresar sobre la vida en ambos países. México es representado como un país corrupto, violento, con pocos logros deportivos, con problemas sociales y de infraestructura; mientras que de Estados Unidos únicamente se resalta su carácter de productor de referentes culturales populares.

También llama la atención el estereotipo de belleza occidental que expresa Valentín. Desde esa óptica, el tono claro de piel y ojos son evaluados como mejores que tener la piel oscura.

Por último, la frase “quiero abortar” tiene una resonancia particular puesto que, en teoría, solo se puede abortar un embarazo; pero, simbólicamente, él quiere poder abandonar el compromiso de cuidar a Maggie. Y asume su parte de la responsabilidad en la concepción de la bebé, muy probablemente debido a haber usado preservativos de baja calidad.

- EL “NOVIO” DE JULIE  
[01:09:11-01:11:39]

Julie desea presentarles su pareja a Maggie y a Valentín. Los tres esperan en un restaurante y Maggie mira hacia la puerta intentando adivinar quién será la pareja de Julie y comparando desfavorablemente con Valentín a cada hombre que entra al lugar. Maggie piensa que es el anciano

mesero que se acerca a pedir su orden y protesta, pero la sorpresa es mayor cuando llega Renée: una joven mujer de cabello castaño de compleción y estilo parecidos a Julie, aunque la primera usa colores más oscuros y prendas menos “femeninas” (como un sombrero de fieltro). Valentín y Maggie no disimulan la sorpresa y Valentín le dice a la niña que se trata de una familia “diferente”, tal como lo vio en un programa infantil. Durante la conversación, Maggie intenta impresionar a Renée hablándole de los riesgos que toma Valentín en su trabajo y presumiendo su valentía. Y para probar sus dichos, las invita a un set de filmación a ver el trabajo de su padre.



Maggie: [Ve entrar a un hombre joven calvo.] Mi papá tiene más pelo.

M: [Ve a un anciano.] Mi papá es más joven.

M: [Ve a un hombre atractivo, de ojos claros y portando un traje.] Mi papá es más... más... ¡más mexicano!

Julie: ¡Ahí viene!

[Se acerca el mesero, apresurado a tomar la orden]: Buenas tardes, mi nombre es Michael [en inglés].

Maggie: ¿El mesero? [Julie sonríe.] ¡Pero mamá! Este tipo es muy flaco y feo... [en inglés]

Mesero: Y también tengo granos en las nalgas, ¿quieres verlos? Ahora, ¿qué quieren comer? [en inglés]

Renée [apresurada y sonriente se acerca a Julie]: ¡Perdón, se me hizo tarde! [en inglés] [Exasperado, el mesero se retira.]

Renée: [En inglés, sonriendo hacia la niña.] ¡Hola! Tú debes ser Maggie

[Valentín y Maggie la miran atónitos. La niña intenta sonreír, pero no lo logra.]

Julie: Eh, ella es Renée... eh... mi pareja. ¡Ah! Y él es Valentín, perdón. El papá de Maggie [en inglés].

Renée [sonriendo y hablándole en inglés]: Mucho gusto.

Julie: Valentín no habla inglés [en inglés].

Maggie [dubitativa]: ¿Ella es... tu... no-vio? [Las mujeres intercambian miradas de complicidad.]

Valentín [tenso y cauto se dirige a la niña]: ¿Te acuerdas de aquel capítulo de Barney que hablaba de las familias... diferentes? [Maggie asiente y mira hacia ellas, con cierto temor.]

[Durante la comida, Renée platica con Maggie, en inglés.] Entonces... tu papá es un doble de acción, ¿cierto? [Maggie asiente.] ¿Y qué es lo que hace? ¡cuéntame!

Maggie: [Entusiasmada y orgullosa.] Bueno, él hace todo lo que las estrellas de cine no se atreven a hacer. Por ejemplo, si a Tom Cruise le da miedo manejar un coche a 240 kilómetros por hora, ¡mi papá lo hace!

Renée: [Riendo.]: ¿En serio?

Maggie: Y si a Russel Crowe le da miedo pelearse con un león salvaje, ¡mi papá se pelea por él! ¿Ves?

Renée: ¡Es asombroso! Entonces, ¡debe ser un hombre muy valiente!

Maggie: ¡Sí! ¡Hasta su apellido es Bravo, que significa “valiente” en español! ¿Sabías que Johnny Bravo es mi abuelo?

Renée: No, no sabía.

Julie: [Incrédula.] Johnny Bravo. ¿Otra de tus fantasías?

Valentín: [Serio y enfático.] No, mi papá es Johnny Bravo. [Las dos mujeres se voltean a ver con escepticismo.]

Julie: Papá, ¿podemos invitar a mi mamá y a Renée al *set* para que vean que eres valientísimo?

Valentín [asintiendo y luego besándola en la cabeza mientras ella lo abraza contenta]: *Okay.*

La fantasía de tener a sus padres reunidos hace que Maggie desee que la pareja de su madre tenga “menos” características que su padre y ve en cada varón que entra al lugar a un posible rival de Valentín. La confusión acerca del mesero hace que la niña proteste abiertamente, ofendiéndolo, por lo que él responde de un modo agresivo e incluso inapropiado, no solo en su calidad de prestador de un servicio frente a su cliente, sino de un adulto hacia una menor de edad, pero Julie y Valentín no hacen comentario alguno, así que pasa medio desapercibido. La atención está puesta en Renée, el interés romántico de Julie, quien resulta ser de sexo femenino. La reacción tanto de Maggie como de Valentín indica lo poco normalizadas que siguen estando las relaciones no heterosexuales en ciertos contextos. Incluso en una ciudad tan grande y con tanto intercambio cultural como Los Ángeles, sin tomar en cuenta el entorno laboral de Valentín, que se pensaría le ofreciese referentes diversos para los vínculos interpersonales. Sin embargo, resulta que sí cuentan con un referente que le permite entender a la niña que “el novio” en realidad es una “novia”: lo plasmado en los contenidos de los programas educativos dirigidos a los niños puede ayudar, sin duda, a que la diversidad sociocultural sea más fácilmente asimilada. Aunque el adjetivo “diferentes” ya marca de inicio como “fuera de la norma” a la relación.

A lo largo de la película, Julie y Renée no exhibirán alguna demostración de afecto que deje sin duda la especificidad de su vínculo. En pantalla no se les ve besarse, simplemente expresan gestos de afecto que bien podrían ser tomados por los que realizan las amigas. Y cuando Julie dispute la custodia de la niña, no se hará referencia a cómo la presencia de la niña pudiese afectar su dinámica. Se sabe que son pareja, pero no si viven juntas o tienen planes de estarlo; tampoco cuál sería el rol de Renée en la vida de Maggie. Lo más relevante de la inclusión del personaje de Renée es establecer que Julie no está disponible

emocionalmente, por lo que una posible unión con Valentín queda descartada, así como los momentos en los cuales se torna agresiva para apoyar o proteger a Julie, demostrando que “no está sola”.

De cualquier forma, Maggie se siente compelida a exaltar las virtudes de su padre y piensa que las puede impresionar la masculina característica de actuar con valor ante el peligro, en este caso las escenas de riesgo en las películas. Hay tal exageración en el relato que las dos mujeres disimuladamente dudan de su palabra, pero la niña sigue firme en demostrar su punto. Manifiesta llevar una relación afectuosa y cercana con su padre, quien rara vez le dice que no a algo.

- JUICIO

[01:24:05-01:25:26]



La audiencia preliminar para el juicio por la custodia de Maggie se lleva a cabo en una corte de Los Ángeles. En la sala, Julie está acompañada por su pareja y por un equipo de abogados; mientras, Valentín lo está por su abogado y varias amistades.

Julie: Lo confieso, soy culpable, abandoné a mi hija. Pero yo vengo a esta corte para reparar ese error. Y yo quiero agradecer a Valentín porque a pesar de sus muchas limitaciones, como

el no saber inglés después de seis años de vivir en este país, y siendo forzado a aceptar un empleo que lo pone en constante peligro...

Abogado de Valentín [se pone de pie]: ¡Objeción, su señoría!

Juez: Todavía no estamos en juicio, abogado. Siga, señora.

Julie: Decía que quiero agradecer a Valentín porque a pesar de sus limitaciones siempre se ha esforzado por darle lo mejor a Maggie. O al menos lo que él piensa que es mejor para Maggie... y perdón, ya sé que ya fallé una vez, pero no volveré a fallar. Pero no puedo permitir que mi hija siga en manos de un hombre cuya idea de premiar a una niña es aventarla al mar desde un risco. Es todo...

Juez: Nos vemos en dos semanas para el juicio.

Julie presenta un testimonio orientado a descalificar a Valentín, aunque de manera disimulada. Parece dispuesta a dramatizar durante su declaración, buscando influir en la opinión del juez. Ante su conducta, Valentín se sorprende, pues no entiende el cambio en la actitud de Julie, quien parecía conforme con un acuerdo previo de ver a la niña en vacaciones y de manera esporádica.

Ella sabe que, al abandonar a su hija, cometió una falta que socialmente es considerada grave y sancionada, así que comienza con una asunción de culpa y arrepentimiento. Su declaración va orientada al momento presente, donde ella ha cambiado en los años en los que no convivió con su hija y remarca las faltas del padre. Estando ubicada la historia en Estados Unidos, y siendo ella ciudadana de ese país, matiza los actos para marcar las diferencias culturales y que Valentín parezca poco capacitado para responsabilizarse de la niña.

Como personaje, aparece como alguien poco confiable que ha abusado de la confianza de Valentín y que es capaz de distorsionar los hechos con tal de lograr su objetivo. Si bien se muestra en distintos momentos que su amor por la niña es genuino, dado que la simpatía está con el prota-



gonista, que es Valentín, ese afecto pierde relevancia ante las acciones que realiza, generando poca simpatía.

[01:33:05-01:33:30]

En la misma sala de juzgado, el juez inicia la sesión.

Valentín [sentado, junto a su abogado, esperando para dar su testimonio, voltea y habla con su amigo sentado en él]: ¿Qué voy a decir, Frank? Soy muy malo para hablar.

Frank: Por favor, Valentín, di la verdad.

Valentín: No, no.

Frank: ¡Eso los va a convencer!

Valentín: ¡No! Eso no. Otra cosa.

[El juez llama a Frank al estrado, quien se pone de pie, pero alcanza a decirle a Valentín]: Entonces di lo que quieras, pero convéncelos.

En este momento, se señala que existe un secreto que explicaría la conducta de Valentín y su manera de criar a la niña, pero él no parece dispuesto a revelarlo, pues (ha dicho anteriormente) “no desea causar lástima”, exhibiendo un valor como el orgullo, tan asociado a la masculinidad hegemónica.

[01:37:12-01:37:41]

[Última parte del testimonio de Valentín]: En fin, señor juez, yo creo que no puedes darle un padre a una hija, dejar que se encariñe [dirige la mirada a Julie] y luego quitarle a su papá solamente porque la mamá ya lo pensó bien y dice que “siempre no”. La gente en la sala reacciona de formas diversas, pero se percibe un reproche hacia Julie, aunque algunas voces la apoyan.

La parte primera de su testimonio era en realidad un chiste (termina recitando la letra de una canción, hay

quien la identifica y se desconcierta, pero hay también quien se conmueve hasta el llanto). Se elige citar el cierre de su declaración (dicha en tono serio y contundente) puesto que Valentín pretende desacreditar a Julie como una madre amorosa y responsable, la hace ver voluble y egoísta, correspondiendo a la dinámica comenzada con el testimonio de ella.

La gente en la sala muestra un apoyo dividido entre ambos padres. A ella se le llega a abuchear después de lo dicho por Valentín, pero también se escucha más de una vez que “una niña debe vivir con su madre”.

- VEREDICTO  
[01:38:10-01:39:22]

Juez: Me fue muy difícil tomar una decisión teniendo siempre en cuenta el bienestar de la niña. Pero he decidido que la niña debe vivir con el único padre que conoce realmente, el que ha demostrado que puede lanzarse del edificio más alto por ella, y también que puede dejar de lanzarse del edificio más alto. Señor Bravo, ha ganado la custodia de Maggie, siempre y cuando cumpla las siguientes condiciones: deberá olvidarse definitivamente de su trabajo como doble, deberá aprender a hablar en inglés con un dominio total del idioma, la mamá de la niña podrá visitarla conforme a la ley y, por último, la niña deberá asistir con regularidad a la escuela. [Valentín, con lágrimas en los ojos, asiente a todo.]

El juez expresa un veredicto que va en sintonía con lo presentado en la película. Todo lo mostrado ha sido desde la óptica de Valentín: su sorpresa al conocer a Maggie, su intento por “devolverla”, la creación del vínculo, su transformación y la manera en la que modificó su vida para proveerla de sustento y cuidados, por procurar hacerla feliz. Se han visto las dificultades que enfrentó durante la crianza, al no tener una guía en la cual apoyarse (por algo

la traducción literal del título en la versión en inglés sería “instrucciones no incluidas”) y cómo incluso ha expuesto su integridad física.

Sobre la historia de Julie se sabe muy poco. Si bien parecía algo triste cuando le dice por teléfono a Valentín que le deja a la niña “porque es lo mejor”, se muestra decidida en su resolución. Y, una vez que se reencuentra con Maggie, la relación entre ambas es tersa y alegre: no hay discusiones, ni berrinches, ni negativas, no tiene conflictos con los que lidiar, pareciera que para ella todo ha sido más fácil y, por tanto, que no mereciera “ganar”. Es por eso por lo que un veredicto “atípico” (pensando en que la mayoría de las veces se otorga la custodia a la madre en vez de al padre) se percibe como “justo”.

- CONVIVENCIA ENTRE JULIE Y MAGGIE

[01:27:11-01:32:59]

Entre la audiencia preliminar y el juicio, Julie solicita pasar tiempo con su hija. Se lo informa a Valentín mientras ambos esperan la salida de la niña de la escuela. Cuando Maggie ve a su madre se alegra, pero con un gesto pide a su padre autorización para irse con ella. Dado que Valentín accede ambas se marchan de la mano. Julie le propone pasar un día de compras. En montaje paralelo se muestra a Valentín ejerciendo como asistente de una anciana en cuestiones domésticas, buscando un empleo menos peligroso que el de doble de acción, pero su nuevo trabajo resulta más riesgoso. Mientras, Maggie cambia su aspecto al lado de Julie, quien la feminiza comprándole vestidos y prendas de color rosa, con flores y otros adornos asociados con lo “femenino”, y arreglándole el cabello contrastando con la imagen usual de la niña, un tanto masculinizada (más de una vez se les presenta a ella y a su padre portando ropa similar). Incluso, paseando felices por la calle, cargadas de bolsas de compra, se cruzan con otras niñas parecidas a Maggie, o más bien es ella la que ahora

se parece a las otras niñas, con vestido y zapatos de piso. Su madre la lleva a ver teatro de marionetas, que la niña disfruta, y esto contrasta con las actividades que usualmente realiza con Valentín para divertirse (practicar juegos más físicos, en los que el padre se comporta igual que la hija). Maggie parece disfrutar este cambio, pero alterará los modos de vestir durante el resto de la película.

No hay diálogos que registrar, se dicen muy pocas líneas y las escenas son muy claras. Julie le ofrece algo distinto a la niña: la hace sentirse bonita y sonrío al verse reflejada en el espejo, al lado de su madre. El modo de vestir de Julie es profesional, pero puede considerarse femenino: principalmente faldas, blusas y zapatos altos; juntas representan el estereotipo ideal de la imagen madre-hija, donde la madre instruye a la hija sobre cómo debe lucir.



### *Sobre la representación de las mujeres*

Con la finalidad de analizar si se ejerce o no violencia simbólica contra las mujeres en este filme, se ha elegido a cuatro personajes femeninos relevantes en la trama para describir y revisar su representación.

- REPRESENTACIONES INDIVIDUALES

*Julie.* En su primera aparición, Julie es una joven turista de Estados Unidos, de aspecto despreocupado (“medio fa-



chosa”, la calificará en algún momento el personaje de Valentín). Rubia, delgada, de cabello largo con algunas trenzas y tatuajes. Viste de manera informal, con cierta reminiscencia *hippie*. En su segunda aparición, acompañada de su bebé, su aspecto es similar, aunque ahora se ve más tensa. Fuma, aunque tiene a la niña en brazos, se ve de mal humor y no expresa ternura hacia la niña. Cuando se la deja a Valentín, con el pretexto de pagar el taxi ni siquiera voltea a verla a manera de despedida. Cuando habla desde el aeropuerto con Valentín para pedirle que cuide a la bebé y le dice que lo siente, pero “no puede”, se percibe realmente triste, pero no parece dudar de su resolución ni cuando los ve antes de abordar.

Seis años después, su imagen es muy distinta. Su cabello se ve más arreglado, su ropa es más refinada (vestido, saco, zapatos de tacón y pequeño bolso de mano) y da la apariencia de ser una persona madura y tranquila. Su semblante se ve mucho más relajado, su trato hacia la niña es tierno y amoroso y con Valentín, al menos al principio, tiene un trato amable y se muestra realmente agradecida y sorprendida por cómo él ha cuidado a Maggie.

Posteriormente, cuando decide pelear la custodia de la niña (porque “se enamoró” de ella), sufre otra transformación. Su aspecto físico es el mismo, pero su actitud hacia Valentín es más hostil y se muestra como una persona

con pocos límites con tal de conseguir sus fines. Cuando se descubre que engañó a Valentín pues ni siquiera estuvo segura de su paternidad, se termina de definir su rol de “mala de la historia”, de antagonista de Valentín.

Sin embargo, cuando se entera de que a Maggie le queda poco tiempo de vida, vuelve a cambiar de actitud y ella y Valentín trabajan en armonía para que los últimos días de la niña sean dichosos. Una vez más su imagen ha cambiado. Su expresión es dulce y alegre, y su vestimenta ahora consiste en vestidos blancos, en armonía con el vestuario de Maggie.

Julie tiene un importante rol coprotagónico; son sus acciones las que definen el futuro de los personajes centrales y sus transformaciones van acordes con la atmósfera del resto de la película, que se vende como una película optimista y reconfortante, pese a la tragedia.

Si bien Julie muestra una amplia gama de rasgos, es muy poco lo que se sabe sobre su vida y particularmente sus motivos para dejar a Maggie. Conocer tan poco de su historia dificulta desarrollar simpatía por ella. Se desconoce cómo se sintió al saberse embarazada, si consideró interrumpir el embarazo, o dar en adopción a la bebé, y por qué no lo hizo; si no tenía la certeza de la paternidad de Valentín por qué se decidió a dejársela a él, etcétera. Ignorar estos aspectos provoca que sus decisiones sean vistas de una manera simplificada y se le vea como una “mala madre” o una persona inestable, por lo menos.

Otro aspecto interesante es que, una vez que su imagen va más acorde a la maternidad idealizada, ahora se le agregue el rasgo de la “no heterosexualidad”. De acuerdo con una posición tradicionalista y estereotipada de la feminidad, eso puede ser interpretado como “un defecto”.

Julie tiene una idea más tradicional sobre cómo debería ser la crianza de la niña, lo que, con su aspecto actual, más sobrio, lleva a concordar con lo afirmado por Denzel, en cuanto a que encarna el estereotipo actual que existe so-

bre las mujeres estadounidenses: centradas en sí y en su carrera, y un tanto rígidas, contrastando con personajes de otras latitudes, latinoamericanos en este caso.

*Maggie.* Es una niña cuyo fenotipo se ajusta al estereotipo mexicano de lo “gringo”: piel blanca, cabello rubio y ojos claros. Su vestimenta es acorde a su edad, pero no a los estereotipos de género. Constantemente porta elementos que hacen juego con las prendas de su padre. Gracias a que Valentín se ha empeñado en conservar su inocencia, es una niña fantasiosa a grado tal que desconcierta y preocupa a su profesora y a la directora de la escuela y le provoca burlas por parte de sus compañeros, mismas a las que al principio no hace caso. Es ingeniosa, amable y afectuosa, los adultos alrededor suyo le manifiestan cariño y simpatía. Aunque la relación con su padre es muy estrecha, añora tener una madre, por lo que la relación con Julie es instantánea. La niña se vincula con su madre, de acuerdo con las escenas mostradas, de un modo estereotipadamente femenino: van de compras, adquiere vestidos y prendas de colores rosa o con detalles florales, deja que le arregle el cabello, etcétera. Sin embargo, pese a esa conexión, ella se siente más cercana al padre y es por ello que parece dispuesta a renunciar a su sueño de tener a ambos padres juntos para escapar con Valentín rumbo a Acapulco.

Ignora que padece una enfermedad y para ella uno de los valores más importantes es la valentía. Admira ese rasgo en su papá, disfruta las historias del abuelo y las inventadas respecto a su madre, y su mayor deseo es probar su propio valor.

*Judeisy.* Ella es un personaje de apoyo para el personaje de Valentín. Es una mujer atractiva, morena, de cabello lacio y largo, delgada, pero más discreta e incluso de más edad que las parejas usuales del protagonista (aunque se insinúa que tuvieron otro tipo de relación). Es simpática y más



inteligente que sus amigos, ejerce una especie de rol materno con ellos: los regaña, aconseja y mantiene el orden. Trabaja como mesera, pero se desconocen más elementos de su historia.

*Renée.* La pareja de Julie es una mujer de alrededor de los treinta años, delgada, de cabello castaño lacio. Usa prendas de vestir un tanto formales y masculinizadas, incluso constantemente utiliza un sombrero de fieltro, aun en interiores. Quiere a su pareja y la apoya en el intento de recuperar a su hija (durante el juicio declara que Julie es la mejor persona que conoce). Se porta amable con Maggie, pero se desconoce cuál sería el rol en su vida si Julie la llevase a vivir con ella (no se menciona si viven juntas o qué planes tengan a futuro). Puede ser agresiva e incluso llega a amenazar y portarse hostil por apoyarla, aunque Julie no parece cómoda con eso.

Se desconocen más rasgos sobre ella (ni siquiera se menciona su ocupación) y una vez que Julie se dirige a Acapulco para estar con Maggie se ignora qué pasa con su relación.

- **INTERACCIÓN ENTRE LOS PERSONAJES FEMENINOS**

Si bien abundan los personajes femeninos en esta historia, existe poca interacción entre ellos; principalmente se relacionan con Valentín. Desde la serie de mujeres con las



que él sale hasta la directora de la escuela de Maggie, pasando por la vecina con la que Valentín tiene una relación casual, son pocas las mujeres que dialogan entre sí.

La interacción ocurre principalmente con Maggie. En principio, la relación entre Julie y su hija determina gran parte de la historia. Ambas se vinculan de inmediato: se extrañaban mutuamente y sus expectativas sobre la otra son cumplidas. Ni siquiera cuando Maggie será separada de su padre se muestra enojada con Julie. Y ésta procura ser honesta con la niña y es por eso que le revela que su padre era quien le escribía las cartas y no ella.

La relación más fuerte entre mujeres es la que sostienen Julie y Renée. Esta última la apoya incondicionalmente y en la historia está presente solamente en función a su pareja. Se ignora casi todo sobre Renée, pero es poco relevante para la trama.

### *Violencia de género contra las mujeres en la pantalla*

Cuando Valentín miente y manipula a las mujeres con las que sostiene una relación erótico-afectiva ejerce violencia emocional contra ellas. Valentín obtiene un beneficio al expresar sentimientos que no tiene, haciéndoles creer que las quiere y que para él son “especiales”. Incapaz de mantener una relación comprometida, emplea las mismas frases a todas a ellas y evita responder con honestidad a sus cuestionamientos. Más aún, obtiene un beneficio económico de estas relaciones y llega a expresar que ése es su modo de vida. Incluso se siente con el derecho de tomar directamente el dinero de la bolsa de alguna de las visitantes a su departamento para pagar el taxi cuando Julie se lo solicita. Otra conducta, que es presentada como algo gracioso, es que, ante sus múltiples temores, es capaz de emplear físicamente el cuerpo de alguna de sus parejas, sin su autorización, como herramienta para matar a un insecto, disfrazando su acción de un acto erótico.

Valentín les niega a sus parejas su carácter de “personas” a sus parejas sexuales, las trata como objetos intercambiables, tal como demuestra no solo la reiteración de su discurso, sino el recurso cinematográfico del montaje paralelo, donde una mujer continúa la acción exactamente en el punto donde se hizo el corte de acción de la otra.

### *¿Violencia simbólica?*

A continuación, se retomarán los puntos planteados en el marco teórico para determinar si bajo esos criterios la representación de las mujeres es realizada en manera tal que pueda considerarse un ejercicio de violencia simbólica, o no.

En primer lugar, las mujeres se muestran tanto como personajes pasivos como activos. Como personajes pasivos son, principalmente, las mujeres que aparecen en la primera secuencia que muestra a Valentín como adulto, y que aceptan lo que él les dice y las condiciones que él establece.

Pero también hay personajes femeninos cuyas acciones determinan el transcurso de la trama, principalmente Julie, al dejar a su bebé al cuidado de Valentín, al reaparecer años después, al disputar la custodia y al aceptar la voluntad de Maggie. También las acciones de Maggie tienen peso en la historia, sobre todo hacia el final, cuando ella le dice a Valentín que no quiere separarse de él y huyen juntos.

Respecto a la representación corporal de los personajes femeninos, esta es visiblemente sexualizada. La mayoría de los personajes femeninos adultos que escapan de esa condición son las mujeres de edad madura (por ejemplo, la directora de la escuela o la anciana que emplea a Valentín como asistente en su hogar). Las múltiples parejas sexuales de Valentín son mujeres jóvenes, físicamente atractivas de acuerdo con los parámetros de belleza occi-

dental, con cuerpos voluptuosos, portando poca ropa, y se emplean encuadres cerrados que fragmentan su anatomía.

La representación de género es estereotipada, sobre todo al principio de la historia, y la mayoría de los personajes femeninos pueden caber en pocas categorías. En la primera se encontrarían las mujeres como objeto sexual, todas las parejas sexuales de Valentín son mostradas de manera breve y superficial (pero incluso si aparecen más tiempo en pantalla, se resalta el carácter sexual de su relación, tal como ocurre con la vecina del edificio, que alude a ello incluso durante el juicio de custodia). En otra categoría estarían las “vigilantes del orden”, como Judeisy, su amiga, e incluso la directora de la escuela y su anciana empleadora: ellas suelen “llamar al orden” a Valentín y tratan de regular su conducta a través de consejos (o incluso regaños). Y, por último, Maggie, quien encarna el amor filial e incondicional, la hija vulnerable a la que hay que proteger de cualquier peligro (aunque sea aparente), a costa de lo que sea (incluso la propia integridad).

La representación de las mujeres es aparentemente diversa en cuanto a su representación racial, etaria y de orientación sexual. Se dice que es aparente porque la diversidad racial solo es representada para resaltar las habilidades de seducción de Valentín, pero la mayoría de los personajes con diálogo, aun siendo de procedencia latinoamericana, son de piel clara. Por otra parte, si bien se incluye una pareja no heterosexual, se acota en una línea de diálogo que son “diferentes” y posteriormente dicha pareja aparece sin presentar conductas, gestos, o diálogos que pudiesen indicar su vínculo erótico-afectivo.

Como se ha mencionado, Julie aparece con la estigmatización de la mujer profesionista en muchas de las ficciones mediáticas: representa al tipo de mujer que tiene que decidir entre su profesión o su vida familiar. Al principio elige eso, pero luego se arrepiente e intenta recuperar lo que perdió, pero solo lo logra por poco tiempo, puesto que

a la niña le quedaba poco tiempo de vida. Esto parece una advertencia sobre las consecuencias negativas que puede acarrear no poner la vida familiar en el primer lugar de prioridades.

En cuanto a la justificación del ejercicio de violencia, como ya se ha establecido, emplear como recurso cómico la manipulación y engaño constante de Valentín hacia las mujeres permite la banalización de actos que implican violencia emocional, así como el abuso de confianza.

Por último, en lo referente a la división público/privado de los géneros, gran parte de los chistes son elaborados a partir de la incursión de Valentín en la esfera de lo considerado “privado”: el cuidado de la descendencia. Aunque se muestra a varios personajes femeninos desarrollándose en la esfera de lo considerado público, como el ejercicio de una profesión remunerada fuera del hogar, sí hay una asociación que se plantea como “natural” en lo respectivo a la feminidad y el cuidado y también, como se menciona dos párrafos antes, el traspaso del límite de lo público puede traer consecuencias, como le ocurre a Julie.

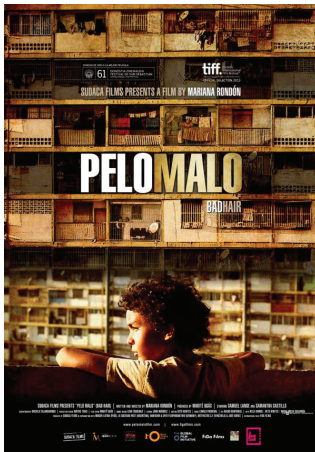
### *Apuntes complementarios*

Como se ha señalado, pese a sus escasos atributos cinematográficos, es interesante analizar esta película meramente por su efecto mediático, particularmente, la abismal diferencia de opiniones entre la crítica especializada y el público en general. Sin duda, el experimento comercial creado por la colaboración de las casas productoras fue exitoso por haber sido pensado en complacer al público.

La noción del cine como mero entretenimiento es la que domina entre la audiencia y es frecuente escuchar el deseo de ver películas “para pasar el rato”, “divertirse”, e incluso “no pensar”, por lo que es comprensible que una narración que contiene elementos probados repetidamente sea del agrado del gran público.

Desafortunadamente, esto conlleva una reproducción de estereotipos que contribuyen a su propio reforzamiento. Como se ha establecido, la marcada división entre lo considerado como “masculino” y “femenino” en cuanto a los cuidados filiales es el soporte de varios de los chistes a lo largo de la película, así como otros estereotipos culturales.

La tendencia del público por ver comedias es una constante, de acuerdo con las cifras de los organismos encargados de la recopilación de estos datos y, al reproducir estereotipos de esta manera, poco se abona a la búsqueda de cambios sociales, en particular a la relación intergeneracional. Sin embargo, existen intentos por plantear, desde el cine comercial, otros personajes y, por tanto, otras formas de ser mujer u hombre. Ejemplos recientes en el cine mexicano son *Las niñas bien* (Alejandra Márquez Abella, 2018) y *Cindy La Regia* (Catalina Aguilar Mastretta, 2020), las cuales presentan retratos de mujeres de clase alta, con los que es posible encontrar puntos de identificación debido a los diversos matices de los personajes, en narraciones entretenidas, con menos pretensiones. Probablemente mucho tenga que ver el género de sus realizadoras, lo cual lleva a plantear la necesidad de tener a más mujeres “detrás” de cámara y en puestos importantes de decisión dentro de la industria cinematográfica.



## PELO MALO

Venezuela, 2013

*Dirección:* Mariana Rondón

*Guion:* Mariana Rondón

*Producción:* Sudaca Films en coproducción con Imagen Latina (Perú) Hanfgarn & Ufer Filmproduktion (Alemania), La Sociedad Post (Argentina), Artefactos S.F. (Venezuela) y José Ibáñez. Con el apoyo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía CNAC (Venezuela), Programa Ibermedia World Cinema Fund-Berlinale (Alemania), Global Film Initiative (EUA)

### *Sinopsis*

Junior es un niño obsesionado con dejar de tener el “pelo malo” (rizado) y sentirse “bonito”. En el contexto de los últimos años del chavismo en Venezuela, su madre y su abuela paterna reaccionan de distinta manera ante las actitudes del niño. La primera intenta reprimir las manifestaciones “poco masculinas” que presenta su hijo, mientras que la última las fomenta en un deseo por evitar que tenga el mismo destino de su padre, quien murió de manera violenta. En medio de esta disputa, Junior busca establecer su identidad y sentirse amado.

### *Contexto de producción*

De acuerdo con Michelle Farrell (2017), desde el 2005 el cine venezolano contemporáneo incrementó la producción fílmica de cintas que hablaran de los logros de la “revolución bolivariana”, a la par que fuera de la pantalla se incrementó la violencia en Venezuela, lo que hizo que Caracas se considerara una de las ciudades más peligrosas del mundo. Para esta autora, la cinta de Mariana Rondón es producto tanto del incremento en la producción, como

de la violencia en ese país. Esta cinta recibió apoyo del Centro Nacional Autónomo de Cine (CNAC) —que es una de las dos alternativas para recibir financiamiento estatal en Venezuela—, así como financiamiento privado tanto de Venezuela como de Alemania, Argentina y Perú, del Programa Ibermedia, del World Cine Fund-Berlinale y la Global Film Initiative.

Farrell ubica a *Pelo malo* dentro de una tradición cinematográfica que observa los profundos cambios sociales y el ejercicio de la violencia que se halla en las cintas venezolanas canónicas realizadas en las décadas de los años setenta y ochenta, aunque *Pelo malo* se distinguiría por centrarse en el ejercicio de la violencia simbólica.

### *Temática y su contexto*

Esta es una película centrada en el ejercicio de violencia simbólica, principalmente de género y racial. En particular, es relevante analizar la noción de “pelo malo”, que refiere al tipo de cabello que muestra una marcada herencia africana y que da título a la cinta.

Ginetta Candelario (2000), en un trabajo acerca de la producción de la identidad a partir de la belleza en mujeres dominicanas, afirma que los cuerpos de origen africano han sido estigmatizados como feos y, simultánea y paradójicamente, como hipersexualizados. Los cuerpos femeninos blancos también han sido racializados, pero esta racialización se realiza a través de la asunción de la neutralidad racial y naturalizando la invisibilidad blanca. La historia blanca de supremacía racial interactúa con los imperativos masculinos de género y homogeneización sexual y normalización en modos particulares. Más aún, sostiene, el embellecimiento corporal requiere fuentes materiales y prácticas estéticas que están vinculadas a la clase.

Para esta autora, la importancia del cabello como un marcador racial definitorio subraya la centralidad de las

prácticas de belleza. El cabello, después de todo, es un signo que se puede alterar. El cabello como fuerte indicador racial puede ser mitigado con tratamientos y cortes. Por otro lado, el color de piel y los rasgos faciales no pueden ser alterados tan fácilmente. Que los dominicanos hayan hecho equivalente lo blanco con lo indio, y que se identifiquen racialmente con los diezmados nativos taínos, o con lo “hispano” o la hispanidad, refleja los múltiples sistemas de significado raciales que han sido negociados históricamente. Lo indio es invocado para borrar el pasado africano y el presente de la diáspora africana de los dominicanos. La hispanidad refuerza la distancia etnorracial entre los dominicanos y los haitianos, un principio organizador en los imaginarios de la nación dominicana desde el surgimiento del Estado, afirma Candelario. Y concluye que la identidad racial es representada a través de la reproducción racializada de prácticas de belleza. La belleza es una escala, algún tipo de continuo, ya sea jerárquico o lineal. La ausencia de belleza, terminando en fealdad, trae un tipo de amenaza de escarnio, expulsión e incluso violencia.

Cheryl Thompson (2008) señala que, en el África del siglo xv, los peinados indicaban el estatus marital de una persona, su edad, religión, identidad étnica, capacidad económica y rango dentro de la comunidad; mientras que, en la esclavitud, el cabello se volvió más una cuestión del trabajo que se forzaba a hacer.

En otro texto, Thompson (2009) menciona que, para la amplia mayoría de mujeres negras, el cabello no es solo cabello, tiene cualidades emotivas que están relacionadas con la experiencia vivida. De acuerdo con ella, los asuntos del cabello negro se centran en tres oposiciones binarias: lo natural/no natural, el cabello bueno/malo, y lo auténticamente negro/lo que no es auténtico. Thompson menciona que la producción académica en el Caribe, Gran Bretaña y los Estados Unidos habla de la importancia dada



al paradigma de belleza dominante, el cual privilegia la piel blanca o clara, el cabello lacio y lo que puede ser considerado como rasgos faciales europeos. Y refiere también que el legado del movimiento *Black Power* de las décadas de los 60 y 70 es que la negritud fue redefinida de tal manera que los peinados afrocéntricos o “naturales” quedaron asociados con lo auténtico.

Según esta autora, todas las mujeres, sin importar su raza, se comparan a sí mismas con el ideal de belleza occidental (blanca, joven, delgada y alta) y que dicha comparación puede acarrear vergüenza, particularmente, señala, en el caso del cabello afro. Thompson afirma que las mujeres negras no pueden simplemente traer el cabello como quieran sin que su elección capilar sea cuestionada, puesto que después de siglos de condenación, el cabello afro está inextricablemente ligado a implicaciones sociales, de clase, sexuales y culturales. Este cabello permanece incomprendido, estigmatizado y erotizado en prácticamente cada aspecto social. No es solamente cuestión de asumir que las mujeres negras que se alisan o usan extensiones no quieren o no han considerado dejarse el cabello al natural, es el temor de la sanción social (como oportunidades laborales limitadas, falta de interés masculino — cortejo— y la posibilidad de que su sexualidad sea cuestionada) la poderosa razón por la cual el cabello continúa teniendo tal poder político.

Thompson afirma que hasta que las mujeres negras (incluyendo las “mezcladas racialmente”, que tal vez no necesiten alterar su cabello) acuerden colectivamente que la alteración capilar inhibe cualquier intento potencial por superar el legado esclavista y una patología multigeneracional de odio a sí mismas, el cabello seguirá siendo un asunto controvertido y debatido.

Esta autora reitera que el cabello afro no es solo cabello, es identidad. Se trata de la yuxtaposición de normas hegemónicas y subjetividad negra. Thompson refiere a Butler

en lo relativo a que el cuerpo adquiere significado dentro del discurso solo en el contexto de relaciones de poder. E insiste en que las mujeres negras tienen el derecho de llevar el cabello como lo deseen, pero dados los efectos dañinos de la alteración capilar, el trenzado apretado, el empleo de extensiones y las pelucas, es pertinente que las elecciones referentes al cabello sean críticamente examinadas dentro del contexto de los estándares de belleza hegemónicamente definidos. La alteración capilar debería ser vista como algo que daña de manera individual y colectiva, de forma física, psicológica y cultural, o se seguirá predicando la creencia de que el cabello corto y enroscado, rizado, afro, está mal, y el cabello largo y lacio está bien.

Ya bell hooks, en “Alisando nuestro pelo” (2003 [1988]), había escrito, con una gran carga emocional, sobre las implicaciones de alisarse el cabello:

Esta necesidad de tener una apariencia lo más parecida posible a la de los blancos, de tener una apariencia inocua, está relacionada con un deseo de triunfar en el mundo blanco (p. 6).

Cuando los estudiantes leen sobre raza y belleza física, varias mujeres negras describen periodos de su niñez cuando estaban agobiadas por el anhelo del pelo lacio ya que estaba tan asociado con la deseabilidad, con ser amado (p. 9).

Es evidente que el grado en que sufrimos la opresión y explotación racista y sexista afecta el grado en el que nos sentimos capaces tanto de auto-amor como de afirmar una presencia autónoma que sea aceptable y agradable para nosotras mismas. Las preferencias individuales (estén o no enraizadas en el auto-odio) no pueden negar la realidad de que nuestra obsesión colectiva con alisar el cabello negro refleja la sicología de opresión y el impacto de la colonización racista (p. 11).

La realidad es que el cabello alisado está vinculado histórica y actualmente a un sistema de dominación racial que les

inculca a las personas negras, y especialmente a las mujeres negras, que no somos aceptables como somos, que no somos hermosos (p. 12).

Sandra Valle, en su ensayo “Pasar por blanca” (2009), afirma que sin duda la búsqueda y el anhelo del pelo lacio han sido más asociados a mujeres de piel negra. Y, siendo ella cubana, refiere que son pocas las imágenes cinematográficas cubanas que han evidenciado este imaginario.

Valle sostiene que ser blanco es más una posición de poder y de privilegios *per se* que una condición racial, que la blanquitud da impunidad, y que ser blanco es un estatus social en sí mismo. De igual manera, que se sigue bajo el supuesto de que hay una relación directa entre etnicidad y estatus social. Aunque, menciona, sobre determinadas personas negras opera cierto “blanqueamiento moral”, ya sea por su estatus económico, su nivel intelectual o simplemente por cercanía sentimental, que les exenta de estereotipos negativos impuestos a la raza negra. Concluye que hay una moral racial que regula los comportamientos, sistemas de valores y (pre)juicios.

Si bien tradicionalmente la mayoría de las investigaciones acerca del cabello se han centrado en la relación de las mujeres con su apariencia, principalmente por estereotipos de género, de acuerdo con Rosemary Ricciardelli (2011), cada vez hay más investigaciones centradas en los varones.

Esta autora enfatiza que la masculinidad no es un concepto estable o singular; las masculinidades pueden tomar diversas formas. La forma más dominante, pero no necesariamente la más común, es la masculinidad hegemónica; una concepción teórica de la masculinidad empleada para explicar el poder de los hombres sobre las mujeres y la jerarquía de poder entre hombres. El actual clima social sugiere que la comprensión de las masculinidades ha cambiado; es el resultado de múltiples fenómenos sociales a

través de la historia incluyendo los movimientos gay y feminista, que han diversificado las expectativas sociales y culturales de lo que significa ser “un hombre”.

Históricamente, las imágenes femeninas, en comparación con las masculinas, eran más comúnmente sexualizadas. Según Ricciardelli, diversos estudios muestran que el cuerpo masculino se ha vuelto más sensible a la influencia de los medios y más objetualizado. Al estar expuestos a imágenes idealizadas de la masculinidad son más vulnerables a la presión para mejorar su apariencia. Al parecer, los hombres desean verse de cierto modo y consideran su apariencia como indicativo de la masculinidad que esperan encarnar.

Las respuestas a la investigación de Ricciardelli (quien interrogó a un grupo de varones adultos canadienses, de diversos orígenes étnicos) indican que para los hombres tener mal cabello, o ser calvos, equivale a una baja en su autoestima o confianza y un sentido más negativo de sí mismos.

### *Temática y su representación en el cine*

En concordancia con lo anteriormente expuesto, y si bien su investigación no se centra en el cine sino en el medio publicitario, es pertinente referir al trabajo de Jun Ishibashi (2003) quien realizó una investigación en los medios publicitarios venezolanos, elaborando un análisis de la publicidad y entrevistando a la gente encargada de su realización. De acuerdo con sus resultados, existe “una aguda sensibilidad para distinguir la ‘tipología’ que es el sinónimo del término popular de ‘raza’. Dentro de esa jerarquía fenotípica, el ‘negro’ es tratado como un ‘tipo’ marginado y excluido dentro de la democracia simbólica de los medios”. Esto ha llevado a una subrepresentación y a una representación estereotipada de la gente con rasgos afro en los medios.

Para este autor, la proliferación de imágenes raciales estereotipadas y la falta de representación “negra” haría evidente la carencia de un activismo más fuerte contra el racismo.

En su revisión sobre representaciones raciales en algunas películas latinoamericanas, Salomé Aguilera (2016) expresa que, a diferencia de cómo ha sido retratada la gente de color en los medios masivos estadounidenses —de manera estereotipada y degradante—, en América Latina es frecuente encontrar representaciones más bien folclóricas e idealizadas de “sujetos negros e indígenas en el centro de la nacionalidad”. Dicha representación contrastaría con las condiciones sociales, culturales y económicas en las que viven dichos sujetos, lo cual “apunta a lo que quizá constituya la paradoja central de la representación racial en América Latina”.

Acercas de cómo se ha trabajado la noción del “pelo malo” en el cine, sobresalen dos trabajos documentales. El primero, *Good Hair* (2009), de producción estadounidense y dirigida por Chris Rock. Y *Pelo bueno, pelo malo* (2008), de producción dominicana y dirigida por Miguel Parra.

La primera se centra en el negocio de la industria de la belleza que en Estados Unidos deja ganancias millonarias a partir de la venta de productos para el alaciado del cabello, pelucas, extensiones, cortes de cabello y demás cuestiones vinculadas al tratamiento capilar de las personas de ascendencia afro, principalmente las mujeres. Si bien la película trata de dar un panorama amplio sobre varios aspectos de la industria, es de resaltar la carencia de cuestionamiento acerca de cuál es el sustrato racial de la creencia de que el cabello afro es “malo”.

El segundo documental referido gira alrededor de los múltiples salones de belleza que proliferan en República Dominicana. Puede decirse que esta película tiene una mirada más crítica acerca de las ideas estereotipadas de

belleza basadas en el parámetro occidental que tienen las mujeres dominicanas. En entrevista con un diario, el realizador expresa que “si paseas por las calles y carreteras de todo el país, el 90 por ciento de las mujeres que aparecen en los carteles publicitarios son blancas de ‘pelo bueno’. Lo mismo ocurre con los anuncios insertados en la prensa”, y añade: “la imagen de la mujer blanca con el pelo lacio está vinculada a la idea de desarrollo, y si revisas cualquier suplemento social de los principales periódicos, es la piel blanca la que domina en las fotografías”.

### *Otras revisiones sobre la película*

Como se ha establecido, el tener el cabello afro tiene implicaciones no solo estéticas, sino también una profunda significación identitaria, al mismo tiempo étnica y sexual. Por eso el interés que pone Junior a su cabello no es un gesto banal. De acuerdo con Nicolas Balutet (2017), Junior tiene que ocultar a su madre su deseo de alisarse, debido a que el cabello es “una instancia simbólica de lo femenino”, de lo que él tal vez no esté tan consciente, aunque sabe que está realizando una trasgresión.

Este comportamiento es alentado por la abuela materna (ella misma se ofrece a alisarle el pelo), quien pretende evitar que su nieto desarrolle las mismas conductas masculinas que llevaron a su padre a ser asesinado, presuntamente en una pelea de pandillas; pero también porque así aseguraría tener a alguien que la cuide en la vejez.

En cambio, Marta, la madre, considera “anormal” la conducta de Junior, por lo que intenta reprimirla, llegando al extremo de obligar a Junior a que se rasure la cabeza, bajo la amenaza de enviarlo a vivir con la abuela. Escribe Balutet:

... si Marta quiere que Junior corresponda a las expectativas de su género, es decir, que demuestre su virilidad, ella tam-

bién de manera algo irónica, trasgrede las suyas: se masculiniza a través de su trabajo de vigilante o cuando se acuesta con su vecino mecánico al que domina en el acto sexual. Pero, al contrario de Junior, esta trasgresión femenina no parece plantear problemas...

El autor enfatiza que si Mariana Rondón opina que su película muestra que “ser diferente o pensar de manera diferente no es un problema”, el final de la película parece indicar lo contrario con la imposición del corte de pelo al final de la cinta.

De acuerdo con Farrell (2017), el filme revela una compleja intersección de homofobia, género, clase, raza y políticas encontradas en el lenguaje y los gestos.

La autora emplea la categoría “violencia simbólica” de Bourdieu para analizar la violencia invisibilizada y aceptada cotidianamente y que es retratada por Rondón. Farrell resalta el papel que tiene la televisión en la trama, fungiendo como el instrumento a través del cual se transmite la “norma celebratoria nacional”, de la que se encuentra fuera Junior. Mientras que cada personaje mira la programación televisiva (noticias, concursos de belleza, programas musicales), la cámara revela la violencia de estas narrativas en las mentes y los cuerpos de Junior y su amiga. De igual manera, la televisión ayuda a afianzar la historia en un periodo particular de la historia venezolana.

Como ya se mencionó en otro apartado, para Farrell, si bien la violencia que se representa en esta cinta “es otra”, queda inscrita en la tradición del cine venezolano de los setenta y ochenta que habla de los profundos desafíos sociales y la violencia.

Farrell afirma que la compleja mezcla de machismo heterosexual y nacionalismo con raíces en las nociones de belleza aparentemente inocuas y programas de televisión representada en el filme, constituye una prisión.

Siguiendo a Farrell, para la madre de Junior, la razón por la que su hijo se obsesiona con su cabello es mala porque expone la posibilidad de que Junior sea homosexual, algo mucho peor para Marta que vivir en la marginalidad de Caracas, o su falta de empleo.

A lo largo de la película, el cabello de Junior se vuelve el punto de conflicto entre las nociones racializadas de belleza y roles de género asignados en un rígido binarismo, aunque ni el racismo ni la homofobia son explícitamente discutidos en la película. Se encuentran presentes en el aire y moldean la historia, permaneciendo invisibles. Dichos racismo y homofobia invisibilizados y aceptados, junto con las narrativas de héroes nacionales que aparecerán posteriormente en el filme, llevan a concretar actos violentos de silenciamiento, o borramiento de rasgos, similar a la negación de la voz de Junior en las primeras escenas.

A pesar de que la primera zona de conflicto es doméstica, particularmente el baño, Junior no está divorciado de más espacios públicos en la Caracas contemporánea. Conectado lo público y lo privado, la programación televisiva y las noticias servirán tanto como maestro y como narrador de la *doxa* a través de la película, de acuerdo con Farrell.

Según esta autora, hacer un examen a la letra de la canción del concurso de Miss Venezuela, que usa la palabra “todas” en el coro, subraya que la obsesión nacional con la belleza es algo esperado para las mujeres venezolanas, excluyendo a los hombres venezolanos, o a la gente transexual. El bombardeo por la obsesión con la estética de las mujeres hace anormal el interés de Junior en su aspecto, como un varón venezolano.

Concluye Farrell afirmando que mientras Junior se rasura su particular cabellera (hacia el final de la película), comienza a parecerse al cuerpo negro y anónimo que adorna el muro rodeado de blancura en la toma de inicio



de la historia. De este modo, él no es más un individuo, sino se conforma con la definición convencional de su identidad, otro ejemplo de la violencia simbólica. Sin su cabello único ni su ropa, se ha vuelto un estudiante más. Tiene la mirada en blanco como si hubiera perdido todo, mientras los estudiantes cantan “Gloria al bravo pueblo”. En el himno nacional, similar a la letra del tema de Miss Venezuela, la audiencia ve que Junior no encaja en la narración nacional y colectiva de heroísmo y belleza. Para encajar en la escuela pública se vio forzado a rasurar su cabeza, a usar un uniforme que niega cómo quiere ser visto y ha perdido su voz.

Otro aspecto que resaltar de *Pelo malo* es el papel determinante que juega el paisaje urbano en la misma. Wendell Alves (2016) considera a esta película como un ejemplo de cómo, a través de su narrativa social, una película puede contribuir a entender cómo se colocan las perspectivas, los desafíos y los paradigmas existentes en los aspectos espaciales, históricos y culturales de América Latina.

Para este autor, el cine utiliza el paisaje urbano de la ciudad para la construcción de un paisaje fílmico que pretende situar, contextualizar, referenciar o resignificar un sentido del espacio urbano organizado en el discurso fílmico para que la historia contenga una verosimilitud estructural y discursiva contundente para el espectador.

De acuerdo con Alves, la referencia territorial en esta película es la de un lugar periférico y suburbano, en el cual se destaca la organización del espacio de los edificios en los que viven varias familias en un único ambiente residencial. A pesar de que gran parte de la trama ocurre dentro del hogar, el conjunto de departamentos y edificios forma un espacio de convivencia con sus especificidades, así como emociones, sonidos y olores compartidos.

Sobresaldría que el paisaje sonoro del lugar periférico retratado en esta película produce una ambientación au-

ditiva que también participa activamente en la construcción de la narrativa en lo referente a la identificación del lugar a través de sus sonidos: sirenas de patrullas policíacas suenan al fondo, disparos de pistola detienen los sonidos del departamento, gritos y diálogos de conflictos inaudibles resuenan en la casa de Junior. La desigualdad social está constituida también por el paisaje sonoro que impera en ese lugar de vivienda y de convivencia entre personas.

Alves afirma que el lugar de la periferia en la construcción de las subjetividades en esta película contribuye en el sentido de comprender cómo es que las relaciones sociales en el lugar de vivienda y convivencia son determinantes para la definición de los miedos, recelos, dudas y asociaciones entre los deseos de una persona. La periferia aparecería en esta obra como un lugar altamente cargado de sentidos difusos y de dependencia, y de una disolución de las identidades frente a las subjetividades postuladas como coherentes.

El autor considera a *Pelo malo* como una película que busca discutir problemas y paradojas sociales de América Latina, como los enredos sociales, políticos, económicos y culturales, a través de la mirada de la juventud latinoamericana. Esta juventud portaría el discurso social de los problemas y paradojas, personificando en su cuerpo, el habla y mirar de los miedos, recelos, incertidumbres y perspectivas en lo referente a la sexualidad, trabajo, familia y otros. Alves concluye señalando que todos estos problemas pueden estar concentrados en la complejidad que es la ciudad, y los paisajes contenidos en ella enfatizan el discurso de los personajes, realzan los sentidos, difunden códigos y traducen las relaciones de poder de la sociedad latinoamericana.

## *Resumen de la trama*



Junior es un niño que vive en Caracas con Marta, su madre viuda, y su hermano menor, que es un bebé. Dado que la madre ha perdido su trabajo como vigilante, mientras busca empleo deja el cuidado de sus dos hijos a cargo de una vecina del multifamiliar en que habitan. Junior pasa la mayor parte del tiempo en compañía de la hija de su vecina, ya sea en el departamento de ellas o en el área común del edificio. Junior está obsesionado con alaciar su cabello y verse “bonito”, especialmente para tomarse la fotografía escolar, lo cual le ocasiona constantes disputas con su madre. En ocasiones Junior pasa tiempo con su abuela materna quien no solo no critica la fijación por su aspecto, sino la fomenta, lo cual genera conflictos con Marta, a quien le preocupa que su hijo no sea lo suficientemente “masculino”. Dentro de estas conductas se encuentra no solo el deseo de cambiar su cabello, sino su idea de convertirse en cantante, su forma de bailar y su apego por el joven dependiente del estancuillo. La preocupación lleva a Marta a consultar a un médico y a buscar alguna figura masculina que sirva de referente al niño. Paralelo a esto, intenta recuperar su puesto como vigilante, lo que la lleva a involucrarse sexualmente con su jefe, situación que aprovecha también para intentar dar ejemplos de masculinidad a su hijo. Después de varias peleas con Junior, que han involucrado violencia física y verbal, demandas de



atención y frustración para ambos, Marta lo amenaza con llevarlo a vivir con su abuela, por lo que el niño acepta olvidarse de su cabello y cortarlo a rape, perdiendo así su rasgo físico más distintivo. En los últimos momentos de la historia se ve a Junior en su primer día de clases, en medio de los demás niños con uniforme y guardando silencio con gesto adusto mientras el resto entona el himno nacional de su país.

#### *Escenas seleccionadas*

- INICIO. DESCRIPCIÓN DE LOS PRIMEROS MINUTOS

[00:00:40-00:05:41]

Junior (un niño mulato de aproximadamente nueve años) y Marta, su madre (una mujer mestiza, delgada, de alrededor de 30 años), suben las escaleras de una casa de clase media alta. Sus ropas lucen sencillas y contrastan con la decoración. Entran a un baño y Junior se ofrece a ayudarla, por lo que ella le indica cómo lavar el jacuzzi, haciéndole la advertencia de que no debe mojar su ropa. Dado que se salpica un poco, Junior se desnuda y se sumerge en el agua, disfrutando la experiencia (mantiene los ojos cerrados, se acaricia el pelo) que es interrumpida por la entrada de la dueña de la casa (una mujer de aproximadamente 40 años, de piel blanca) quien se molesta por verlo



ahí. Marta aclara que “el niño” solo le está ayudando a limpiar, pero al verlo sin su ropa y totalmente mojado se sorprende. Lo ayuda a salir, mientras lo seca cuidadosamente con una toalla y de la mano lo conduce fuera del baño.

Posteriormente ambos suben a un autobús que recorre parte de Caracas. Marta se ve molesta, le indica a Junior un asiento y se sienta junto a él, pero cuando empieza a tararear una canción, ella, siempre con el gesto adusto, se cambia de lugar. A través de la ventana se observa una ciudad desordenada, con tráfico, edificios grises y mal conservados, hasta mostrar el edificio de una unidad habitacional, vieja, descuidada, sobrepoblada.

En la siguiente escena Junior y otra niña de aproximadamente su edad (su vecina, de tez clara, con un poco de sobrepeso y pelo largo lacio) juegan a identificar personas/objetos en los departamentos del edificio de enfrente.



Dicho juego permite ver el descuido y hacinamiento en que se encuentran sus habitantes a través de lo que se aprecia en sus terrazas: niños jugando en espacios reducidos, objetos acumulados, gente que permanece sentada o recargada en un barandal dejando pasar el tiempo. Lo que identifican es, en primer lugar, “ropa mojada” (que se aclara que “no vale”, puesto que casi todos los balcones funcionan como tendederos), “niños jugando” (entre rejas), “cigarro” (una mujer fumando que espera a su esposo o hijo; Junior y la niña no saben establecer el parentesco, solo que los han visto besándose), “un [hombre] negro” (recargado y que observa a la distancia), “unos patines” (que porta un niño que va de un lado al otro en el pequeño pasillo de su balcón), una “mujer que habla sola”, unos “casados” (niño y niña en trajes de primera comunión), un “te amo” escrito en una pared, y otros niños que juegan y que hacen que Junior y la niña se pregunten si se divertirán más que ellos.

Niña: Un negro.

Junior: Un negro, ¿qué?

Niña: Un hombre negro.

La niña lo dice de manera despectiva, e implicando que la palabra “negro” refiere directamente a una persona, pero para Junior se trata de un color, por eso pide más información para identificarlo.

J: “Te amo”.

N: Yo no.

J: Es un grafiti.

N: Ah.

Los primeros cinco minutos del filme presentan a los principales personajes de esta historia: Junior y a Marta, su madre, así como a la niña que será compañía constante. De igual forma, muestra su clase social (baja) y la diver-

sidad de rasgos físicos que se encuentran en su comunidad. Asimismo, sitúa a los personajes en una gran ciudad latinoamericana, llena de contrastes (basta comparar los espacios de la casa donde trabaja Marta con los del departamento donde viven). Y de forma particularmente importante muestra la relación de Junior con su madre y con la niña con la que suele jugar.

Con la madre la relación se percibe contrastante y difícil. Mientras que ella lo cuida y defiende ante el enojo de la dueña de la casa, dirigiéndose a él de manera tranquilizante y tratándolo con cuidado (pese al desconcierto de haberlo encontrado sin su ropa y completamente mojado), su trato hacia él cuando se encuentran solos y van hacia casa, es hosco y un tanto indiferente. Parecen tener una escasa comunicación: fuera de las instrucciones que le da para lavar el jacuzzi después de su ofrecimiento de ayuda, no vuelven a sostener otra conversación, incluso cuando viajan juntos. Es evidente que ella está molesta y que le desagrada que él comience a tararear una canción pero no le dice nada, simplemente lo mira con cierto fastidio para luego cambiarse de lugar, sin voltear a verlo de nuevo. Junior al principio la mira un tanto extrañado, pero la indiferencia con la que continúa viendo hacia la ventana permite presuponer que no es la primera vez que Marta exhibe una conducta así hacia él.

En cuanto a la interacción con la niña, de la que ni siquiera se sabrá el nombre a lo largo de la película, se muestra también contrastante y complicada. Son compañeros de juegos que se adivinan practicados muchas veces, e incluso les interesa si otros niños se divierten más de lo que hacen ellos juntos, pero al interpretar un “te amo”, que se refería a una pinta, como una declaración, la niña es tajante en su rechazo al responder lacónica y firme que ella no. Cuando él aclara de qué se trata, ella le resta importancia con una simple interjección y continúa el juego, sin más discurso ni disculpa.

Hasta este punto, Junior ha sido visto como un niño con problemas de comunicación con quienes interactúa, de manera constante (él malinterpreta la instrucción de la madre y la niña malinterpreta una parte del juego), y expresa poca o nula sorpresa ante los rechazos, lo que lleva a inferir que no son conductas inusuales.

Estos primeros minutos nos ubican también en cuanto a tiempo y espacio. La historia se sitúa a inicios de la segunda década del siglo xx en una metrópoli latinoamericana llena de contrastes. Y la mayor parte del tiempo Junior, el protagonista, se encuentra en el conjunto habitacional popular en el que habita. Un lugar que denota hacinamiento, pobreza y que produce la sensación de inseguridad.

- JUEGO DE NIÑOS

[00:09:03-00:09:33]

Junior y la niña juegan con figuritas de plástico acostados en el piso. Su juego es violento, con la boca hacen sonidos de disparos y expresan amenazas entre sus juguetes. El juego es interrumpido al percatarse de que hay disparos afuera del edificio. Ambos se callan y permanecen quietos. El hermanito de Junior está al lado de ellos, en un corral y desde ahí les sonrío, mientras Junior intenta alertarlo.

Niña: [Jugando con una muñeca Barbie y fingiendo la voz.] prefiero morir antes que ser violada por ellos.

Junior: [Haciendo la voz más grave.] Entonces muere en el aire, puta.

N: A mí no me mata ningún perro como tú.

J: Hija de puta. [Emite ruido similar a disparos.]

Esta corta escena denota las muchas y variadas violencias que rodean a los niños (verbal, sexual, física) y que impactan su desarrollo y forma de ver el mundo. En principio, el carácter violento de su juego, donde Junior per-



sonifica a un soldado que pretende agredir a una mujer que, al negarse a ser violada, será asesinada. El uso del lenguaje es violento en sí y muestra también una caracterización de género: los agresores son “perros” y las agredidas son “puta[s]” o “hijas de puta”. Los niños juegan con soldaditos y las niñas con Barbies (muñeca polémica en sí misma al representar un ideal de belleza occidentalizado—cabello largo rubio y enormes ojos de color claro— anatómicamente imposible y asociado al consumismo).

El diálogo refleja qué tan interiorizada tienen los niños las distintas violencias y su manera de reaccionar ante los disparos muestra también qué tan habituados están a que alrededor suyo ocurran actos violentos que ponen en peligro su vida y ante los cuales incluso el bebé debe ir aprendiendo a actuar.

- CONCURSO DE BELLEZA

[00:10:27-00:11:17]

Junior y la niña (portando su vestido de *miss*) ven la televisión en la sala de ésta. En la televisión transmiten un concurso de belleza. Ambos tienen que hablar en voz baja porque la mamá está con una clienta. Junior juega con uno de sus rizos, viendo la televisión algo distraído. La niña, si bien comienza conversaciones, mira el programa con mucho interés. Se ve la pantalla, una chica recibe la banda que dice “mejor sonrisa”, se ven otras participantes y se escucha la voz de la niña cantando:

Hoy, en la fiesta de la belleza, todas podríamos ganar. Yo, tú, ella. [Junior la escucha, distraído, mientras mueve la cabeza.]  
Todas podríamos ganar. [Ella sonríe.]

La exposición constante de mensajes que asocian la belleza física con el éxito y la felicidad tiene una fuerte carga de género que queda manifestada en esta escena. La niña desea verse como las mujeres que aparecen en la

pantalla chica: altas, delgadas, con maquillaje y vestimenta impecables pero, también, sujetas al constante escrutinio y a la competencia entre ellas. Mientras aparecen a cuadro Junior y la niña, se escucha en *off* la voz del conductor de la ceremonia, nombrando a las finalistas no con sus nombres propios, sino con el de las provincias que “representan”. Es popularmente sabido que, durante décadas, Venezuela tuvo el mote de “fábrica de reinas” puesto que varias de sus representantes ganaban en el concurso de belleza más famoso: (Miss Universo) y los responsables de “producir” esos éxitos (representantes, cirujanos, dentistas, peinadores, maquillistas, diseñadores, etcétera) se enorgullecían de su trabajo, de “perfeccionar” la belleza de las mujeres. Por supuesto que dicha belleza corresponde a los estereotipos de belleza occidental, lo cual, en países con pasado colonial, como los latinoamericanos, tiene una fuerte connotación racial. Además, es también una cuestión de clase puesto que los procedimientos a los que se someten las concursantes suelen ser costosos. Pero la aspiración de alcanzar dicha belleza es parte del negocio, y se vende la idea de que puede ser accesible, por algo el estribillo del tema musical del concurso afirma: “todas podríamos ganar”.

El peso de esta violencia simbólica se nota en las actitudes y comportamientos de la niña: su afición por portar un vestido de *miss* (largo, con varias capas de tela vaporosa), su interés por arreglarse, y en ocasiones su porte, serán elementos distinguibles en escenas subsecuentes.

De igual manera, estos mensajes han impactado a Junior y su autoestima. Como se ha establecido previamente, la simple adjetivación-asociación de lo “bueno” con lo lacio y lo “malo” con lo rizado vuelven a esto último algo poco deseable y disociado a la belleza que se presenta mayoritariamente en los medios. De hecho, todas las participantes del concurso que están viendo son lacias de cabello largo. A lo largo de la película Junior escuchará,

de distintas fuentes, consejos diversos para cambiar su cabello, consejos que irán desde mojar el cabello y cepillarlo con secadora hasta aplicarse alimentos como mayonesa y aguacate, cuya experimentación será constante pese a que ocasione fuertes disputas con su madre.

- VISITA AL FOTÓGRAFO  
[00:11:31-00:13:27]



Junior y la niña caminan por el estacionamiento de la unidad habitacional. Junior la apresura, ambos se ven nerviosos. Ella se percata de que se olvidó de los zapatos que quería usar y pretende regresarse por ellos, pero Junior le reitera que se apure, que ahí “nadie se puede quedar parado”. La niña trata de tranquilizarlo diciéndole que la madre de ella los está mirando [vigilando desde lejos], pero él sigue avanzando. A un lado se ven algunos automóviles abandonados y a un hombre pobremente vestido que está desarmándolos. En el piso se ve caminar a un gran número de palomas. Llegan al estudio fotográfico para las fotos de la escuela, un estudio sencillo en el que el fotógrafo (un señor de más de cincuenta años) toma las fotografías usando la cámara de un celular y las edita en una computadora muy básica. La niña quiere salir de cuerpo completo, con vestido de fiesta. El fotógrafo le dice que entonces necesita más dinero, y que en la foto le pondrá una tiara y que en el fondo de la foto saldrá como *miss Venezuela*, lo cual complace a la niña. A Junior le ofrece

una boina y le dice que quedaría como teniente coronel [la foto de muestra es de un niño sosteniendo un arma larga]. Junior se quita la boina y le dice molesto que él se tomará la foto vestido de “cantante”, con el pelo liso y con un fondo de paisaje detrás. El fotógrafo indica a la niña cuál será el costo de la foto. Ambos salen del estudio.

Niña: ¿No será que usted tiene unos zapatos altos?

Fotógrafo: No, es una foto tipo carnet, no se va a notar.

N: Pero... yo quiero una foto de *miss*, cuerpo... cuerpo... [Estira los brazos hacia abajo.]

F: El colegio te pidió a ti una foto tipo carnet, ¿verdad? O sea, si la quieres más bonita, tienes que traer más dinero. Yo te pongo esta corona [le coloca una tiara] y de fondo en la computadora vas a aparecer en Miss Venezuela así que traete tu vestidito, un peinadito.

F: [Dirigiéndose a Junior mientras le pone una boina roja.] La tuya es de teniente coronel, vas a quedar igualito a éste. [Señala a la foto de un niño afro que lleva ropa de soldado y sostiene un arma larga, con un fondo de tanques en una avenida con banderas de Venezuela.]

Junior: [Quitándose la boina.] ¡Yo me voy a tomar la foto vestido de cantante y con el pelo liso y con esto atrás! [Señala la foto de un niño que al fondo tiene una cascada.]

[El fotógrafo lo ignora y sigue dándole indicaciones a la niña.]

Una vez más, se aprecia el contexto violento que rodea a los niños. El estado de abandono de la unidad habitacional es notable, el nerviosismo y prisa de los niños es evidente, saben que “algo malo” les puede pasar. Junior, probablemente por ser un poco más grande, lleva el control de la situación y la niña le hace caso, incluso cuando ella le pide que sea él quien hable con el fotógrafo, y él le revira que debe ser ella puesto que él no lleva dinero.

Lo sobresaliente de esta escena es la expresión de los estereotipos de género. En principio, la niña desea ser vis-

ta como una *miss*, una mujer joven y bella, admirada. El fotógrafo toma muy en serio su petición; de hecho, cuenta con los elementos necesarios y otros ejemplos en su estudio, lo que muestra lo poco original del deseo de la niña. Ante esto, es entendible que el señor pensase que Junior desearía lo que se supone que quieren la mayoría de los niños varones: exhibir valores clásicamente asociados a la masculinidad, verse fuerte, valiente, lo que en este contexto político particular sería vestirse como militar y portar un arma. Junior se molesta ante tal sugerencia, a él lo que le interesa es verse “bonito”, y es enfático al expresar su deseo de fotografiarse “vestido de cantante y con el pelo lacio” y elige el fondo fotográfico que empleó otro niño de tez clara y pelo lacio. El fotógrafo no hace mayor réplica, a él lo que le interesa es tomar fotos, así que continúa negociando con la niña quien se muestra complacida con las sugerencias del señor —acerca de peinarse y ponerse un vestido como el de las reinas de belleza cuyas fotografías abundan en el estudio— para parecer realmente una *miss*.

- VISITA A LA ABUELA PATERNA

[00:19:51-00:22:19]

Junior va con su madre y su hermanito a visitar a su abuela paterna. Ella vive en otro edificio de la misma unidad habitacional. Se nota que la relación entre ambas es tensa. Hay un altarcito en memoria al hijo fallecido (padre de Junior). Carmen le pide a Junior algo que está en el baño, para que salga el niño de la sala y ambas puedan platicar. El plano cercano permite ver sus expresiones y notar que la relación entre ambas no es cordial.

Marta: Carmen, ¿te los puedo dejar?

Carmen: No, hija, estoy muy ocupada. ¿Por qué, qué vas a hacer?

Marta: Voy a ir a hablar con el jefe, a ver si me devuelve el trabajo.

Carmen: Tú sí eres ilusa, a ti no te van a dar esa vaina otra vez.  
Ay, si mi hijo estuviera vivo todavía...

Marta: Sí, hubiera podido durar un poquito más, al menos así me ayudaría con Junior. El bebé ni se va a acordar de él.

Carmen: Ni se parece a él... [Sin voltearla a ver.] Si a él no le importaba, a mí me importa menos.  
[...]

Carmen: Yo te puedo ayudar con Junior, dámelo, yo te lo crío, pero me lo quedo para mí.

Marta: Carmen, yo te estoy pidiendo que te quedes con ellos un solo día, nada más, si te lo dejo, me lo van a matar en un par de años.

Carmen: No, él es distinto, él no tiene armas. Él solo quiere ser bonito y arreglarse. A ti esa vaina no te gusta.

Marta: Eso no es verdad.

Carmen: Y entonces, ¿qué fue lo que pasó en carnaval?

Marta: [volteando a ver si la escucha Junior quien está en el baño] Los carnavales son para eso, Carmen.

Carmen: Piénsalo, Marta, yo te doy plata y tú me das al niño.

Marta: Mira, te los dejo, y los vengo a buscar ahora en la tarde.  
[Se levanta de la silla y le entrega al bebé para que lo cargue.]

Carmen: [insistente] ¡Piénsalo, m'ija!

Ante la falta de otras opciones (la vecina ha dejado de cuidarle el bebé pues no le paga), Marta acude a la abuela de los niños para pedirle apoyo en el cuidado mientras ella sigue buscando empleo. Carmen se niega al principio, pero Marta insiste y al final no le deja opción. Por el lenguaje corporal (ambas mantienen distancia física, sus miradas son a veces desafiantes y las sonrisas de Carmen hacia Marta son irónicas) es evidente que ambas mujeres carecen de un vínculo afectivo. Y distintos elementos establecen las diferencias entre ellas, no solo los rasgos físicos (Carmen es negra, de cabello corto muy rizado y facciones gruesas), sino incluso cómo viven. Mientras el departamento de Marta con los niños cuenta con pocos objetos y

mobiliario, el de Carmen se encuentra repleto de cosas, algunas con aspecto viejo o antiguo, como fotografías y decoraciones. Otro punto de contraste es su condición económica: Marta carece de sustento y necesita desesperadamente el empleo, mientras que Carmen es capaz de prestarle dinero sin problemas, aunque eso sí, con estricto registro de la deuda.

Pero el principal desacuerdo entre ellas, de acuerdo con esta escena, es la forma de crianza de Junior. Si bien Marta teme que la vida de su hijo tenga un desenlace violento como el del padre (nunca se dan detalles de lo que ocurrió), rechaza la idea de que su hijo “sea distinto”, tal como insinúa Carmen. Ella está dispuesta a consentir a Junior a cambio de que se haga cargo de ella en la vejez. Marta se niega: aun cuando no exprese planes o ideas sobre el futuro de sus hijos, no acepta la propuesta de que Junior crezca para dedicarse al cuidado de la abuela.

Otro elemento que queda en evidencia es la falta de redes de apoyo u otros vínculos familiares o afectivos de Marta. Jamás los menciona y en su casa no se ven fotografías o alusión alguna a otras personas a las que ella pudiese acudir para pedir ayuda. Se nota también la falta de apoyos oficiales que le permitiesen tener un lugar donde le cuiden al bebé.

De resaltarse también es el hecho de que Marta extraña la presencia del padre de los hijos para ayudarla en la crianza, y hay cierto reproche en la mención a su pronta ausencia, como si hubiese podido ser evitada o si hubiese habido responsabilidad por parte de él.

Otra duda que queda después de esta conversación es acerca de cuáles serían las conductas pasadas (¿Qué ocurrió durante el carnaval?) que indicarían que Junior tiene rasgos “particulares” que, al menos pareciera, lo alejan del comportamiento masculino violento.

- JUEGO EN EL ÁREA COMÚN

[00:036:34-00:037:31

Junior y su vecina platican en los juegos infantiles del área común de la unidad habitacional. Él le dice que su mamá le dará el dinero para la foto y que su abuela le alaciará el pelo. Ella le coloca algo en el cabello y él se enoja. Ven jugar a unos chicos en la cancha de basquetbol de al lado y de repente ella se molesta y dice que se quiere ir por sentirse insegura.

Niña: Me quiero ir.

Junior: ¿Por qué?

N: Porque aquí violan.

J: ¿Cómo sabes?

N: Mi mamá me lo dijo.

J: A ti no te pueden violar, tú eres muy gorda.

N: Claro que sí, a todos los pueden violar.

J: Para violar a alguien, le tienes que gustar, tienes que ser bonito.

N: Entonces a ti no te violarían.

Junior no responde a la última frase, en ese momento termina el partido de basquetbol que veían y él le dice a ella que se vayan. Ambos se incorporan y se van.

Una vez más, la amenaza de violencia les rodea y afecta su interacción. La niña, por aleccionamiento de la madre, está mucho más consciente de los peligros mientras que Junior expresa ideas estereotipadas y falsas sobre la violencia sexual, suponiendo que debe haber deseo implicado para que ocurra.

Relevante también es la agresión verbal que ocurre entre ellos. Él la califica como no deseable (y por tanto que no se encuentra en riesgo) por ser “gorda” y ella implica que él es feo, o al menos “no bonito”. La violencia simbólica se manifiesta en las palabras de ambos que expresan una asunción total del ideal de belleza occidental, pero no



solo para las mujeres, sino también para los hombres, cuestión que en el caso de Junior lleva una fuerte connotación racial.

- PELEA EN LA AZOTEA

[00:49:27-00:51:27]

Junior juega en uno de los pasillos del edificio. En una de las bardas coloca las figuritas que hace con los cerillos que compra frecuentemente en el estanquillo. Se escuchan gritos de niños jugando a la distancia. Junior se trepa en la barda para poder ver hacia afuera. Por el pasillo camina la niña, erguida y con cierto desdén en el rostro. Lleva el cabello sujeto con dos broches, trae encima una especie de bata de toalla, con un cuerpo de sirena estampado (aunque es caricaturizado, es un cuerpo delgado, cuvilíneo y de piel blanca), sandalias y un bolso colgado en un hombro. Pasa al lado de Junior sin decirle nada. Él la mira y le pregunta a dónde va, a lo que ella responde “¿y a ti qué te importa?”, mientras sale de cuadro y Junior la observa alejarse. Él se baja de la barda y la sigue. Llegan a la azotea del edificio, al fondo se ven otros edificios más altos del multifamiliar. Junior se acerca a ella, quien se recuesta en una plataforma.

J: ¿Qué haces?

N: Quemándome para la foto. [Cierra los ojos y luego los abre para observar a Junior, quien sentado voltea a su alrededor y luego hacia el cielo, cerrando los ojos.]

N: ¿De qué te vas a disfrazar para la foto?

J: Ya te dije.

N: [Incorporándose.] Mi mamá dice que podrías ir de miss, por lo menos serías flaca.

J: [Muy molesto.] Yo voy de cantante con el pelo liso, y voy a cantar “Mi limón, mi limonero”. [Se pone de pie en la plataforma viéndola hacia abajo. Comienza a cantar y bailar como le enseñó su abuela, viendo a la niña con enojo, gritándole la

letra de la canción. Ella lo mira extrañada. Él termina de cantar, se baja y se va.]

N: [Un poco desconcertada, le grita.] ¡Espérame! [Se pone de prisa la batita de sirena y sale de cuadro.]

Junior está sentado en un juego infantil y muy serio observa el juego en la cancha de basquetbol. Desde afuera de la cancha se observa a Mario, el chico del estanquillo, quien también mira el partido. Se escucha la voz de la niña.

N: ¿Qué haces?

J: ¿Qué te importa?

N: [Sentada desde otro juego, con mirada seria.] ¿Y si te pasa lo mismo que en carnavales?

J: [Con seriedad.] No es igual porque mi abuela me está ayudando.

N: ¿Y si mejor te disfrazas de militar?

J: ¿Por qué?

N: Para que tu mamá te quiera.

J: [Voltea a verla con expresión seria, se queda callado unos segundos y se incorpora.] Voy donde mi abuela a que me alise el pelo.

La relación entre Junior y la niña es compleja. Ambos se buscan constantemente y pasan mucho tiempo juntos, pero frecuentemente se ofenden y pelean. Sin embargo, la niña muestra un nivel de comprensión sobre Junior que, aunque expresa torpemente, denota una real preocupación por su amigo. Una vez más, se hace alusión a algo acontecido durante el carnaval. Puede deducirse que el disfraz que eligió Junior fue considerado inadecuado o polémico. La niña está consciente, aun si en pantalla nunca se ha mostrado un diálogo explícito entre ellos sobre el asunto, de la lejanía afectiva de la madre de Junior hacia él y busca sugerir formas para que Marta se acerque. La naturalidad con que la niña narra que su propia mamá

piensa que su amigo podría vestirse con un rol hiperfemizado, dado que cumple con el requisito físico de la delgadez, implica que al menos ellas no rechazan ese aspecto del niño. Pero el enojo de Junior ante tal propuesta sugiere que él sabe que eso no es algo deseable o bien visto. La falta de réplica cuando la niña expresa la intención de lograr que él sea más querido por su madre denota la asimilación de la falta de afecto por parte de Marta; sin embargo, él no desiste en lograr su sueño de verse “bonito” y antes que hablar abiertamente con la niña prefiere buscar la ayuda de la abuela.

- CONSULTA AL MÉDICO

[00:52:42-00:54:14]

Interior del hospital. Desde adentro, el médico abre el consultorio y se ve una fila de mujeres adultas y niños formados para entrar. Entre ellos Marta, quien se acerca cuando el médico llama al siguiente. Marta le pide hablar con él “un momentico”, él accede y la deja pasar.

Da la vuelta al escritorio, se sienta en su lugar y empieza a revisar unas notas.

Marta: ¿Usted se acuerda de mí con Junior, el negrito, el que tiene una cola?

El médico levanta la cabeza y le pone atención.

Marta: Yo quiero saber si por eso él es raro.

Médico: ¿Raro? ¿Raro, cómo? ¿Se porta mal, es rebelde?

M: [Niega con la cabeza.] Canta... se peina todo el día.

Me: [Con tono extrañado.] Señora, no, no entiendo cuál es su preocupación.

M: Yo quiero saber si por eso él es maricón.

Me: [Sorprendido.] ¿Él le dijo eso?

M: [Negando con la cabeza.] No.

[El médico se pone más serio y parece no saber qué decir.]

M: [Mirando hacia abajo con voz baja.] Yo no sé si es mi culpa.  
[Voltea a ver al médico y habla en tono más claro y fuerte.]

Él va a sufrir, ¿verdad? Yo creo que es mi culpa porque yo no lo toco. Al bebé, al niño, al chiquito, yo sí lo toco, doctor. Yo le toco su cosita, ¿sabe? Pero...

Me: [Interrumpiéndola con un poco de desesperación.] Señora, ese no es el problema. Usted tiene que pasar más tiempo con sus hijos.

M: Y el pelo, ¿se lo corto?

Me: ¿Qué pelo, señora? ¡Sáquelo a pasear! Yo le aconsejo que busque un... una figura masculina, que él tenga un ejemplo. Que él vea que puede existir una relación de amor entre un hombre y una mujer.

M: [Sorprendida.] ¿Eso es todo?

Me: Mh.

Esta es la segunda interacción entre Marta y el médico a lo largo de la película. En una escena previa [00:29:29-00:30:53], Marta había llevado a Junior a consulta al hospital público para que le hicieran una revisión completa, para ver si tenía “algo mal”. En aquella ocasión, al médico le llamó la atención que Junior le refiriese que su madre le había dicho que tenía una “cola”, por lo que le explora la columna y le dice que es normal. Cuando Junior entra al baño, el médico, ante la insistencia de Marta, le asegura que el niño no tiene nada y le pide que no lo lleve a consulta si no es necesario. En ese momento la preocupación de la madre por su hijo tenía un tono ambiguo. En esta segunda consulta al médico ya queda más clara la preocupación de Marta respecto a que su hijo manifieste conductas que ella encuentra raras, como su gusto por cantar y arreglarse el pelo; en concreto, le inquieta que su hijo sea homosexual. Marta manifiesta confusión e ignorancia respecto a la expresión del género y de la orientación sexual, incluso se culpa a ella misma por no tener contacto físico con él (sin aclarar el porqué de la diferencia de trato hacia sus hijos y quedando la duda de qué tan adecuado es el contacto con su bebé). Pero el médico tam-

poco manifiesta mayor comprensión del problema. Para él, todo se reduce a la falta de figuras masculinas en la vida de Junior, y su sugerencia de mostrarle cómo pueden ser las relaciones entre hombres y mujeres lleva a otra confusión por parte de Marta, quien interpreta de modo literal la instrucción.

Queda, una vez más, en evidencia la falta de apoyos y referentes en la vida de Marta. Si bien en esta ocasión acude con la figura de mayor autoridad profesional con la que se la ha visto interactuar hasta ahora, el médico demuestra no ser la persona idónea a quien externar sus dudas e inquietudes. Él, de más de cincuenta años, de figura y voz gruesa, de tono severo, portando un anillo de casado, expresa una visión estereotipada y simplista de los factores que conforman la personalidad y no alcanza a entender la angustia de la madre. Esto, claro, no puede ser atribuible solo a sus características personales, sino a su especificidad profesional en sí (orientado a las cuestiones físicas), sino también a las condiciones de ejercicio de su labor: una consulta saturada con madres e hijos con toda variedad de problemas, todo el día, todos los días.

Otro elemento que resaltar en esta escena es que es una de las pocas veces en las que se ve a Marta manifestando una cercanía afectiva a Junior, particularmente le inquieta que él vaya a sufrir en el futuro y está buscando la manera de cambiar eso. Esto lleva a interpretar la actitud vigilante y estricta que sostiene sobre su hijo mayor, tan al pendiente de controlar si se desvía de la conducta que Marta interpreta que debería tener un niño de su edad, como una verdadera expresión de cuidado y preocupación por él.

- HORA DE DORMIR

[01:01:35-01:02:00]

Después de una fuerte pelea entre Junior y Marta, donde ella lo reprende violentamente por colocarse mayonesa en el cabello, y él huye de la casa, medio vestido, termi-



nando en el estancillo viendo la televisión con Mario, la siguiente escena es un contraste total: el tranquilo momento en que Marta duerme a sus dos hijos.

La habitación de los niños está casi a oscuras, Marta le coloca el chupón al bebé acostado en la cuna, luego se voltea hacia la cama de Junior donde él está a punto de dormir. Se acerca y le habla en voz baja, con ternura, mientras le toca el cabello.

M: Junior, no te pongas vainas en la cabeza.

J: ¿Y qué hago con mi pelo malo?

M: Tú no tienes el pelo malo, mi amor. Un poquito [...] Tú lo tienes crespito. [Junior se duerme mientras Marta sigue acariciando su cabello.]

Este es el momento en el que se ve a Marta expresar el mayor efecto a Junior en toda la película, es la única vez que lo acaricia y le llama “mi amor”. No solo eso, le dirige palabras orientadas a que Junior se vea de mejor manera a sí mismo. Es un fuerte contraste con la mayoría de las interacciones entre ambos, que suelen ser distantes, ríspidas o abiertamente agresivas. Esto permite ver al personaje de Marta de una manera más compleja, particularmente en el aspecto emocional.

- CONFRONTACIÓN

[01:04:45-01:05:59]

Marta se dirige molesta al departamento de Carmen después de que Junior le contara que le quiso poner un vestido. Toca y Carmen la deja pasar. Carmen se sienta y Marta permanece de pie.

M: ¿Por qué le pusiste un vestido a mi hijo?

C: [La ve con indiferencia.] Eso no es un vestido, es un traje de cantante.

M: [Se acerca a Carmen, desafiante y se sienta frente a ella, pero un tanto alejada.] Junior me dijo que tú le pusiste un vestido largo.

C: [Muy calmada.] Pa' que no te lo maten como al mío.

M: ¿Tú quieres que él sea una mariquita? ¿Mh? ¿Pa' eso te quieres quedar con él?

C: [A la defensiva.] ¿Tú sabes por qué va tanto pa'l abasto? ¿Por qué siempre tiene fósforos? Ahora le gusta el pelo liso, después va a ser otra cosa. Dámelo a mí, yo lo crío. Tú no puedes hacer nada, él es así y eso no se quita.

M: Tú lo que quieres es que él te cuide.

C: Sí, sí quiero, yo te dije. Uno para mí y el otro te lo quedas.

M: [Se levanta y se dirige a la puerta, se detiene y voltea hacia Carmen; vuelve a hablar, con tono hosco.] ¿Cuánto me darías?

C: [Fuera de cuadro.] Lo que me pidas.

- “NEGOCIACIÓN” CON EL JEFE

[01:12:42-01:13:36]

[Marta y su jefe acaban de tener relaciones sexuales en el sofá de la sala. Ambos se visten]

M: Pásame un cigarro [señalando la cajetilla en la mesita de centro. Él le da uno a ella y se queda con otro, enciende primero el de Marta. Ella está reclinada en un extremo del sillón, relajada. Después de dar un par de caladas al cigarro]. Mira, ¿y cómo hacemos? [Lo observa. Él se abotona la camisa.]

- J: Pásate mañana por la oficina. [Pausa.] Pero, Marta, si haces otra vez una cagada, te quito el trabajo. Tienes que controlarte [le dice mientras le acaricia una pierna].
- M: ¿Y el adelanto? [Sigue fumando sin cambiar de posición. Él toma su cartera y saca unos billetes.]

Marta, con una sola acción ha recuperado su empleo y, según su malentendido, ha ejemplificado a Junior cómo puede ser que una mujer y un hombre se relacionen [acomodó el sillón de la sala de tal forma que quedase enfrente de la habitación de los niños y le impidió a Junior cerrar la puerta]. Llama la atención la seguridad con la que se comporta y cómo consigue, incluso, que su jefe le dé dinero. Pareciera que domina la situación y que este acto no fue muy distinto al encuentro fortuito que tuvo días antes con un joven vecino. Aquella vez fue ella la que marcó el ritmo y los tiempos, rechazó las caricias posteriores y le pidió que se retirara. Esta vez queda claro lo poco que disfrutó su encuentro no solo por las expresiones de su rostro, sino por la conducta posterior, cuando el hombre ya no está en casa. Ella, desnuda, en la regadera, abre la llave y no sale agua. Suspira “no puede ser”, es mucha su molestia por no poderse bañar. Cierra la llave, se pone un short y una camiseta. Va a la sala y regresa el sillón a su lugar original. Se sienta, se agarra la cabeza, casi de inmediato se levanta y va por el bebé. Se recuesta apoyándolo en su pecho y acariciando su espalda con ternura. Ocupando el mismo espacio en que antes estuvo con el jefe, e incluso en una postura similar (ella abajo, él arriba) es notorio el contraste entre el contacto físico deseado y el que se hace en otro contexto, donde la atracción o el afecto hacia el otro no importan, sino el intercambio de “favores”. Lo inquietante es pensar en el efecto que presenciar todo esto pueda tener en Junior, quien hizo lo posible por no ver ni escuchar a su madre, pero no logró evitarlo. Incluso, al final de la escena, con-



templa fijamente a su madre interactuar con tanta ternura con su hermanito.

A la mañana siguiente, ella, envuelta en una toalla, se seca el cabello. Sentada en la cama escucha a Junior hablar con el bebé. Ella se queda seria, suspira y se recuesta en su cama dando la espalda a la puerta. Entra Junior para pedirle el desayuno, usando un tono exigente [“¡Quiero tajadas fritas! ¿Me oíste? Tengo que comer tajadas”.] Ella cierra los ojos y los aprieta. Junior le pregunta si lo escucha. Como ella no reacciona, Junior cambia a tono preocupado, se acerca a la cama mientras le pregunta si está durmiendo. Se sube a la cama y gateando se acerca a ella, preguntándole si está bien. Acerca su cabeza a la de ella, quien permanece con los ojos cerrados. Él se acerca más y la abraza por la espalda, le vuelve a preguntar si está bien. Ella, sin abrir los ojos, se mueve un poco para rechazarlo, él se levanta y se va mientras ella se vuelve a acomodar. Después de unos segundos, abre los ojos. Desde la ventana se escuchan los ruidos de la cancha de basquetbol que está abajo.

En esta escena Marta se muestra vulnerable, cansada, sin ganas. Y esta vez el rechazo al contacto de su hijo puede ser visto como un deseo de estar sola, de tener tranquilidad. Sin duda, lo ocurrido la noche previa le implicó un mayor desgaste. Pero también se percibe pensativa, evaluando quizá las acciones a seguir respecto a ella y sus hijos. [Posterior a esto ocurre otra fuerte pelea con el niño, donde él le exige ser visto y ella se niega a verlo.]

### *Sobre la representación de las mujeres*

Con la finalidad de analizar si se ejerce o no violencia simbólica contra las mujeres en este filme, se ha elegido a tres personajes femeninos relevantes en la trama para describir y revisar su representación.



- REPRESENTACIONES INDIVIDUALES

*Marta.* La madre de Junior es una joven mujer de alrededor de treinta años. Delgada, de tez morena clara, facciones regulares y cabello de mediano largo, lacio muy oscuro. Su vestimenta es sencilla y consiste generalmente en pantalones y camisetas, a veces utiliza el uniforme del trabajo de vigilante, compuesto por un pantalón oscuro y una camisa blanca con los escudos de la empresa. La única vez que se le muestra un poco más de esmero en su arreglo es cuando espera la visita de su jefe a cenar y, aunque se nota la diferencia, su aspecto sigue siendo sencillo. Suele emplear cotidianamente bolsos amplios que le permiten guardar objetos personales, pero también para el cuidado del bebé.



En cuanto a su rol en la historia, es el personaje con más tiempo en pantalla después de Junior y el único que tiene escenas sin la presencia del niño. Ella se encarga de vigilar la conducta de su hijo y es quien impide la realización de su sueño de “ser bonito” alaciando su cabello.

A lo largo de la historia, no se sabe nada de sus antecedentes personales o familiares. Se desconoce su escolaridad u otra experiencia laboral además de la limpieza doméstica y su desempeño como vigilante (en ambas situaciones ocurren conflictos). Dada su falta de apoyos es deducible que no tiene redes familiares ni de amistades. La mayor interacción con otra mujer de una edad cercana a la suya es con la vecina que cuida al bebé, pero su trato está mediado por el pago. Es una mujer fuerte y un tanto explosiva que no evade las confrontaciones. Ha perdido la paciencia con Junior, pero es amorosa con su bebé. A momentos se le muestra desesperada (con la conducta de su hijo, por cuestiones cotidianas, por su falta de dinero), pero casi no se queja, si acaso expresa brevemente el deseo de que su esposo no hubiese tenido una muerte prematura y participara en la crianza de los niños. Se representa así como el “paradigma de familia monoparental (monomarental)” (Pérez, 2017), tan común en América Latina.

Si bien Marta es presentada la mayoría de las veces como confrontativa e incluso agresiva, es capaz de variar el tono dependiendo de su interlocutor, particularmente con las figuras de autoridad masculinas. Ante su empleadora, defiende a Junior y minimiza el reclamo; ante el médico y su jefe se muestra paciente y baja el tono de voz, replicando muy poco. Aunque esto cambia un poco con el jefe después del encuentro sexual, se nota más segura para pedir cosas, sigue conservando cierta prudencia incluso cuando él le advierte sobre su conducta bajo la amenaza de volver a perder el empleo. Con Junior y con la abuela de éste es con quienes se permite las mayores explosiones

de carácter. Con él, incluso, emplea la agresión física y las amenazas; con la que fuera su suegra utiliza un lenguaje directo y se le nota que está en conflicto permanente.

Su representación como madre dista de ser estereotipado al no cumplir con los criterios de la maternidad idealizada. Popularmente, la madre suele ser idealizada “como una figura abnegada por naturaleza, con una necesidad constante de mejora y una paciencia y entrega infinitas al cuidado de los demás de una manera que casi precisa de que ella olvide que tiene su propia personalidad y sus necesidades” (Donath, 2017, p. 61).

De acuerdo con Orna Donath, el exigente modelo actual de maternidad trata de regular no solo su conducta y aspecto físico, sino también su mundo emocional según ciertas normas afectivas que llevan a la aceptación.

Según estos criterios, Marta podría entrar en la definición de “mala madre”: se impacienta fácilmente con su hijo, le demuestra poco afecto, exhibe una marcada preferencia por el hijo menor y se siente con la libertad de ejercer su sexualidad (el mejor ejemplo de esto último es su encuentro con un vecino más joven que ella, una relación meramente física, prácticamente sin diálogo y donde ella marca el ritmo y las características de la dinámica [00:42:20-00:47:00]).

Y las relaciones conflictivas entre madre e hijo ante la ausencia de la figura paterna es algo que aparece en varias películas alrededor del mundo (Moya, 2017). De hecho, uno de los elementos comúnmente plasmados en situaciones así planteadas es la exploración del cuerpo que ejercen los hijos, quienes con frecuencia se sienten inconformes con él.

*Carmen.* La abuela paterna de Junior es una mujer de alrededor de 60 años, negra, de cabello corto muy ensortijado y oscuro, de complexión regular. Su vestimenta es cómoda, pero femenina (colores claros con estampados

florales) y su arreglo modesto (porta aros de gran tamaño). Se la llega a ver usando una media en la cabeza para aplacar el cabello.

Ella se muestra como la principal aliada de Junior en cuanto a su cuidado personal y su deseo de alisarse el cabello, también con su intención de convertirse en cantante. Le enseña a bailar, lo anima a cantar y le confecciona su vestuario. Sin embargo, todo lo hace con la intención de mantener el afecto del niño y lograr que la cuide en su vejez. Pensando en ello es que no le interesa fomentar en él conductas asociadas a la masculinidad violenta, piensa que él es de una manera (“raro” en el sentido de homosexual) y piensa que eso no se puede modificar.

Se encuentra en disputa con Marta en lo relativo a Junior, a quien demuestra más afecto que al bebé, quien al parecer no se asemeja físicamente en nada a su hijo (implicando que quizá ni fuese hijo de él).

Su vivienda está repleta de objetos, como fotografías y recuerdos. No se sabe si tiene alguna profesión u oficio, pero no le falta el dinero, incluso parece tener de sobra cuando le propone a Marta que lo deje a su cuidado a cambio de “lo que quiera”. Probablemente, dado que le ha prestado dinero a Marta y lleva un control escrito de ello en una libreta con varias anotaciones, se dedique a ser prestamista.

Tampoco se sabe de otros vínculos familiares o afectivos, tan solo se menciona al papá de Junior como si hubiese sido su único hijo. Y dado que busca quién la cuide en los años por venir se puede deducir que no tiene más parientes.

*La niña.* Pese a todo el tiempo que aparece en pantalla en compañía de Junior, nunca se sabe el nombre de la niña. Ella es la compañera de juegos de Junior durante el periodo vacacional. Ella es un poco más joven que Junior, aproximadamente de ocho o nueve años, tiene un poco de

sobrepeso, es de tez clara, tiene el cabello largo, lacio y un poco claro. Su relación con Junior es un tanto tirante, frecuentemente se insultan y ofenden, pero ambos buscan la compañía mutua, inventan juegos e intercambian opiniones sobre lo que les rodea. Ella se siente más segura con él y parece entenderlo y aceptarlo (aunque a veces reaccione con un poco de celos al ver el interés que pone Junior en Mario, el adolescente encargado del estanquillo). Su aspecto es muy femenino, aspira a parecerse a las participantes de los concursos de belleza y su vestido favorito es largo y con telas vaporosas. Su madre apoya y fomenta el interés en su aspecto, al parecer en su departamento tiene un salón de belleza donde atiende a las vecinas, y que funge también como espacio donde éstas se reúnen en sesiones de control de peso.

- **INTERACCIÓN ENTRE LOS PERSONAJES FEMENINOS**  
Haciendo de lado el protagonismo de Junior, el resto de los personajes principales son mujeres y es Marta quien tiene interacción con todas.

La relación entre mujeres de más peso en el desarrollo de la trama es la existente entre la madre y la abuela de Junior. Como se ha mencionado, es una relación tensa, de confrontación constante. Carmen hace evidente el poco aprecio que siente hacia quien fuera la esposa de su hijo. No solo opina que no sabe cómo educar a Junior, sino constantemente desaprueba sus acciones, que van desde buscar recuperar su trabajo hasta detalles como que Marta prefiera usar las escaleras en lugar del elevador. Incluso llega a insinuar que probablemente el bebé ni siquiera sea hijo de su hijo. Si bien la apoya ocasionalmente en el cuidado de los niños y le presta dinero, nada es gratuito: tiene el deseo de “quedarse” con Junior y el dinero que le ha prestado está asentado como una deuda que debe pagarse, aun cuando ese dinero haya estado destinado a la supervivencia de la familia.

La niña prácticamente no interactúa con Marta, aunque estén juntas en alguna escena, pero está consciente del trato que le da a su amigo e incluso piensa que no lo quiere. La madre de la niña es la vecina que cuida al bebé, pero lo hace por el pago, más que como favor, pues cuando Marta no puede pagarle se niega a cuidarlo.

La relación entre la niña y su madre parece ser cercana y uno de los elementos frecuentes es su interés por las cuestiones del aspecto físico. Al parecer es la madre quien fomenta en la niña el ideal de belleza: le regala muñecas Barbie, le presta sus cosméticos (y opina sobre los colores de los esmaltes de uñas, según le comenta la niña a Junior) y acepta el deseo de la niña de vestirse como *miss* para tomarse una fotografía. De hecho, el único momento en que se ve en pantalla a un grupo de mujeres interactuando entre sí ocurre en la sala del departamento de la niña, donde la señora dirige un grupo de control de peso (todas, mujeres con sobrepeso, sentadas con los ojos cerrados, repiten varias veces la frase: “No, gracias; no tengo hambre”).

Las mujeres son representadas como cuidadoras principalmente. Marta tiene a Junior y al bebé; Carmen tuvo a su hijo y quiere a Junior; la vecina tiene a la niña; pero, también, cuando Marta consulta al médico en el hospital, la fila de espera en el consultorio está compuesta de niños, niñas y mujeres adultas.

Cuando se las representa en alguna labor remunerada, la mayoría, incluso si de personajes incidentales se trata, se dedican a labores tradicionalmente femeninas como vendedoras o peluqueras. La única que trabaja en un rol generalmente masculino, es Marta, como vigilante de seguridad, labor de la que parece enorgullecerse, y que, como se ha mencionado, ejerce también simbólicamente al vigilar y controlar la conducta de Junior.

## *Violencia de género contra las mujeres en la pantalla*

En el desarrollo de la trama se encuentran diversos ejercicios de violencia en contra de las mujeres, de manera constante.

Comenzando por la violencia estructural que le dificulta a Marta encontrar un empleo digno que le permita proveer a sus hijos, así como la carencia de espacios donde su bebé pudiese ser atendido y cuidado mientras ella trabaja. Lo mismo ocurre para Carmen, quien prevé una vejez en la que necesitará cuidados que no le serán fácilmente suministrados. (De acuerdo con María Urbina [2020], dos de los pendientes en cuanto a políticas públicas de género en Venezuela son que las mujeres de más de 60 años sin ingresos propios cuentan con escasa protección y que hay una falta en las redes de cuidado, “donde las políticas laborales se vinculen con los sistemas de protección social”.)

También el descuido en que se encuentra el área en que habitan, que genera la sensación de peligro en los niños, y que hace que la madre de la niña los tenga que “cuidar” a la distancia, incluso si se dirigen a un lugar muy próximo.

A partir de los diálogos de la niña, se evidencia que la violencia sexual es una amenaza constante. La madre le ha advertido sobre las zonas de peligro en el lugar en que habitan y ella está muy consciente, aun en un juego, de la alta probabilidad de ser violada, incluso si, contrario a la idea que sostenía Junior, no se es atractiva.

La violencia simbólica también se halla presente en la trama, particularmente en el ideal de la belleza física, tanto en los contenidos televisivos como en comentarios casuales al calificar de “bueno” o “malo” el cabello dependiendo de lo lacio que esté, habiendo un profundo trasfondo racial. Los ejercicios de este tipo de violencia ocurren más claramente contra los niños: Junior padece críticas racializadas sobre su cabello y de condicionantes de géne-



ro al considerarse por lo menos “raro” su interés por su aspecto y sus aficiones; la niña, literalmente, vive rodeada de alusiones a que un valor esencial para las mujeres es ser bella, e incluso en su contexto (un país con mujeres famosas por su atractivo físico) es una aspiración común el deseo de ser al menos concursante en alguna competencia de atractivo físico.

El hecho de que, después de insistir infructuosamente, Marta recupere su empleo teniendo que pasar por un encuentro sexual con su jefe, forma parte de un ejercicio de violencia laboral. Aun si ella parezca haberlo buscado, su expresión durante el acto sexual y su expresividad emocional después de éste (cuando ya no se encuentra presente el jefe) indica la falta de deseo hacia él.

### *¿Violencia simbólica?*

A continuación, se retomarán los puntos planteados en el marco teórico para determinar si bajo esos criterios la representación de las mujeres es realizada en manera tal que pueda considerarse un ejercicio de violencia simbólica, o no.

En principio, las mujeres no son mostradas como “objetos pasivos” ni los hombres como “sujetos activos”. Las acciones de Marta y de Carmen son determinantes para la acción y destino del protagonista.

Respecto a la representación sexualizada de los cuerpos femeninos, si bien Marta es mostrada desnuda en ciertos planos, esto es justificado para el desarrollo la trama y pese a la interacción sexual del personaje con otros personajes varones, su desnudez no se realiza de forma erotizada ni parece ser pensada en suscitar el deseo del espectador. Los encuentros sexuales son un tanto crudos, carentes de filtro, musicalización o algún otro elemento cinematográfico que pudiese hacerlos más “disfrutables”.

Si bien los roles de los personajes femeninos están centrados en lo familiar, no se les representa de manera estereotipada o limitada. Por ejemplo, el ya mencionado ejercicio de la maternidad de Marta, con tantos contrastes. Reprende severamente a Junior, lo castiga y lo rechaza constantemente pero, también, lo defiende ante otros adultos (como la abuela de sus hijos, o el pasajero del camión que se acerca demasiado al niño que va distraído) y se preocupa porque su manera de ser le traiga sufrimiento, y también porque otro ejercicio de la masculinidad lo lleve a una muerte prematura. Es una mujer que constantemente está buscando soluciones a sus problemas; aun si lo hace de manera fallida, no queda a la espera de la acción de alguien más, sino toma decisiones y ejecuta acciones.

Los personajes presentados en pantalla se salen del código hegemónico de las representaciones. Se plasma la diversidad de colores de piel existente en una ciudad con el pasado histórico-colonial de un país como Venezuela. La abuela es negra, la madre morena y la amiguita es de tez clara; y las tres encarnan, también, a tres distintos periodos de la vida. Y las acciones y palabras de las tres, si bien en distinto grado, impactan la vida del protagonista.

El personaje de Marta podría caer en el rubro de “nuevos modelos de mujeres” al personificar a una madre no idealizada, fuerte y que ejerce libremente su sexualidad. Si bien no cuenta con gran fortuna en el desarrollo de la trama, tampoco sufre un desenlace trágico ni sus acciones tienen consecuencias funestas. De hecho, obtiene objetivos importantes (recuperar el empleo y hacer que Junior la obedezca) y hacia el final de la historia puede entenderse, hasta cierto punto, su actitud hacia su hijo mayor. Si bien no puede hablarse de una estigmatización de este ejercicio de la maternidad (sus acciones están encaminadas a obtener lo que ella considera que es lo más beneficioso para su familia), es difícil simpatizar con un

personaje que constantemente confronta, e incluso maltrata, al personaje principal, el cual genera fácilmente simpatía.

Respecto a los diversos ejercicios de violencia contra las mujeres ejercidos en pantalla, no existe una representación estética de ellos que lleven a su justificación o banalización.

### *Apuntes complementarios*

Dado que, de todas las películas que componen la muestra, esta es la única que trata dentro de su narrativa la violencia simbólica (tal como afirma Nicolas Balutet) es que se eligió un número mayor de escenas a revisar en comparación con las otras películas. Esta historia ejemplifica de manera clara que el ejercicio de violencias puede ser ejercido de diversas maneras y que su ejercicio “sutil” es tan perjudicial como otras formas de violencia más evidentes. De igual manera, muestra que los tipos de violencia rara vez se presentan de manera aislada y que puede sufrirse por más de un rasgo identitario. En el caso de Junior, como se ha reiterado, su madre lo agrede porque su comportamiento no va acorde al “deber ser” masculino de su medio; la gente que lo rodea y los medios de comunicación masiva le repiten que su físico no es el “ideal” para ser considerado bello y constantemente se le sugiere modificarlo; y su pertenencia de clase, que conlleva a un acceso limitado a recursos como la procuración de salud, en específico la salud mental en este caso, propicia que su madre aborde de manera errónea lo que considera un conflicto en la personalidad de su hijo.

La manera en que se plantean el contexto social, cultural y espacial permite comprender que la madre está reproduciendo las dinámicas violentas que la rodean y que muy probablemente la han acompañado a lo largo de su vida.

El final provee de pocas esperanzas respecto al futuro del protagonista. Sin aliados que lo comprendan y apoyen, se ve forzado a “normalizarse” en el sentido de aceptar que su aspecto deje de ser distintivo. Sin embargo, su conducta muestra una cierta resistencia, al no cantar el himno que entonan el resto de sus compañeros.

Esta película resulta un gran ejemplo de los efectos nocivos de la violencia simbólica, así como su sutileza. El personaje de Junior permite imaginar la vida de tantos otros niños y niñas que crecen rodeados de mensajes acerca de cómo “tendrían que ser” y que afectan su autoconcepto y autoestima y, por tanto, su desarrollo personal. De igual manera, las personas adultas aparecen como carentes de recursos que les permitan cuestionar no solo esos mensajes sino los conflictos sociales que les rodean, lo que lleva a pensar en la necesidad de fomentar las miradas críticas en cuanto a la recepción de los contenidos mediáticos, por mencionar solo un punto por dónde comenzar y que se relaciona directamente con lo visto en la película.

## RELATOS SALVAJES [“HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPRE”]



Argentina, 2014

*Dirección:* Damián Szifron

*Guion:* Damián Szifron

*Intérpretes:* Ricardo Darín, Oscar Martínez, Leonardo Sbaraglia, Érica Rivas, Rita Cortese, Julieta Zylberberg, Darío Grandinetti

*Producción:* British Film Institute (BFI), Canal+, Corner Producciones, El Deseo, Film Factory Entertainment, Gobierno de España, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Kramer & Sigman Films, Televisión Federal (Telefe)

### *Sinopsis general*

La película está compuesta por seis historias cortas independientes entre sí. Para efectos de este trabajo se ha seleccionado una de ellas, tomando en consideración tanto que cuenta con protagonismo femenino (solo hay otra historia con esa característica) y que es de los episodios más mencionados en la literatura revisada acerca de la película. De cualquier forma, algunos elementos del análisis se tomaron considerando los rasgos generales de los otros episodios.

Las seis historias se sitúan en la Argentina contemporánea, teniendo como elemento común, dependiendo de cómo se vea, la búsqueda de venganza o de justicia por mano propia. La primera historia, llamada “Pasternak”, narra el encuentro en el mismo avión de todas las personas ligadas de manera negativa al personaje de Gabriel Pasternak, quien secuestra dicho avión y lo estrella en la casa de sus padres. El segundo relato, “Las ratas”, muestra la disputa entre dos mujeres cuando una de ellas intenta con-

frontar al responsable de la ruina de su familia, pero no sabe cómo lidiar con ello. En tercer lugar, “El más fuerte” presenta el enfrentamiento entre dos desconocidos que se encuentran en una carretera desierta y cuyos actos de violencia entre sí escalan hasta llevarlos a la muerte. En la cuarta historia, “Bombita”, el personaje central, harto de los abusos y la corrupción del sistema de multas de tránsito y servicio de grúas en su ciudad, decide hacer explotar una de estas oficinas, ganando el reconocimiento público. El quinto relato, “La propuesta”, exhibe los mecanismos en los que la corrupción podría ayudar a un joven de clase alta a eludir su responsabilidad en un accidente de tránsito. Por último, “Hasta que la muerte nos separe” trata de la boda de una joven y adinerada pareja y sobre lo que ocurre cuando la novia descubre que su ahora esposo le ha sido infiel con una de las invitadas a la fiesta.

### *Contexto de producción*

En lo referente a la producción cinematográfica, Argentina ocupa una posición preponderante en América Latina, acompañada por México y Brasil. Sin embargo, sus cifras se encuentran lejos de las de Estados Unidos y la India, así como otros productores tradicionales como Francia e Italia y potencias emergentes en lo cinematográfico como Corea del Sur y China (Barnes, Borello y Pérez, 2014). Y es el Estado el principal ente de financiamiento y patrocinador de la actividad a través, principalmente, de la labor del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Argentina es un país exportador de sus producciones cinematográficas y televisivas, como otros países de la región, entre los que se encuentran Colombia, Chile, Venezuela y Perú. Esto lleva a una situación de competencia, puesto que por un lado se buscan nuevos mercados para la producción cultural propia pero, por otro, se tiene que

proteger la industria, no solo de las grandes potencias en producción fílmica y audiovisual, sino de las propias transnacionales sudamericanas.

El “periodo de oro” del cine argentino se desarrolló entre la mitad de la década de los treinta y la mitad de la década de los cincuenta. Argentina se convirtió en uno de los países con mayor producción de películas fuera de los países centrales, y desarrolló vínculos con las productoras estadounidenses. También hubo un fuerte proteccionismo estatal, principalmente a través de medidas de fomento a la producción, como las cuotas de pantalla (Barnes *et al.*)

En los años setenta, a la vez que se fortalecen las empresas locales más importantes, aumenta el poder en el mercado argentino de productores y distribuidoras extranjeras.

Después del regreso a la democracia, en 1983, la mayor parte de las filmaciones se concentran en solo tres compañías productoras, aunque también hubo otras orientadas a la realización para el público masivo. En estos años, las productoras se dedican a la realización de películas comerciales y la realización de otras películas ocurre gracias al financiamiento de los propios directores-guionistas y al apoyo financiero del entonces Instituto Nacional de Cine.

Durante la primera mitad de la década del noventa, ocurre una caída en la inversión, tanto en la parte estatal como privada, optándose por producir películas de bajo costo, reduciendo los tiempos de filmación entre otras medidas. De cualquier forma, el éxito comercial de estas cintas fue escaso.

Posterior a esta etapa, ocurre un incremento notable, incluso a pesar de la fuerte crisis económica de 2001 y 2002 y de una competencia desigual en el propio mercado. Entre los factores favorables, se encuentra la política pública y los apoyos del ahora Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, así como una mayor profesionaliza-

ción de los recursos humanos (cada vez más egresados de escuelas de cine) y el surgimiento del llamado “Nuevo Cine Argentino”.

De acuerdo con Daniela Fiorini (2017), el término Nuevo Cine Argentino (NCA), creado por la crítica cinematográfica, se refiere a la producción filmica de fines de la década del noventa y la primera década del 2000 realizada por una nueva generación de directores que elevaron el estándar de calidad técnica y narrativa.

Su surgimiento está vinculado a diversos factores, tales como cambios en el marco legislativo (Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica de 1995), cambios en las condiciones de producción y financiamiento (surgimiento de productoras independientes), un mayor acceso a la tecnología y una profesionalización del campo gracias al incremento de las escuelas de cine. De igual forma, aparecieron revistas especializadas y resurgieron los festivales de cine (el de Mar del Plata y el BAFFICI, los más emblemáticos).

A partir de una amplia revisión de bibliografía sobre el tema, Fiorini sostiene que el NCA no se caracteriza por la homogeneidad sino por la diversidad de temas, géneros y estilos. Sin embargo, algunos autores encuentran elementos en común, como que las temáticas se vinculan al presente, sin abordar los problemas del pasado reciente; la estructura narrativa de los filmes cambia y hay una distancia entre autor y espectador que lleva a la indeterminación y a la ambigüedad, abriendo la interpretación. Se resalta también que, a diferencia del cine realizado una década antes, el NCA rechaza al cine de tesis. De igual forma, se encuentra una ruptura con la narración tradicional o costumbrista.

Alfredo Dillon (2018) realiza también una exhaustiva lectura del cine del periodo, y afirma que no solo el NCA experimentó un crecimiento importante, sino el cine comercial, con directores como Juan José Campanella, Mar-



celo Piñeyro y Damián Szifron. Y cita el trabajo de Andermann [2015], quien sostiene que a partir de la realización de películas como *Historias extraordinarias*, a mediados de la segunda mitad de la primera década del siglo XXI, ocurre un fortalecimiento en las historias pero un debilitamiento de la “intensidad” de la imagen fílmica.

Dillon resalta el trabajo de Copertari [2009], quien hace una revisión de las películas más taquilleras (como *Nueve reinas* y *El hijo de la novia*) y las ve como alegorías de las transformaciones sociales producidas por las políticas neoliberales y la inserción de Argentina en el mundo globalizado, particularmente desde la perspectiva de la clase media.



### *Sinopsis*

Romina y Ariel celebran su boda. Ambos, con recursos económicos y con varios años de relación y amistad entre familias, encarnan el estereotipo de pareja perfecta, hasta que Romina se percata de que Ariel le ha sido infiel con una de las invitadas al festejo. Su reacción pasa por un

amplio rango de emociones y acciones, de la desesperación a la furia, pasando por la indiferencia para terminar en el desamparo. La fiesta termina siendo un desastre, pero Ariel y Romina se reconcilian apasionadamente ante la sorpresa de todos.

### *Temática y su contexto*

Dado que el trasfondo de lo que ocurre en la trama es producto de la noción de amor romántico de los personajes, se presenta una breve revisión sobre el concepto y sus repercusiones.

En principio, hay que establecer que el amor y la sexualidad humana son construcciones sociales porque se definen y regulan a través de normas, costumbres, tabúes, prohibiciones y prejuicios (Herrera, 2009). Y dado que la organización social ubica de forma distinta, desigual y jerárquica a hombres y mujeres, esto sin duda influye decisivamente en la conformación de la subjetividad (Esteban y Távora, 2008).

Para Mari Esteban y Ana Távora (2008), una de las principales consecuencias de dicha desigualdad social es la construcción de un “vínculo subordinado”, que se caracteriza por colocar a las mujeres en un lugar de carencia o necesidad, a partir de la importancia otorgada al amor de los otros en la construcción de la identidad. Las mujeres pueden percibir el no tener pareja como una carencia. Estas autoras refieren al trabajo de Mabel Burin, quien establece como causa para explicar la adjudicación del poder de los afectos a las mujeres el sostener y garantizar el cuidado de los hombres, quienes ostentarían el poder racional.

En la misma línea de análisis se encuentra el trabajo de Victoria Ferrer y Esperanza Bosch (2013), quienes parten del énfasis que se hace a los varones para no mostrar o esconder sus emociones para explicar su relación con el

amor: o no será expresado, o se presentará como algo dominado o controlado, mucho más desapegados en comparación a cómo se comportan las mujeres. De la misma manera, mientras que la ausencia del amor está vinculada al fracaso personal en el caso de las mujeres, el éxito masculino está conformado por diversos factores, entre los cuales el amor podría no estar y, de estarlo, es solo un elemento más.

De acuerdo con Coral Herrera (2009), esta perspectiva sobre el amor como dispositivo de control social proviene de los estudios feministas a partir de los años setenta, donde se le empezó a ver como un mecanismo para perpetuar las diferencias de género, la familia nuclear patriarcal y el *statu quo* político y social.

Herrera afirma que las narraciones sobre el amor romántico están configuradas por varios “mitos amorosos” y retoma la clasificación de Carlos Yela para describirlos:

El mito de “la media naranja” supone que las parejas están predestinadas y que existe una persona en el mundo con quien se formará la pareja perfecta.

- El mito de la exclusividad es la creencia de que el amor romántico puede sentirse solamente por una persona. Este mito tiene que ver con considerar a las personas y sus cuerpos como propiedades. Afirma Herrera que este mito sustenta a su vez el mito que hace ver a la monogamia como el estado ideal de las personas en la sociedad.
- El mito de la fidelidad es la creencia de que todos los deseos pasionales románticos y eróticos deben ser satisfechos exclusivamente con la pareja.
- La creencia de que el amor romántico-pasional debe llevar a la unión estable de la pareja es el mito del matrimonio o de la convivencia.
- El mito de la omnipotencia supone que el amor “lo puede todo” y debe permanecer ante todo y sobre todo.

- La idea que supone que los sentimientos amorosos son íntimos e individuales, sin considerar la influencia de factores sociales, biológicos y culturales es el mito del libre albedrío.
- El mito del emparejamiento es la creencia de que la pareja es algo natural y universal.

Para Eva de la Peña, Esther Ramos, José María Luzón y Patricia Recio (2011), las creencias e imágenes idealizadas en torno al amor dificultan el establecimiento de relaciones sanas, particularmente porque llevan a la aceptación, normalización, justificación o tolerancia de conductas abusivas y ofensivas. Además de los anteriormente citados, ellas enlistan otros mitos o falacias, entre los que sobresalen, para efectos de esta investigación:

- La falacia de cambio por amor, que es la creencia de que las personas pueden cambiar “por amor”, lo que puede llevar a aceptar y tolerar conductas de la pareja claramente ofensivas a partir del convencimiento de que cambiará por amor al otro.
- La normalización del conflicto presupone que todo lo que suceda en las primeras fases de la relación (sin importar su gravedad), es propio siempre del proceso de adaptación y forma parte de una relación “normal”.
- La creencia de que los puestos opuestos se atraen y entienden mejor.
- El mito de la compatibilidad del amor y el maltrato parte de la creencia de que el cariño y el afecto pueden “descontrolarse”. También hace pensar que no hay amor verdadero sin sufrimiento.
- La creencia de que el amor “verdadero” lo perdona y aguanta todo.
- La creencia de que si se ama se debe renunciar a la intimidad y, por tanto, no puede haber secretos en la pareja.

- El mito de los celos o la creencia de que éstos son una muestra de amor, lo cual se vincula a la concepción del amor como posesión y desequilibrio de poder en las relaciones de pareja.

Cabe resaltar el énfasis particular que las autoras ponen en señalar el sexismo presente en el mito de la fidelidad y de la exclusividad, puesto que los criterios para hombres y mujeres son distintos.

Coral Herrera resalta el hecho de que, si las emociones son aprendidas en la cultura a través de los relatos, estas pueden cambiarse a partir de que cambien las narraciones también. Para ella, la proliferación de relatos amorosos en diversos soportes (canciones, poemas, novelas, esculturas, cuadros, etcétera) hace parecer que el amor constituye “otra realidad” que nos aleja de nuestra cotidianidad. Las emociones creadas a partir de las narraciones afectan en nuestro cuerpo de la misma manera que aquellas producidas por la interacción social con los otros, si acaso variando en intensidad. Dichas reacciones causadas por los relatos terminan creando pautas conductuales que se terminan aplicando a la vida “real”.

Apunta Herrera, acerca de estos relatos, que la mayoría de los escritores han creado finales trágicos para las mujeres libres y que esto podría ser tanto para evidenciar las restricciones sociales y culturales de una época determinada o bien para consolidar la doble moral patriarcal.

Acerca del ritual de las bodas, que suele ser el “final feliz” de muchos relatos, Herrera sostiene que se sigue fomentando el amor romántico entre un hombre y una mujer como un medio para alcanzar la estabilidad económica y una posición legal y físicamente privilegiada, a través del matrimonio. Y las bodas son las ceremonias que ofician el ritual de ingreso en la institución matrimonial, que varía histórica y culturalmente. Las uniones de pareja tienen sus particularidades de acuerdo con la sociedad

y cultura, estatus socioeconómico, religión, idioma, etnia, edad de los contrayentes y las circunstancias personales que rodeen al evento.

Las bodas son motivo de celebración colectiva, la forma en que la sociedad “bendice” con su aprobación a las nuevas “unidades de producción y reproducción”. Los relatos de las sociedades patriarcales han creado la noción de que el día de su boda es el día más importante de la vida de una mujer, un motivo de autorrealización.

Una boda es un rito social que también tiene una dimensión mítica, de acuerdo con la autora. En la literatura, y otras narraciones, es el símbolo del “triumfo del amor”, siendo a la vez un mito colectivo y una meta social individual. El clásico final de “y vivieron felices para siempre” presenta a la boda como el fin de una historia de obstáculos y el inicio de otro relato que no se narra, pero se nos dice que es un futuro feliz y luminoso. Señala Herrera que en los cuentos populares la boda marca el acto de salvación del amado por la protagonista, quien es poseída simbólicamente para protegerla de todos los males. El príncipe azul le ofrece privilegios a los que muchas mujeres aspiran desde niñas.

Hablando más acerca de los relatos, Herrera resalta que en el imaginario social se mantiene la idea de que la mujer es un ser más dado a entregarse, a vivir el amor plenamente, a dejarse llevar por sus sentimientos, a enajenarse con el enamoramiento e incluso a “devorar” a los hombres. Mientras que éstos han aprendido a controlarse y contenerse, a no expresar valores negativos para ellos (que denoten vulnerabilidad o apego); en síntesis, a reprimirse, siendo la máxima patriarcal “los hombres no lloran”. Afortunadamente son cada vez más quienes se han rebelado contra estas imposiciones, aunque siguen marcando el ejercicio del poder en las relaciones amorosas.

Cuando el amor se acaba, las mujeres no solo pierden su relación amorosa, sino el eje en el que se centró su vida.

Pero pese a la necesidad de aprobación por parte de los hombres, las mujeres van ganando de a poco su independencia emocional. Para Herrera, las mujeres posmodernas viven en la contradicción al situarse entre el amor a la libertad y la adicción al amor. Según la autora, la cultura ha mitificado al amor de tal forma que provoca una enorme lucha interna en las mujeres, quienes saben que el amor es una ficción que se vive voluntariamente, pero sin saber por qué se vive o por qué se sufre.

La mitología romántica sería entonces un fiel reflejo de la cultura patriarcal y provoca decepciones, desengaños y frustraciones difíciles de entender y de sobrellevar.

### *Temática y su representación cinematográfica*

*Relatos salvajes* es, como muchas obras fílmicas contemporáneas, una mezcla de diversos géneros cinematográficos; sin embargo, el consenso en general la clasifica como una película de humor negro. Es por esto, y porque la historia de “Hasta que la muerte nos separe” es básicamente una historia de amor, que se ha optado en el presente trabajo por analizarla como una comedia romántica.

De acuerdo con Tamar McDonald (2007), una comedia romántica es una película que tiene como motor narrativo la búsqueda del amor y donde se muestra esta búsqueda de manera alegre y casi siempre con una conclusión exitosa. Se trata de uno de los géneros cinematográficos más populares a nivel mundial, teniendo producción propia en prácticamente todas las cinematografías, y cuenta con una serie de características o elementos genéricos fácilmente identificables, tales como:

- Características visuales. Iconografía: locaciones (ambiente urbano), utilería, vestuario e incluso personajes (como la pareja equivocada, el amigo gay de la protagonista, la amiga incondicional siempre disponible, etcétera).

- Patrones narrativos. Repetición del arco narrativo y temas recurrentes. La trama básica es “chico conoce, pierde y recupera a chica”. Dentro de este patrón, momentos más pequeños también ocurren con regularidad. Por ejemplo el encuentro casual que predice la futura unión, que uno de los dos se haga pasar por quien no es, el acto vergonzoso para demostrar amor.
- Ideología. La importancia básica de la pareja monógama (McDonald; Echart, 2009; Aybar, 2014).

Las comedias románticas no solo presentan las historias desde la perspectiva de su protagonista femenino, detallando sus sentimientos y así privilegiándola dentro de la película como el punto para la identificación de la audiencia, sino son comercializadas para las mujeres. Pero pese a su asociación con las consumidoras, estas películas no solo se dirigen a los intereses y deseos femeninos sino son incluyentes con ambos géneros. El mito del amor perfecto atrae a ambos sexos, y las narrativas de la comedia romántica en sí demuestran que tanto los hombres como las mujeres deben cambiar y adaptarse para merecer el amor (McDonald).

A lo largo de su existencia, la comedia romántica se ha desarrollado a su vez en varios subgéneros:

- Comedia de enredos (o *screwball*). Su principal característica es una dinámica en la pareja basada en insultos y violencia (ya sea mera amenaza, o real). Hay una inversión en el valor de “clase”, de alguna manera es mejor ser pobre que rico, quien es letrado necesita una verdadera educación. También se presenta una importante subversión de la normalidad de los personajes, y es común que haya un juego de roles: uno de los integrantes de la pareja (o ambos) fingen ser alguien más. De acuerdo con Aybar, algunas críticas fílmicas feministas como Molly Haskell o Kathleen Rowe han llamado a las comedias de enredo “el subgénero



de la mujer”, debido a que en muchas películas se representa a una mujer de éxito; mientras que autoras como Diane Carson afirman que en estas películas no se quiere representar a mujeres independientes y triunfales, sino que pretenden castigar a este tipo de mujer a través de finales narrativos conservadores donde es frecuente ver cómo la mujer “acaba volviendo al lugar que le corresponde”.

- Comedia sexual. Enfrenta a la mujer contra el hombre en una batalla elemental de ingenio, cuya meta para ambos es el sexo. Solo que el momento y la legitimidad de éste difiere de un género al otro: las mujeres quieren el sexo después, y los hombres antes, o sin, matrimonio. La comedia sexual sugiere que la intensa animosidad entre la pareja garantizará una relación sexual apasionada hacia el final de la cinta. Hay, también, un juego de roles, una jerarquía del conocimiento: él sabe más que ella, pero la audiencia sabe todo; y una inversión del “orden natural”: las mujeres están dispuestas a tener sexo, pero dentro de relaciones amorosas y honestas. Estas películas se produjeron en el contexto de aparición del reporte de la conducta sexual femenina de Kinsey, la revista *Playboy* y el dejar de lado los códigos de producción (censura) que regían la producción fílmica en Estados Unidos.
- Comedia romántica radical. Frecuentemente abandona el énfasis de asegurar que las parejas terminan juntas, a pesar de la probabilidad, para cuestionar la ideología del romance. Al ser removidas las barreras que impedían la consumación sexual, debido a los cambios en el control natal y las costumbres sociales, la comedia romántica sexual pierde sentido. Algunas de las características clave de las comedias románticas de este periodo fueron generadas por la ruptura consciente de convenciones de los subgéneros anteriores. La idea de que el romance y la satisfacción pueden ser valores opuestos es nueva en estas películas, mientras que los personajes luchan por ser realistas y actualizados mientras continúan anhelando una atracción

instantánea y devoción eterna, que se asumen posibles por las narraciones previas. La comedia romántica radical generalmente retiene el marco básico (chico conoce, pierde y recupera a chica) de la comedia romántica estándar, pero elabora mucho más realismo en ciertas áreas —lenguaje, franqueza sexual— preparándose para desechar viejas convenciones y frecuentemente permite un final mucho más abierto.

- La comedia romántica neotradicional. Representa un retorno a una forma teórica de comedia romántica del pasado. Elige ignorar aquellas películas que terminaban con los amantes separados, o juntos, pero posiblemente solo de manera temporal. Aunque mantenga su apariencia, heredada de las películas de los 70, de ser un tipo de comedia romántica más realista, no enfrenta los problemas de formar una relación duradera en la sociedad contemporánea. La nueva forma de comedia romántica solo alude a ideas como la alienación en las grandes ciudades, la prevalencia del divorcio y la inevitabilidad de la decepción, pero lo hace para realzar el romance perfecto que esto puede producir para sus protagonistas.

Afirma McDonald que, a pesar de los distintos contextos de producción que existen en este periodo, parece ser que emerge un producto muy similar. Esto es un claro indicio de que las películas son separadas de sus tiempos originarios, ya sea propositivamente o por accidente, rechazando lo específico de sus contextos, a favor de una sensación más generalizada e indiferenciada. Tal vez sea este olvido de las especificidades contemporáneas lo que ha hecho que la comedia romántica tradicional haya durado tanto tiempo: a diferencia de la comedia romántica radical, que puede ser fechada por sus referencias al espíritu de la época, la actual forma dominante del género prefiere hacer referencia a la cultura popular y a los productos de consumo que a eventos históricos o políticos.

Una de las tácticas principales de este subgénero es crear sentimientos en la audiencia que luego son atribuidos a los personajes, usando referencias intertextuales. Es simple emplear una canción, una línea de diálogo, un referente que ya tenga resonancia emocional para evocar un sentimiento que luego será cooptado por la película (McDonald).

Las películas centradas en el varón suelen sugerir, y luego negar, que hay una estructura para el romance: un conjunto de reglas. Estas películas están hechas para probar que el varón puede ser tan sensitivo y desesperado por el amor que la mujer. De manera similar, otras películas revierten la ecuación para mostrar que las chicas pueden ser tan ordinarias, obsesionadas con el sexo y proclives a emborracharse como los chicos. Esto es parte de un patrón más amplio de auto-objetificación de las mujeres. Tales películas establecen que las diferencias entre los sexos pueden ser sobrepasadas puesto que, en las películas de varones, todo lo que ellos quieren es, también, tener sexo apasionado en una relación amorosa comprometida, justo como las mujeres quieren. Y en las películas de “chicas malas”, ellas solo quieren diversión, sexo y alcohol tal como ellos [Ariel Levy, referido por McDonald]. Esto, en vez de atenuar las diferencias entre géneros, parece remarcarlas.

Para Iris Aybar, dentro de las películas románticas se pueden encontrar principalmente tres tipos de perfiles femeninos: la mujer trabajadora, que se caracteriza por tener mucha pasión por su trabajo, son mujeres racionales e independientes, pero todo esto no supone algo positivo ya que se les da la imagen de mujeres frías, sin sentimientos, hasta que llega un hombre que consigue que los muestre; la insegura, aquella que a pesar de ser una mujer inteligente, y físicamente atractiva, tiene una autoestima muy baja, confía muy poco en sí misma y siempre se cree por debajo del resto del mundo (por lo que necesita a la pare-

ja que la haga reconocer su valor); y, por último, se encuentra la mujer aparentemente satisfecha, pero que necesita un anillo para ser completamente feliz.

“Lo que tienen en común este tipo de películas es que da lo mismo que seas una mujer introvertida o extrovertida, atractiva o no, con un trabajo estable y por lo tanto económicamente independiente, siempre la mujer buscará de manera ‘desesperada’ el formar una familia con un hombre que la quiera, que la apoye y le diga lo guapa que es todos los días” (Aybar, p. 24).

Para Pablo Echart, la comedia romántica actual puede encontrarse en dos polos. En uno, lo grotesco se ha vuelto el rasgo distintivo, mediante el sensible incremento de los chistes escatológicos, la rudeza en los diálogos y lo explícito en el tratamiento de la sexualidad (más en el plano de las alusiones que en el de su representación), sin menoscabo a las convenciones más tradicionales e idealistas del amor romántico. Y en el otro se encuentran fantasías inocentes y amables concebidas primordialmente para un público femenino. Estas películas de aspecto pulcro hacen aún más obvia la continuidad del género respecto a los patrones narrativos, estéticos e ideológicos de lo que se ha dado en llamar también “nuevos romances” o “comedia romántica retro”. De igual manera, existe un demostrado “afán de tolerancia” enfocado a una mayor diversidad de representaciones femeninas y de las opciones sexuales. “Este cambio tiene una incidencia más sociológica e ideológica que estética, dado que en estas películas quedan por completo indemnes las estructuras y las convenciones narrativas de la comedia romántica *mainstream*” (p. 178).

Beatriz Oria (2018) considera que la comedia romántica independiente está revitalizando al género, y la define como todos aquellos filmes que lidian de un modo u otro con cuestiones de amor, deseo, intimidad y relaciones y que lo hacen desde una perspectiva mayormente cómica y de una manera que es conscientemente distintiva de la

*mainstream*, desplegando una clara voluntad por colocarse en otro punto en términos temáticos, narrativos, ideológicos o estéticos.

Dentro de las constantes de este tipo de comedia, Oria encuentra que pareciera que se ha descubierto que el romance y la búsqueda del amor no necesitan ser la única preocupación de los amantes. En esta “dispersión” de su foco narrativo, es relativamente común para estas películas lidiar con tópicos no convencionales, incómodos o espinosos que usualmente son pasados por alto en Hollywood, como el aborto, la enfermedad mental, la muerte, la paternidad, la adicción, la enfermedad, o posibilidades profesionales o de estabilidad económica. De manera relevante, señala que la comedia romántica independiente tiende a presentar finales anticlimáticos, abiertos o ambiguos, que pueden incluir la separación de la pareja. Incluso si la pareja permanece unida al final, algunos filmes tienen un aire de temporalidad e incertidumbre, reemplazando el “felices para siempre” por “felices por ahora”. En otros casos, los finales felices recaen no en la formación de la pareja sino en otras alternativas al amor romántico. La realización puede tomar la forma de amistad, logros profesionales, vínculos familiares, o simplemente encontrando la identidad de uno mismo. Oria considera que esta es una categoría particularmente popular, donde la relación romántica no es un fin en sí mismo, sino un vehículo de autodescubrimiento que es presentado como un objetivo más alto que la unión con el sexo opuesto.

#### *Otros trabajos acerca de las películas*

María Rosa Olivera-Williams (2017) en “El surgimiento de las comunidades volátiles: *Relatos salvajes* de Damián Szifón” sostiene la hipótesis de que las seis historias individuales que integran la película cuentan una historia rica del pasado y del presente, así como un reclamo por un

concepto más abarcador y real de justicia al mostrar el debilitamiento de la clase media como amortiguador de las pulsiones humanas y del antagonismo entre clases.

Al pertenecer al género de la comedia en su variante oscura, se satiriza al control del comportamiento “civilizado” en situaciones cotidianas conflictivas, mostrando lo que podrían ser excepciones del orden aceptado. Según la autora, se muestra a la clase media fragmentada en “comunidades bárbaras” que al recurrir a la violencia se someten a situaciones como estar en la cárcel, morir o “resignificar los rituales culturales que tradicionalmente trazaban la cartografía de su actor social, el caso de la fiesta para celebrar la boda de Romina y Ariel en ‘Hasta que la muerte nos separe’” (p. 100).

Sobre este último episodio, Olivera-Williams afirma que su final resignifica el simbolismo de la boda, al pasar de las obligadas tradiciones (el vestido blanco, el pastel de novios, el vals), cuya función sería fungir como “amortiguadores de los sentimientos de la pareja”, a un encuentro sexual de los novios en plena fiesta.

En su conclusión, la autora retoma lo sostenido por el director en una entrevista acerca de que “el amor surge como una fuerza natural que puede refundar una sociedad y en última instancia salvarnos” (p. 102) y afirma que “la falsa vulnerabilidad de la clase media [...] debe resignificarse para ser socialmente beneficiosa, es el medio por el cual el deseo de venganza se transforma en deseo de la verdadera justicia” (p. 102).

*Relatos salvajes*, para Gonzalo Aguilar, es una mezcla de retrato social y espectáculo que ha desconcertado a los críticos, habituados a extraer “lecciones políticas” de las películas argentinas, y divide en tres los argumentos fundamentales de la crítica. El primero afirma que el filme en lugar de indicar salidas, explora y celebra pasiones como la venganza; el segundo explica el éxito comercial de la cinta por la catarsis que obtiene una audiencia ávida de

justicia, pero sin los medios institucionales para lograrla y que encuentra satisfactoria la justicia por mano propia; y el tercero deriva de los dos primeros: al resolver dramáticamente los conflictos por acción personal, la película rechazaría toda solución política.

De acuerdo con Aguilar, solo el primer relato está estructurado por la venganza, pero son la furia y la ira las que dominan las acciones de los personajes, lo que les conduce a la destrucción de sí mismos. Subraya que en todas las historias se confronta a débiles contra poderosos. Ejemplifica mencionando el caso de “Hasta que la muerte nos separe”, donde el hombre cree que posee a la mujer y que un engaño no significa nada.

Estos relatos pueden ser vistos como “el indicio o síntoma de una era en que las autonomías de las esferas de la modernidad están en crisis y las divisiones fundantes entre nacionalidad y afectos, vida pública y vida privada, cálculo y pasiones, espectáculo e intimidad colapsan” (p. 332), por lo que Aguilar sugiere reflexionar cómo funciona el filme y qué tipo de ansiedades o angustias sociales pone en escena. De acuerdo con esto, lo primero que sostendría la película es que se acumula la ira, pero no se tiene claridad sobre a quién dirigirla, los “enemigos” no están determinados claramente.

Aguilar asocia la brevedad de los episodios a la condición temporal de la ira, que dura poco, además de ser “vigorosa y contingente”. Sin embargo, aclara, exceptuando el primero, todos los relatos terminan con los personajes en proximidad física. De hecho, en “El más fuerte”, al perecer calcinados, los investigadores sospechan que el par en conflicto era una pareja de amantes, lo cual sí corresponde al final de “Hasta que la muerte nos separe”. “La ira que destruye al otro y al que la ejerce termina también construyendo un lazo afectivo más allá de la muerte” (p. 334).

Los afectos y la tecnología definirían los vínculos entre los personajes de las historias. Para este autor, lo que ocu-

re en el desenlace de “Hasta que la muerte...” es que Ariel reconquista a Romina “retomando la ficción de la fiesta y volviéndola real”, negociando entre la ira y la razón.

Por último, Aguilar concluye que, si esta película ha logrado tanto el éxito con el público y con la crítica especializada, debe de tratarse de algo más que un asunto de entretenimiento, sino una convocatoria para reflexionar los efectos de la ira de manera personal, “enfrentarla como una ficción para experimentar las formas en las que explotan nuestras ansias en el mundo nuestro de cada día” (p. 335).

### *Resumen de la trama*

Romina y Ariel festejan su matrimonio en un salón en el hotel más caro de Buenos Aires. El video sobre ambos que se proyecta al inicio de la fiesta muestra su pertenencia a la clase media alta y el hecho de que ambos se conocen de toda la vida. La celebración es bastante animada, todos los invitados parecen compartir la alegría de los contrayentes y se llevan a cabo actividades tradicionales, como el baile que denota su origen étnico (judío) y la toma de fotografías con cada mesa de invitados. Mientras mantiene una conversación superficial con otra pareja, Romina a lo lejos se percata extrañada de la familiaridad con la que interactúan Ariel y otra invitada. Sospechando una infidelidad, Romina confronta a Ariel durante el “primer baile” (un vals) y al aceptar éste su culpabilidad, ella se aleja llorando. Ariel intenta seguirla, pero ella alcanza a llegar a la azotea del lugar, desde donde contempla el vacío y parece tener el impulso de arrojar-se. Un cocinero que se encontraba fumando la disuade y la conforta después de escuchar su historia. Romina reacciona besándolo y es sorprendida por Ariel y otro amigo mientras sostiene relaciones sexuales con él. Romina se encuentra furiosa (y los relámpagos a lo lejos realzan la emoción) y amenaza a Ariel con quitar-



le todo lo que posee, con serle infiel y con impedir el divorcio para que él quede atado a ella hasta la muerte. Ante esto, Ariel solo atina a vomitar. Romina, con el peinado y el maquillaje deshechos, regresa al salón para continuar la fiesta. Aunque hay extrañeza, el resto le sigue la corriente. Ariel es forzado a seguir con los rituales, pero se observa asustado mientras Romina disfruta el momento. Ella saca a bailar a la chica con quien Ariel la engañó, se mueve con tal fuerza que ambas terminan estrellándose contra un espejo. Acuden los paramédicos y la otra chica, que llevaba un vestido corto y escotado aparece con múltiples cortes y mucha sangre en el cuerpo. Se observa a la madre de Ariel narrando las amenazas de Romina a otro de los invitados. La novia tiene pocas heridas, pero su vestido está sucio y todo su aspecto es perturbador; sin embargo, desea seguir con la fiesta y sus amigas, un poco asustadas, la siguen apoyando. Ariel irrumpe en el salón y desea interrumpir todo, a lo que ella reacciona de manera despreocupada y pretende seguir, pero él rompe en llanto y le pide que pare. La madre de Ariel lo consuela y Romina se burla de ello, ante lo cual su suegra la ataca físicamente. Ambas son separadas, pero ahora Romina parece estar en *shock*, ni siquiera puede hacer caso al médico que intenta tranquilizarla. Comienza a llorar y sus amigas y familiares se acercan a consolarla. Ariel, al ver esto, se levanta, bebe champaña, corta una rebanada de pastel —todo ante el miedo del resto de los presentes— y se acerca a Romina de manera conciliatoria. Ella lo observa y termina incorporándose y bailando con él. Suena un tema romántico (“Fly me to the Moon”) y las luces del lugar cambian. Ambos se ven más tranquilos y se besan. La escena es contemplada con azoro por algunos, pero también como si fuera una escena romántica (por ejemplo, por las empleadas de limpieza). El contacto se vuelve más apasionado y los invitados salen dejándolos solos. Ellos se acuestan en la mesa donde está el pastel y lo último que se ve es el adorno que

los representa a ambos como pareja, tirado en el suelo y siendo cubierto por los restos del pastel que caen.

*Fragmentos seleccionados para el análisis*

- INICIO

[01:21:42-01:25:05]

Suena “Titanium”. El salón de fiestas se encuentra a oscuras. Se ilumina una pared con la proyección de diversas fotografías de Romina y Ariel, desde que eran niños, con amigos y familiares, lo que produce risas y bromas entre los asistentes, incluso de una mesa a la otra. El maestro de ceremonias pide a los asistentes que reciban de pie y con aplausos a los recién casados: Romina y Ariel. La pareja entra de la mano y sonriendo ampliamente, iluminados por un reflector. La intensidad de la música aumenta mientras ambos reciben abrazos y felicitaciones de familiares y amigos, especialmente de sus padres y suegros. Ambos bailan al centro de la pista con mucha energía, rodeados por los asistentes cuando el camarógrafo se acerca y se besan para ser captados en cámara. Ariel posa y concluye el beso, mientras Romina parece más involucrada en el gesto. Una banda de música interpreta una pieza musicalailable que hace referencia a la procedencia cultural de la pareja (judíos) y con la cual todos los invitados participan, dividiéndose en dos grupos: uno de mujeres y otro de hombres. Posteriormente, Romina y Ariel pasan a saludar a todas las mesas a agradecer la asistencia y a tomarse fotografías.

Esta introducción contextualiza claramente la historia a desarrollar y presenta algunos de los rasgos de los personajes que definen a los protagonistas: una pareja de adultos jóvenes, blancos, de origen judío y con amplio poder adquisitivo. Dado el entusiasmo de los invitados se infiere que es un enlace muy bien visto en su grupo social. Por otra parte, la escena del beso frente a cámara muestra

a Romina más “enganchada”, lo cual aporta una parte de información de lo que ocurrirá después en el desarrollo de la historia.

Otro elemento que destacar es la elección de la canción para musicalizar la escena. El éxitoailable llamado “Titanium” es interpretado por una voz femenina que, entre otras frases, expresa: “You shoot me down but I get up, I’m bulletproof, nothing to lose...” [“Me disparas pero me levanto, soy a prueba de balas, no tengo nada que perder...”], lo cual aporta una clave acerca de lo que vendrá más adelante.

[No hay algún diálogo relevante a registrar.]

- BAILE INAUGURAL  
[01:27:50-01:31:25]



Las luces se apagan y solo queda iluminada el área de la pista mientras comienza a sonar un vals. Los invitados en sus asientos aplauden emocionados. Ariel sonríe, se ajusta el saco y se dirige hacia Romina, quien se encuentra cerca de la mesa de honor. Ella luce confundida y triste y evita mirar a Ariel, quien sigue sonriendo y saluda a sus suegros y padres. Se para frente a Romina y abre los brazos, invitándola a bailar; ella, con la cabeza gacha, parece dudar, pero sí acepta el gesto y coloca su mano en la de

Ariel, provocando una expresión de júbilo en el salón. Mientras bailan ella lo interroga acerca de la compañera de trabajo con quien lo vio platicando. Él se muestra nervioso y elusivo. Ella lo cuestiona más directamente acerca de si tuvo una relación con la chica y él se sorprende, pero son interrumpidos por la madre de Ariel, quien quiere bailar con él. Romina se ve molesta y empieza a bailar con su padre, quien nota que ella no está bien. Ariel vuelve a bailar con Romina y, ante la insistencia de ella, confiesa su infidelidad, intentando minimizar el hecho. Ella comienza a llorar, dice que quiere estar sola y sale corriendo del salón. Los padres miran a Ariel con confusión, él solo expresa desconcierto y trata de alcanzarla.

Romina: Ariel, ¿cómo se llama esa chica de pelo largo?

Ariel: ¿Cuál?

R: [Señalando con la cabeza en dirección a una mesa.] Esa, tu compañera de trabajo.

A: [Con un gesto de exagerada extrañeza.] Lourdes, ¿por?

R: ¿Y de dónde conoce Lourdes a tu profesor de guitarra?

A: [Un poco sorprendido.] ¿A mi profesor de guitarra?

R: Sí, cuando hace un par de meses yo te pregunté por un número que cortó cuando yo tomé tu teléfono me dijiste que era de tu profesor de guitarra. Como me pareció extraño, lo agendé, y es raro que ahora llamo y atiende esta chica Lourdes, ¿o no?

A: [Fingiendo una sonrisa y exagerando la expresión de confusión.] ¡i amor, no tengo idea de qué me estás hablando.

R: [Murmurando.] No sabes de qué te estoy hablando. [Le habla más directamente.] De eso, Ariel, que con todas las empresas de celular que hay, y todas las promociones que vienen, es rarísimo que esta chica justo le haya comprado la línea a tu profesor de guitarra, sobre todo si vos nunca los presentaste, ¿no es una casualidad increíble?

[Ariel sigue sonriendo, mas no dice nada.]

R: [Alzando la voz.] ¡¿Y?!

- A: ¡¿Qué?!
- R: Dame una respuesta porque si no, le voy a preguntar a ella...  
[Se separa de los brazos de Ariel y se dirige hacia donde antes había señalado.]
- A: [Deteniéndola.] Romi, por favor.
- R: [Muy molesta.] ¡Romi las pelotas, contestáme lo que te pregunto! Ariel, ¿toda la mesa 27 sabe que te cogiste a esa mina?  
[Ariel voltea a verla más serio y a ella se le quiebra la voz.]  
¿Invitaste a todos esos pelotudos a nuestro casamiento? ¿¡Qué hiciste?!
- [Se aproxima la madre sonriente y se dirige a Romina.]
- Suegra: Perdón que interrumpa, ¿no me permiten una pieza con el príncipe?
- R: [Molesta e irónica.] ¡Sí, claro, reina! Aquí está su príncipe.  
[Mira fijamente a Ariel mientras da unos pasos hacia atrás, su padre se acerca.]
- [La madre de Ariel le pregunta qué pasó y él, fastidiado, le dice que nada. Romina comienza a bailar con su padre, recarga su cabeza en el pecho de él y comienza a sollozar, por lo que él le pregunta si está bien, pero ella no responde. Ariel interrumpe el baile con su madre y le pide a su suegra que lo espere. Se acerca a la pareja de Romina y su padre para pedir bailar un poco más con ella.]
- A: [En tono claro y tranquilo.] Mi amor, mi amor, basta. ¿Podemos disfrutar de la fiesta? [Ella asiente.]
- R: [Ansiosa.] ¿Estuviste con esa mina? [Ariel evade su mirada y no responde.] [Ella, con voz suplicante.] Por favor, te lo pido, necesito saber.
- A: [Dubitativo.] Sí, mi amor.  
[Romina se separa de él y comienza a llorar, él trata de calmarla.]
- A: Pero para mí no significó absolutamente nada, te lo juro.  
[Voltea ansioso a ver a su alrededor.] Romi, por favor, te pido que no hagamos una escena delante de todo el mundo. ¡Fue una estupidez!
- R: [Alejándose e impidiéndole que la tome del brazo.] Suéltame, sácame las manos de encima.

A: [Desesperado.] Cometí un error.

R: [Mientras se dirige a una puerta.] ¡Quiero estar sola!

En esta secuencia, se representan varios de los mitos del amor romántico y enfrentarse a la falsedad de varios de ellos afecta notablemente a Romina.

En principio, el contexto. Las bodas, el matrimonio, son la expresión de la creencia de que el amor romántico debe conducir a la unión estable de la pareja. Y por las primeras escenas, puede deducirse que Romina consideraba a Ariel su “media naranja”, su pareja perfecta. Esto se ha visto afectado por la ruptura del mito de la fidelidad, dado que, por más que Ariel quiera restarle importancia, es obvio que no todos sus deseos pasionales y eróticos eran satisfechos con su ahora esposa.

De igual manera, al confesar con tanta naturalidad a Ariel que guardó un número telefónico que le resultó sospechoso, para luego verificarlo, Romina expresa su adhesión al mito de los celos como un signo de amor.

La asociación entre estos mitos y otras narraciones, como los cuentos infantiles, que describen a las bodas como el punto culminante en la historia de una pareja, queda más claramente evidenciada cuando la madre de Ariel pide bailar con “el príncipe” y el desencanto de Romina se expresa en la respuesta a la suegra: “Aquí está su príncipe”.

Dada la importancia otorgada al amor romántico en los procesos de socialización, particularmente para las mujeres, la reacción de Romina es entendible. Aquello que le fue enseñado como un episodio que marcaría un antes y un después en su vida, resultó no ser lo que soñaba y le resulta imposible, tal como le pide Ariel, “mantener la postura y no dar un espectáculo”. El impacto de la situación la lleva a huir, al menos temporalmente. Es incapaz, de momento, de enfrentar lo que está ocurriendo, ni siquiera lo platica con su padre, ni busca a su madre, su mejor amiga o alguna otra figura presente en el lugar.

- ENCUENTRO EN LA AZOTEA

[01:32:10-01:36.31]

Romina llega a la azotea del hotel, se dirige al barandal y mira al vacío mientras sigue llorando. Un cocinero que está fumando le pregunta si todo está bien. Al verla tan alterada él se acerca, le pide que se tranquilice y que le cuente qué le pasó. Ella le habla del descubrimiento de la infidelidad de Ariel y que ahora no sabe qué hacer. El cocinero la aconseja y logra calmarla. Ella expresa no saber si lo quiere, si es “su hombre”. Romina, más tranquila y agradecida, lo abraza, ambos se sonríen y ella se aproxima para darle un beso y luego se vuelven a besar más apasionadamente. Ariel y un amigo que lo acompaña llegan a la azotea. El primer impulso de Ariel es asomarse desde el barandal, luego voltea y descubre a Romina teniendo un encuentro sexual con el cocinero, el cual se aleja al ser sorprendidos. Romina reacciona con ira y comienza a gritarle amenazas a Ariel, mientras el cielo parece indicar que se avecina una tormenta. Ella le dice que hará todo lo posible para quitarle su dinero y propiedades, así como serle infiel con quien pueda e impedirle el divorcio y humillarlo hasta orillararlo al suicidio. Al escuchar esto los otros hombres presentes se muestran asustados y Ariel, fuertemente impresionado, comienza a vomitar, mientras Romina, con paso decidido, se aleja.

Cocinero: ¿Todo bien?, ¿quierés que llame a alguien?

[Romina sigue llorando y niega con la cabeza. El cocinero se le acerca, ella sigue recargada en el barandal.]

C: [Preocupado.] Evidentemente bien no estás.

Romina: [Entre sollozos.] No.

C: [Acelera el paso para llegar a su lado.] Tranquilízate, ¿qué te pasó?

R: [Entre sollozos.] Me acabo de enterar de que mi marido me engaña con otra invitada.

C: Uy, ¡qué mal!



- R: ¡Y ahora no sé qué hacer! ¡Con toda la gente ahí!
- C: Tranquilízate, estas cosas pasan, se superan con el tiempo. Tomá. [Le ofrece un pañuelo que ella recibe.] Si lo querés, a la larga lo vas a poder perdonar. Si es tu hombre...
- R: [Desesperada.] ¡No! ¡No sé si lo quiero! ¡No sé si es mi hombre! ¡Es un pelotudo!
- C: ¡Ah, bueno! Pero entonces, aprovecharé y pasá a otra cosa. Y la gente, bueno, tampoco vayas a creer que sos la primera engañada del salón. Además, si vas a tener tan en cuenta la opinión de los otros, ¿viste? ¡Sonaste, pichona! ¿Nos tranquilizamos? [Romina asiente con la cabeza.] Mirá, si yo fuera vos, bajo, acelero todo para que la fiesta termine cuanto antes y después, a la noche, tranquila en tu casa, te separás. Lo que te pasó es terrible, no te lo voy a negar, pero hay que salir adelante. [Romina asiente y él le toca el hombro.] ¿mejor?



Romina lo abraza, se separa y lo observa, él le sonríe con amabilidad. Ella cierra los ojos y acerca su rostro al de  el, quien se desconcierta. Ella lo besa y el viento sopla. Se separa y  el continúa viéndola con extrañeza. Se vuelven a besar, ahora más apasionadamente.

Ariel y un amigo suben a la azotea. Ariel ve un zapato tirado cerca del barandal y se asoma hacia abajo. Escucha unos ruidos y voltea para ver al cocinero y Romina teniendo un encuentro sexual, ambos con la ropa a medias.

A:  Romina?

El cocinero se asusta, se separa de Romina y se aleja subiéndose los pantalones. Ella se baja el vestido y le comienza a gritar, apuntándolo con un dedo.

R:  Vos te larg s ahora mismo de acá, no decís ni “mu”!  No sabés con quién te metiste! [Truenos y relámpagos comienzan a aparecer.] Te voy a sacar hasta el último centavo, hasta la última propiedad que tu viejo puso a tu nombre para evadir el fisco va a ser mía. Estamos casados, legalmente casados. Voy a dedicar mis días a acostarme con cualquier persona que me tire un mínimo de onda, con todo aquel que me d e un gramito de amor. Y cuando vos te quieras separar, voy a tomar clases de actuación para sentarme frente al juez con cara de perrito mojado y decirle que la estoy luchando, que la estoy luchando, así nuestro matrimonio se prolonga indefinidamente. Voy a divulgar por Facebook todos tus secretos. Te voy a meter el dedo en la llaga y revolverlo hasta que llores de dolor. Vas a padecer tantas humillaciones que tu única salida va a ser subirte a un banquito y tirarte por el balcón. Y ahí sí, cuando la muerte nos separe, cuando tu muerte nos separe, me voy a quedar con todo.

El cocinero la mira asustado y luego voltea a ver a Ariel quien comienza a vomitar. Su amigo intenta ayudarlo.



Mientras, Romina, altiva, se dirige a las escaleras, seguida por el cocinero, quien se ve temeroso.

En esta escena, el cocinero funge como portador del sentido común, como un hombre sabio que sabe aconsejar a Romina. Sin embargo, la reacción de ella es como si hubiese encontrado a un salvador y se siente atraída hacia él. Dentro de lo relevante que él dijo se encuentra, en principio, lo común que es una experiencia como la infidelidad de Ariel, así como la necesidad de quitar importancia a la opinión de los demás. Importante es también que él no puede evitar expresar afirmaciones vinculadas a los mitos del amor romántico: “Si lo querés, a la larga lo vas a poder perdonar”. Romina duda de sus sentimientos hacia Ariel, pero el cocinero le hace ver que cuenta con opciones, lo que la tranquiliza.

Las amenazas que profiere Romina contra Ariel ocurren como si ella hubiese sufrido una transformación, lo cual es enfatizado por los relámpagos que se perciben al fondo. Escenas así son frecuentes en el cine de horror, donde la amenaza de “un monstruo” es reforzada por los elementos de la naturaleza. Romina se ha vuelto, ante los ojos de Ariel e incluso ante la mirada de los otros dos hombres que se encuentran ahí, en un monstruo, o una bruja, capaz de conferir maldiciones. El aspecto de Romina (despeinada, con el maquillaje corrido y el vestido desacomodado) acrecienta esa percepción. Ariel está genuinamente asustado y tiene una reacción visceral, incluso

es incapaz de confrontar al cocinero, pese a la mirada que le arroja cuando éste pasa a su lado. Y la Romina que sale de escena es una mujer completamente distinta a la que subió llorando a la azotea.

- FINAL

[01:39:49-Créditos finales]

Después de bailar con la chica con la que Ariel le fue infiel y provocar que ambas se estrellen contra un espejo, la fiesta se encuentra suspendida. Algunos invitados se marchan y otros permanecen expectantes mientras los paramédicos atienden a la chica y el personal de limpieza recoge los vidrios rotos. Romina, a quien solo se le ven unos cuantos cortes, se ve tranquila y asegura “estar bien”, incluso decide continuar el resto de los rituales de la fiesta. Con las solteras de la fiesta lleva a cabo la tradición de extraer un anillo del pastel (las mujeres eligen algún listón que sale del pastel y la “ganadora” es aquella que obtiene una argolla). La que encuentra la argolla es una jovencita, presumiblemente familiar de Romina y se entusiasma. El organizador del evento se le acerca a Romina para preguntarle si seguirán con la fiesta o se suspende. Ariel grita, entrando al salón, que todo se suspenderá, lo que genera una crítica de parte de Romina. Ella sigue sin prestar mucha atención e inesperadamente arroja el ramo al grupo de invitadas solteras, lo cual las asusta y se escucha que se rompe algo más.

Romina quiere continuar, pero Ariel la jala para pedirle que pare.

Ariel: Romina, ¡basta!, dejemos que la gente se vaya yendo. Es una pavada lo que estás haciendo. Para que te des una idea, el abogado de mi familia me ha recomendado que te vaya a hacer una denuncia por amenazas.

[Romina dirige la mirada hacia la madre de Ariel, quien se acerca de espaldas a él y frente a ella.]

Romina: [Con tono burlón.] No me digas que todo esto es un plan de tu mamá...

A: [Viéndola muy serio.] Romina, en serio, cortala.

R: [Apuntando hacia la mamá de Ariel.] Tu mamá es una auténtica *wedding planner*.

A: [Gritando desesperado.] ¡Basta! [Asusta a Romina y al resto de los invitados.] ¡¿Qué te hice?! ¡No te hice nada comparado con lo que me estás haciendo vos!

Ariel se derrumba y llora tapándose la cara. Su madre se agacha para consolarlo y le pide que se tranquilice, pero lo abraza y empieza a llorar con él. Romina se burla de la escena y le pide al camarógrafo y al fotógrafo de la fiesta que capturen la escena.

R: [Dirigiéndose al resto de los invitados, particularmente a sus amigas reunidas a la orilla de la pista que la miran desconcertadas.] Si me vuelvo a casar, si consigo a un tipo que valga la pena, voy a poner esto como *blooper* en la pantalla gigante. [Ariel y su madre siguen llorando.] No, esto me lo voy a ver hasta con mis hijos, en vez de *Dora la exploradora* y todas esas pelotudeces les voy a poner este video. ¡Ya sé! Lo voy a poner en uno de esos portarretratos electrónicos que quedan haciendo un *loop* todo el día...

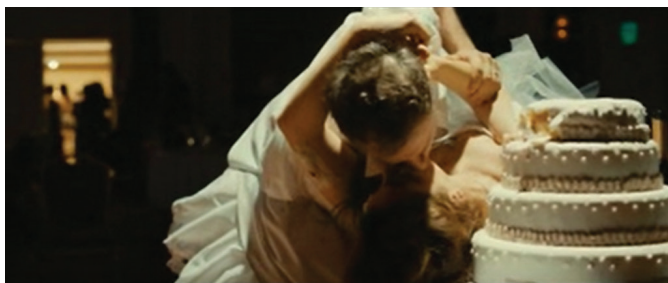
La madre de Ariel enfurece y ataca a Romina, empujándola contra la mesa donde está el pastel de bodas. Grita desesperada mientras la somete. Los padres de los novios la toman por atrás y la separan de Romina quien respira agitadamente apoyada en la mesa. Su padre se acerca y le pregunta si está bien. Ella grita que no y se incorpora, pisa vidrios rotos que están en el piso y camina dejando un rastro de sangre mientras jadea. Mira las escenas de caos y consternación emocional alrededor de ella (Ariel llorando, su suegra siendo arrastrada mientras grita, su propia madre desvaneciéndose en el piso del salón,



etcétera) y se ve confundida y asustada. Se arranca el postizo que traía en el cabello y lo arroja al suelo. Entran el médico y los paramédicos para auxiliar a los presentes. Romina parece estar en *shock*. El médico le pide que se serene e intenta llamar su atención pero ella no responde, sigue viendo a su alrededor en estado de confusión. A Ariel lo ayudan a incorporarse y se sienta a ser atendido junto a sus padres. El médico intenta sentar a Romina en una silla, pero ella se cae al suelo. Intentan auxiliarla pero ella, asustada, no deja que ni el médico ni su amiga la toquen. Comienza a llorar y se acercan sus amigas para consolarla. Al escucharla llorar, Ariel voltea a verla y luego a sí mismo, atendido y rodeado por varias personas. Se incorpora y no escucha a quienes le piden calma. Abre una botella de champaña y el ruido asusta a todos, él bebe directamente de la botella. Siguen intentando tranquilizar

a Romina, pero Ariel se acerca a la mesa del pastel y toma un cuchillo, atemorizando a todos. Incluso el médico se coloca entre él y Romina, pero lo que hace Ariel es levantar el pastel de boda y partir una rebanada. Se limpia con una servilleta de tela y se dirige hacia donde está Romina. El médico le vuelve a pedir que se tranquilice y él le hace un gesto de calma. Ariel se planta frente a Romina y le extiende los brazos. Todo el salón se encuentra en silencio mientras Romina mira con recelo a Ariel, pero acepta su ayuda para incorporarse. Entonces él se coloca en posición para iniciar un baile y ella duda, pero comienzan a bailar. Se escucha un tema romántico y bajan las luces del salón, la iluminación los resalta. Ella lo mira un tanto recelosa, pero él le sigue sonriendo. Después de sostenerse las miradas, ambos se besan. La mayoría de la gente se ve sorprendida, pero también hay quien mira con agrado la escena, festejando la reconciliación. Los besos de Ariel y Romina se tornan más apasionados y él la carga para recostarla en la mesa de centro donde está el pastel de boda. La gente sale del salón dejándolos solos, algunos con cierto fastidio, con gestos de incompreensión. Ariel y Romina siguen en su encuentro apasionado y lo último que se ve a cuadro es la figura decorativa del pastel, que representa a los novios, tirada y siendo cubierta por restos del pastel que caen de la mesa.

Es así como esta última escena es un cierre: el baile de pareja que fue interrumpido, al salir Romina del salón, ha



sido retomado con una conclusión apasionada que parece indicar que todo lo ocurrido queda olvidado.

Se ha hecho una larga descripción de esta última secuencia porque contiene varios elementos pertinentes para el análisis, particularmente en lo que concierne a los estereotipos de género.

Romina se burla de Ariel cuando lo ve emocionalmente sensible, en especial cuando es consolado por su madre y hace una alusión al fuerte apego entre ellos. La madre lo considera un “príncipe” pero también, a momentos, lo trata como si fuera un niño. Y se siente obligada a protegerlo de Romina, quien se ha vuelto una amenaza tanto para el bienestar económico y emocional de él y de la familia en general. Fuera del percance donde Romina y la amante de Ariel se estrellan contra el espejo y resultan heridas, siendo un accidente, hasta este momento, toda la violencia había sido emocional y de carácter verbal. Aun en la atmósfera caótica que reina en el salón, el ataque físico contra Romina es excesivo y por ello acuden en su ayuda de inmediato. Incluso el padre de Ariel intenta defender a Romina de su propia esposa.

Esta acción provoca otro cambio radical en Romina (el primero fue su encuentro en la azotea), como si hubiese salido de un trance. La mirada de desconcierto que presenta hace parecer que apenas toma conciencia de lo ocurrido. Pareciera haber salido de un hechizo que habría comenzado con el beso al cocinero (de hecho, el movimiento del viento en ese momento le confirió un carácter mágico, como ocurre en varias escenas amorosas en narrativas románticas). El monstruo, la bruja, la figura amenazante se ha ido. La principal prueba es su llanto que provoca que sus amigas vuelvan a acercarse y quieran confortarla.

Romina ha vuelto a expresar la emocionalidad tradicionalmente aceptada para el género femenino, la que expresa vulnerabilidad y desamparo, y Ariel reacciona a ello. Él ahora recupera su virilidad: hace de lado a su madre, la

camisa abierta muestra un poco de su pecho, camina con paso seguro, tiene movimientos fuertes y precisos. Es tal la fuerza que proyecta que hace que toda la gente presente en el salón se asuste cuando él toma el cuchillo. Incluso la manera en que toma la champaña y come el pastel evoca a la rudeza asociada a la masculinidad hegemónica.

Que ambos se reconcilien bailando y besándose como lo hacen (de una manera mucho más intensa a como habían hecho antes de su pelea, porque parecían besos para las cámaras y estos para solo ellos dos), refuerza el mito romántico que asocia a la violencia con la pasión. Ambos se han lastimado, ella incluso tiene heridas físicas, pero lo que predomina en ese momento es la atracción entre ambos.

Pareciera que han saldado cuentas provocándose daños equivalentes: Ariel destrozó la fantasía del amor romántico que tiene su punto más alto en la boda perfecta; y Romina ha demostrado lo vulnerable que puede ser él ante ella. Ya no son la parejita perfecta que adorna el pastel pero parecieran, otra vez, hechos el uno para el otro, las “mitades de la naranja” que se han encontrado. Entonces este es, de nuevo, el final clásico en el que la pareja se casa y el resto de su vida pareciera resuelto. Sin embargo, quedan varias dudas respecto a lo que podría ocurrir después. Los dos han visto el lado oscuro del otro y saben que se exponen a sufrir agresiones en el futuro, cosa que tal vez ocurra, o pueden esforzarse en continuar viviendo conforme a los ideales del amor romántico, con todos los costos que esto implicaría.

### *Sobre la representación de las mujeres*

- REPRESENTACIONES INDIVIDUALES

*Romina.* El protagonismo de esta historia recae totalmente en este personaje femenino; ella aparece en prácticamente todas las escenas y tiene muchos más diálogos que



el resto de los personajes. Es representada como una mujer blanca, de alrededor de treinta años, de compleción regular. Es de clase media alta y cuenta con estudios universitarios, aunque no se menciona si trabaja. Denota darle mucha importancia a tener pareja (en algún momento hace alusión con tono de lástima a que no todas sus amigas tienen novio).



Su vestimenta, maquillaje y peinado corresponden a las imágenes tradicionales de las novias: un vestido amplio, de varias capas, sin mangas, pero no descubierto; maquillaje para resaltar los rasgos, pero no tan cargado; cabello recogido en alto, incluso con postizos para aparentar abundancia. No hay nada particular que sobresalga en su arreglo, pero su deterioro en el transcurso de la historia sirve para subrayar el cambio en la conducta de Romina y su “alteración emocional”.

Es amable con sus invitados, y ejecuta muy bien el papel de novia feliz en la boda perfecta, porque así se siente hasta que se le rompe la ilusión. Entonces ocurre una serie de transformaciones: pasa de ser feliz a sentirse desolada y desvalida, para luego tomar el control de la situación en amplio sentido (desde el futuro de su relación con Ariel hasta cómo se desarrolla el resto de la fiesta). Sin embargo, la situación se torna caótica y ella vuelve a verse desolada y desvalida, lo que provoca que sea Ariel quien defina el

final de la historia. Un final donde ella tiene otra transformación: ya no es la novia entusiasta del inicio de la fiesta, pero tampoco la mujer furiosa y vengativa. Ahora se muestra más como una pareja apasionada, que deja de ponerle atención a la reacción de quienes le rodean, pero una vez más seducida por Ariel.

Si bien el peso de la historia se lo llevan Ariel y Romina, la intervención de algunos personajes secundarios influye de manera importante en el desarrollo de los acontecimientos.

*Madre de Ariel.* Este personaje también sufre una transformación: pasa de verse como una dama, feliz en la boda de su hijo, a ser una mujer capaz de agredir físicamente a quien amenaza la integridad emocional de su vástago. Ella es una mujer de mediana edad, elegante y de apariencia tranquila. Al principio no entiende qué sucede entre Ariel y Romina cuando percibe un distanciamiento durante el vals, pero no insiste en saber qué pasó. Después del incidente en el que Romina y Lourdes se estrellan contra un espejo, se le ve hablando con otro de los invitados acerca de las amenazas de Romina. Cuando Ariel llora desesperado ante Romina, su madre lo sujeta y llora con él, agregando dramatismo a la escena; a partir de ahí su contención emocional termina y capaz de agredir físicamente a la novia. Sufre una transformación incluso corporal, su gestualidad denota desesperación y su ataque a Romina



contrasta con la imagen refinada mostrada al principio. Es tal su furia que se requieren dos personas para alejarla de Romina y su expresión raya en la locura. De hecho su propio esposo, en vez de apoyarla, ayuda al consuegro, intentando proteger a la novia.

Se desconoce más información sobre ella, incluso su nombre propio; su personaje solo actúa en función a las acciones de su hijo y es capaz de mostrar una amplia gama emocional a partir de ello. Queda claro el fuerte vínculo madre-hijo y un deseo de sobreprotección por parte de ella, mismo que Ariel parece rechazar hacia el final, cuando interrumpe la caricia que ella le hace antes de ponerse de pie y acercarse a Romina.

*Lourdes.* El otro personaje que influye en la historia de manera significativa es la amante de Ariel. Aunque más que alguna acción concreta, es su mera presencia la que desencadena los acontecimientos. Físicamente se percibe el contraste con Romina: es más joven y sexualmente atractiva, su cabello es oscuro y lo lleva largo y suelto. Su piel es bronceada, como deja ver su vestido oscuro, corto y escotado. Es evidente el coqueteo con Ariel e intenta disimular cuando se da cuenta de que Romina le está llamando a su celular. Se sorprende cuando, después de la confrontación con Ariel, Romina se acerca y está claramente incómoda con la situación, a la que intenta poner fin sin lograrlo. Después de resultar herida durante la caída provocada por Romina, solo se le muestra con múltiples heridas y sollozando, pero sin línea de diálogo. En realidad, su personaje es más bien un estereotipo: el de la mujer sexualmente atractiva pero que no tiene nada interesante que decir. También es un personaje que ha recibido un castigo acorde a sus “malas acciones”: su belleza física ha sido alterada por múltiples cortes.

- INTERACCIÓN ENTRE LOS PERSONAJES FEMENINOS



Todas las interacciones entre los personajes femeninos se desarrollan alrededor del personaje de Romina. Además de las relaciones conflictivas y de rivalidad entre Romina y la madre de Ariel y con Lourdes, todas las demás mujeres se vinculan de manera cariñosa con la protagonista. Se trata principalmente de su madre, sus amigas y sus primas. Todas se encuentran felices festejando el enlace, participando en los rituales; se preocupan al ver que Romina no se encuentra bien. Aunque parecen desconcertadas e inseguras acerca cómo actuar cuando ella se comporta de manera indiferente ante el caos que ella misma procura, siguen apoyándola en todo lo que les pide. Incluso, cuando denotan temor ante ella, no la dejan sola, se quedan en el salón, acompañando de alguna manera. Y cuando la ven llorar, varias de ellas acuden a consolarla y se muestran recelosas ante el acercamiento de Ariel.

Es de llamar la atención que mientras la madre de Ariel se encuentra muy presente y los padres de ambos novios tienen diversas participaciones, la madre de Romina aparece como personaje incidental, si acaso con cercanía física a su hija, pero sin diálogos. También es notable que Romina no acuda a ella, ni a sus amigas o primas para contar lo que le sucede con Ariel, ni cómo se está sintiendo. Esto podría ser explicado por la fuerza del impacto emocional que ha sufrido, pero incluso cuando aparenta

estar más calmada y le preguntan directamente si está bien, ella no busca conversar con nadie, así que los lazos filiales/de amistad no parecen ser fuertes. O, simplemente por efectos narrativos, no se le da importancia a los vínculos sororales, aislando a la protagonista para que se refugie en el personaje del cocinero.

*Sobre la violencia de género contra las mujeres  
que aparece en pantalla*

La violencia evidentemente presente es la violencia emocional que ejerce Ariel contra Romina al traicionar su confianza, romper acuerdos y pretender negar lo ocurrido, tratando de hacerla creer que tiene una percepción distorsionada de la realidad. De hecho, la manera en la que ella elabora el cuestionamiento, con una narración aparentemente dispersa, parece pretender evitar cualquier excusa que pudiese inventar Ariel. Lo percibido en la fiesta es la confirmación de las sospechas que ya tenía Romina, lo que lleva a pensar por qué ella dudaría anteriormente de la fidelidad de su ahora esposo.

*¿Violencia simbólica?*

En este apartado, se retomarán los puntos planteados en el marco teórico para determinar si bajo esos criterios la representación de las mujeres es realizada en manera tal que pueda considerarse un ejercicio de violencia simbólica, o no.

Las mujeres en esta película son mostradas como sujetos activos, al igual que a los varones, aunque la acción que marca el desenlace queda a cargo del personaje masculino.

El cuerpo de la protagonista no es mostrado de forma fragmentada ni sexuada, incluso en una situación sexual (el encuentro de Romina con el cocinero en la azotea). Sin embargo, en el personaje de Lourdes sí se hace énfasis en

su atractivo físico, para contrastarla con Romina, pero no existen planos cerrados que la presenten fragmentada.

La representación de género de las mujeres es estereotipada, particularmente por el énfasis en la “emocionalidad” de las mujeres, que toma el control de los personajes femeninos y las hace tener conductas “fuera de la norma social”. En principio, al contrastar cómo viven el festejo Ariel y Romina, se le muestra a ella más involucrada, más “enamorada”. Al desilusionarse de su flamante esposo, incluso contempla terminar con su vida, pero termina dejándose llevar por la ira y también da rienda suelta al deseo, e incluso llega a lastimar a la mujer que ve como “rival”. La reconciliación con Ariel la muestra como una mujer más satisfecha y tranquila, pero eso también depende de lo afectivo.

Algo similar ocurre con la madre de Ariel, quien, llevada por la desesperación al ver sufrir a su hijo, pierde toda compostura y ataca físicamente a su nuera.

El resto de las mujeres a cuadro con las que interactúa Romina también reaccionan llevadas por la emoción: el entusiasmo por la boda, la participación durante los rituales de la fiesta, el miedo ante algunas acciones de Romina (incluso gritan a coro, asustadas, cuando avienta el ramo), el consuelo que le ofrecen al verla llorar.

Las empleadas encargadas de la limpieza miran conmovidas el momento del baile final entre Romina y Ariel como espectadoras de una película romántica, idealizando el acto de reconciliación.

A manera de contraste, cabe mencionar que los otros personajes masculinos con diálogo, incluso con participaciones muy breves, realizan más acciones. Desde el amigo que intenta en un momento calmar a Ariel y en otro “contener” a Romina, hasta los padres de los novios que separan a Romina de su suegra, pasando, claro, por el cocinero que consuela a Romina en la azotea.

En la historia hay poca representación de la diversidad,

la mayoría de los asistentes pertenecen a la cultura judía y las mujeres que aparecen a cuadro, en cuanto a lo físico, difieren muy poco entre sí. La mayor variedad la presentan las empleadas de servicio y las paramédicas, que no tienen diálogo.

Romina es representada como una amenaza, una bruja o un monstruo en el momento en el que deja de ser una mujer vulnerable e insegura. Al principio, cuando regresa a la fiesta, su “transformación” pasa desapercibida para la mayoría (los más conscientes de ello son Ariel y el amigo que lo acompañó a buscar a Romina), pero después del incidente con Lourdes se le empieza a ver con recelo y luego con temor. Es hasta que vuelve a mostrarse vulnerable cuando otra vez se le acompaña y consuela. Esto es un ejemplo claro de qué tipo de afectos y emociones atribuidos a las mujeres son socialmente más aceptados.

La violencia ejercida contra las mujeres que resulta más visible dentro de la diégesis es la violencia física ejercida entre mujeres, de Romina a Lourdes y de su suegra a Romina. Sin embargo, pese a que la narración lleva al entendimiento de por qué ocurre, ésta no pasa sin consecuencias, y tampoco es mostrada de manera particularmente explícita; en ambos casos, las tomas son abiertas y no se realza el daño físico en el momento en el que ocurre. El último incidente, entre Romina y la madre de Ariel incluso tiene un tono cómico, particularmente por la reacción del marido y el consuegro, pero al tener un efecto dramático en Romina pierde el efecto de comedia y banalización.

Por otra parte, la violencia emocional que sufre Romina al descubrir el engaño de Ariel queda sin mayor sanción al ocurrir la reconciliación final. El que ella lo haya amenazado y que luego se haya burlado de él cuando llora sirve para provocar la sensación de que ambos “están a mano” e incluso puedan expresar pasión; pero el engaño sostenido de él, la falta de tacto al invitar a la amante a la fiesta, siendo que otras personas probablemente estuvie-

ran al tanto de la situación, y su intento de negarlo y hacer sentir mal a Romina, no tiene siquiera una sanción social: hacia el final de la fiesta, la gente comenta acerca de la conducta de Romina, pero no se escucha siquiera alguna conversación incidental, ni se percibe alusión gestual alguna a la falta cometida por Ariel.

### *Apuntes complementarios*

Si bien no sigue estrictamente el esquema narrativo de una comedia romántica, puesto que la historia comienza con la pareja ya unida, sí se distinguen los elementos clásicos de conflicto que conlleva a la separación, la superación de este y el final feliz con la pareja reunida. Incluso el apasionado beso del desenlace, con una romántica canción de fondo, es acorde a los elementos típicos de una comedia romántica. Y, como se ha reiterado, idealiza la condición del amor romántico y representa el mito de que “el amor lo supera todo”, aun a los personajes mismos.

Pero, vista de una manera más compleja y crítica, “Hasta que la muerte nos separe” evidencia lo difícil que es sostener estos mitos en tiempos actuales, aunque al final vuelve a ocurrir. Los recursos materiales y emocionales con los que cuenta Romina, así como son expresados en su “declaración de guerra” a Ariel, llevan a creer que su personaje cuenta con amplia capacidad de agencia y que dejará de subordinarse al ideal romántico. Sin embargo, esta condición es meramente transitoria, como se ha dicho, se trata de un momento de “trance” donde Romina actúa de manera agresiva y decidida, dispuesta a vengarse de Ariel. Pero después de la catarsis ocurrida, al volver a sentirse frágil y ante la actitud reconciliatoria de su ahora esposo, Romina sucumbe a la pasión romántica de nuevo y actúa como si nada más importase.

La lectura que hacen Olivera-Williams y Aguilar acerca de las emociones desbordadas, el conflicto y la búsqueda



da de la justicia, se halla claramente presente en este último relato. Pese a las condiciones privilegiadas de clase de Romina y Ariel, no pueden evitarse terminar sometidos a la expresión emocional del otro. Esto tiene tintes incluso autodestructivos, sí, pero al final el orden se vuelve a ver restablecido y, aparentemente, sin mayores consecuencias que lamentar. No se hace mención acerca de si Lourdes presentaría alguna acción legal contra Romina y los daños materiales sin duda podrán ser pagados con facilidad. Para los asistentes tal vez se trate de una boda particularmente anecdótica pero, a fin de cuentas, es un enlace más, donde los novios muestran su deseo de estar juntos y permanecen unidos sin importar lo demás. Lo cual no la diferencia del resto de las películas centradas en el amor romántico.

## CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

### CONCLUSIONES

A través del análisis de cinco películas de producción latinoamericana se ha buscado indagar si se ejerce violencia simbólica contra las mujeres en el cine latinoamericano contemporáneo y cómo es que dicha violencia ocurre.

En principio, como se ha especificado, se considera que dicho ejercicio de violencia sucede cuando se presentan una o varias de estas condiciones: que las mujeres sean invisibilizadas (esto es, que no se cuenten sus historias, que no tengan voz ni presencia en pantalla); que se representen como sujetos pasivos (en contraposición a los varones, quienes suelen ser los sujetos activos); al existir una representación corporal sesgada, fragmentada y/o sexualizada (que no vea la diversidad de corporalidades de las mujeres, que sean mostradas como objeto sexual); que se carezca de una representación de diversas identidades (en cuanto a raza, edad, orientación sexual y clase social se refiere); que se estigmatice a los modelos de mujeres no tradicionales; que los límites de lo público y lo privado se muestren como límites “naturales” de los géneros; que se empleen elementos estéticos que permitan representaciones gráficas o explícitas de violencia contra las mujeres (y que incluso la hagan ver atractiva); y que se muestre dicho ejercicio de violencia de una manera justificada por las acciones del personaje femenino y/o de

una manera simplificada que le quite relevancia como problema sociocultural.

La conclusión evidente, a partir de la revisión de los cinco filmes, es que no se puede hablar de condiciones homogéneas presentes en todas las películas. En algunas de ellas se cumplieron varios criterios de violencia simbólica; en otras se pudo observar una mirada crítica de género que logra lo contrario: visibilizar la violencia de género contra las mujeres e, incluso en alguna, presentar alternativas para enfrentar algunos ejercicios de esta. También se encontró que en una misma película podían ocurrir ambas circunstancias.

A continuación, se ahondará sobre las características halladas en cada película, presentándolas en conjunto para señalar puntos en común y diferencias.

### *Sobre la visibilización de las mujeres*

Las cinco películas tienen una fuerte presencia femenina. En *Gloria* y en “Hasta que la muerte nos separe” de *Relatos salvajes* el personaje protagónico es una mujer; en *Pelo malo* y *La jaula de oro* las coprotagonistas tienen roles imprescindibles en la trama y en *No se aceptan devoluciones* las coprotagonistas también tienen papeles cruciales.

Todas las mujeres en roles protagónicos o coprotagonistas realizan acciones que modifican o definen la narración. En *Gloria* la protagonista del mismo nombre aparece todo el tiempo a cuadro, toda la narración gira alrededor de ella y, dentro de la historia, ella toma constantemente decisiones que dan rumbo a su vida, con una orientación en su bienestar personal y en mantener relaciones interpersonales sanas. En la historia seleccionada de *Relatos salvajes* son pocas las escenas en las que no aparece Romina y casi todo lo que sucede en la narración es provocado por ella, aun cuando en muchos casos más bien esté respondiendo a las acciones de Ariel, su flamante esposo.

En *Pelo malo*, Marta, la madre del protagonista, es la que define la vida de éste, además de que tiene una línea narrativa independiente de su relación con Junior, que es la búsqueda de empleo. En *La jaula de oro*, dos terceras partes de la narración cuentan con el coprotagonismo de Sara, su historia personal representa el drama que viven las jóvenes migrantes en su trayecto hacia Estados Unidos: las agresiones a las que se exponen, cómo buscan protegerse y experiencias de diversa índole durante el viaje. Ella toma decisiones, guía las acciones y media entre los otros dos coprotagonistas, hasta que ella y otras compañeras de viaje sufren un terrible acto de violencia que muestra que hay contextos donde las mujeres no tienen capacidad de elección. En *No se aceptan devoluciones*, gran parte de tiempo en pantalla es repartido entre el personaje de Valentín y el de Maggie, su hija. A partir del contacto con la niña, el protagonista toma todas las decisiones (laborales y personales) centrándose en el bienestar de Maggie. Y la relación jerárquica padre-hija en ocasiones parece invertida, al ser ella la que establece la dinámica de interacción. La figura de Julie, la madre, es importante, pero es muy poco lo que se sabe de ella, su línea narrativa depende solamente de su relación con Maggie y Valentín. Y aunque ella busca alterar el curso de lo que ocurre en la historia, sus acciones suelen no tener el efecto que ella buscaba.

Por lo anterior, en cuanto al criterio de visibilización de las mujeres, puede afirmarse que en las cinco películas se presentan historias de personajes femeninos, cuya relevancia en cada película podría variar, pero que sin ellas la narración sería completamente distinta o incluso inexistente, lo cual es relevante cuando se piensa que hace tan solo cuatro décadas se creó el concepto de “aniquilación simbólica” de las mujeres. Por supuesto, esto no quiere decir que exista una representación en pantalla que, al menos en términos numéricos, sea correspondiente a la

presencia de las mujeres en el mundo, pero sí que se siguen ganando espacios en la representación.

### *Sobre la representación de las mujeres*

Si bien lo mencionado sobre la investigación referente a las representaciones de género en el cine mexicano fue estudiado en cinematografía del país, sin duda pueden encontrarse puntos en común con el resto de la producción fílmica de la región, particularmente en el cine comercial.

Es así como se encuentra un mayor número de personajes femeninos de tez clara y complexión delgada. En *No se aceptan devoluciones*, Julie y Maggie son rubias de ojos claros; en *Relatos salvajes*, Romina es de piel clara y cabello castaño, lo mismo que la mayoría de las invitadas a la boda; en *Gloria*, también son de piel clara la protagonista, su familia y amigas. Es en las dos películas cuya historia gira alrededor de problemáticas sociales (migración y racismo), *La jaula de oro* y *Pelo malo*, donde las coprotagonistas son, una, mestiza con rasgos indígenas, y la otra mestiza con rasgos de afroascendencia. Si bien cada caracterización va acorde al contexto en que se desarrollan los relatos, no puede dejar de notarse que existe una predominación por contar historias de ciertos sectores sociales.

Respecto a la sexualización de los personajes femeninos, se buscó diferenciar entre una representación como objeto sexual y otra como sujeto que es capaz de sentir y provocar deseo. En todas las historias ocurren encuentros sexuales y en todas varía la representación del cuerpo femenino.

En *No se aceptan devoluciones* los actos sexuales no ocurren explícitamente en pantalla. Debido a que está dirigida a un público “familiar”, dichos actos se quedan en mera insinuación, alusión, o se ven interrumpidos. Sin embargo, es en esta película donde se presenta una mayor erotiza-

ción del cuerpo femenino y donde se percibe una clara objetualización. El personaje de Valentín es un *playboy*, por lo que tiene múltiples parejas. Casi todas son mujeres jóvenes, con distintos tipos físicos, pero acordes al estereotipo de belleza occidental: delgadas y con curvas. Traen poca ropa y existen planos cerrados a ciertas partes de la anatomía, particularmente el pecho, e incluso se emplean estos momentos para realizar chistes.

En *Relatos salvajes* la mostración del cuerpo es casi nula (Romina porta un voluminoso vestido de novia) y el encuentro sexual casual que es presentado, más que un momento erótico en pantalla, marca el punto de “transformación” del personaje principal en alguien que aparentemente pierde los escrúpulos con tal de realizar su venganza en contra de su esposo a causa de su infidelidad.

En *Pelo malo* ocurren dos encuentros sexuales explícitos, con un desnudo parcial y otro total, ambos del personaje de la madre de Junior, pero que sirven para ejemplificar la diferencia entre un acto que implica deseo mutuo y otro que funciona más bien como parte de una transacción y una sugerencia mal interpretada. El primero ocurre entre Marta y un joven vecino, en el departamento de ella y es quien determina el inicio, el final y el ritmo del acto. El segundo sucede entre Marta y su jefe en el sillón de la sala acomodado estratégicamente para que Junior presencie lo que sucede. Así, su madre asegura los favores de su superior y piensa que también así le enseña a su hijo cómo es que “se deben amar un hombre y una mujer” (pensando que eso le ayudará a modificar su conducta).

En *La jaula de oro* la desnudez parcial de Sara es empleada más bien para señalar los peligros a los que se encuentra expuesta la chica. El primer momento ocurre cuando ella venda fuertemente su pecho para disimularlo y ocultar que es mujer; el segundo, mientras se baña, sirve para que el coprotagonista (que la observa a distancia) compruebe la identidad que ya sospechaba; y el tercero,

donde casi no se ve, sucede cuando uno de los criminales que detienen a su grupo de migrantes descubre que es mujer y la agrede sexualmente.

Por último, en *Gloria* se presentan varios desnudos totales, la mayoría de ellos en el contexto de encuentros sexuales entre Gloria y Rodolfo, su pareja. Se presenta así un cuerpo delgado, pero que no va acorde a los estereotipos de belleza, puesto que no es un cuerpo joven, ni firme ni voluptuoso. Pero justo el punto es marcar que Gloria no es un objeto sexual, sino un sujeto que, sin importar la edad, experimenta deseo y puede despertarlo en el otro. El último desnudo en pantalla, frontal y de mayor duración se presenta después de la ruptura con la pareja y muestra más bien a una mujer que dedica tiempo a pensar qué hacer con su vida, dejando de prestar atención e importancia a actos cotidianos como vestirse.

En las últimas tres películas mencionadas, el desnudo femenino no ocurre con la intención de despertar el deseo de un hipotético espectador masculino, sino de mostrar a mujeres que, en distintos contextos y circunstancias buscan ejercer el control sobre su propio cuerpo y su vida sexual.

### *Sobre representaciones estereotipadas, identidades diversas y “otros” modelos de mujeres*

Dado que el género es una construcción sociocultural, pueden existir diferencias significativas de un contexto al otro acerca de qué es lo que se considera “propio” de cada género, y lo que no. Sin embargo, son más las características en común compartidas en distintas latitudes (de especial relevancia para el caso de este trabajo) y lo que se expresa en los medios masivos acerca de cómo “son” o cómo “deberían” ser las mujeres.

Cuando se piensa en una representación estereotipada de género se implica que los personajes mostrarán rasgos

y realizarán actividades que tradicionalmente se atribuyen al género que define a cada uno. Así, durante las épocas “de oro” de varias de las cinematografías de la región se encontraba que las mujeres eran presentadas de un lado u otro de la dualidad “virgen-demonio”. Los personajes femeninos eran “buenos”, cargados de virtudes, o “malos” y le complicaban la vida al protagonista masculino. De igual manera, se les mostraba ejerciendo labores de cuidado y si ejercían labores remuneradas fuera del hogar, en su mayoría consistían en trabajos asociados a la feminidad, como los de asistencia (enfermeras, secretarias) y enseñanza (profesoras). Lo mismo ocurría con los atributos físicos. Si algún personaje femenino desafiaba la norma y se comportaba de manera distinta, recibía alguna sanción social o algún castigo. Aunque a lo largo del tiempo esto ha ido cambiando, a la par de los cambios socioculturales, varias de estas representaciones estereotipadas/limitadas persisten y se buscó su presencia en las películas analizadas.

En *La jaula de oro* Sara representa con verosimilitud al común de las mujeres migrantes, quienes abandonan sus puntos de origen buscando una vida mejor. Los últimos momentos del personaje en pantalla no pueden ser vistos como una advertencia para quienes toman una decisión similar, sino es más una denuncia de los peligros y violencias específicos a los que se exponen estas mujeres. Y la mencionada verosimilitud proviene en parte de poner a cuadro a una joven que se ve, se mueve y se expresa como la mayoría de las mujeres en esa condición.

En *No se aceptan devoluciones* se encuentran varios personajes femeninos estereotipados. En principio, la sucesión de parejas de Valentín en los primeros minutos muestra a un grupo de mujeres que son fácilmente susceptibles al engaño a partir de la repetición del mismo discurso a todas (porque a “todas” les gusta “sentirse distintas”). También se representa a las mujeres como cuidadoras naturales y saben cómo atender a un bebé (tanto las



chicas con las que se encontraba cuando Julie le deja a Maggie como su amiga Yudeisy son capaces de cambiar pañales con habilidad y ternura). Julie representa al estereotipo de mujer occidental (“no latina”) fría y calculadora que es capaz de abandonar a su hija por tener “problemas” de adicción y demás. Cuando regresa transformada es entonces el estereotipo de la mujer que ha priorizado su carrera profesional y cuando se muestra como una madre amorosa, capaz de querer y cuidar a Maggie, aparece como una mujer que sostiene relaciones con otras mujeres (se implica que no es “totalmente” como “tendría” que ser, es “diferente”) y se convierte en la villana que quiere separar al protagonista de su hija (incluso tanto Valentín como la audiencia fueron engañados por ella, al mentir sobre quién era el padre de Maggie). Al final, ella renuncia (al menos temporalmente) a lo que la identifica en ese momento: deja su trabajo y pareja, e incluso cambia su manera de vestir, para convertirse en la madre amorosa que se lleva bien con Valentín y que Maggie siempre deseó.

En *Gloria* la protagonista es una presencia atípica en el cine comercial: todo gira alrededor de una mujer que, si bien puede considerarse atractiva, su edad y físico no corresponden al ideal de belleza occidental. Es presentada ejerciendo diversos roles, incluso el de madre y abuela y en ninguno de ellos muestra rasgos de abnegación o sacrificio. No interviene en la vida de sus hijos y, aun si siente apego por ellos, les deja tomar sus decisiones y ejecutarlas, sin chantaje ni culpa de por medio. Pero lo que la hace sobresalir es su búsqueda por el placer, que tampoco es una búsqueda obsesiva ni absurda, ni toma el control del resto de sus acciones. No: para Gloria, el tener una pareja romántica, alguien con quien ejercer su sexualidad es solo un aspecto más que debe ser atendido, pero no lo domina todo. Es por eso que puede terminar sin pareja al final, pero sin que éste sea un desenlace triste o melancólico (y por tanto una especie de “castigo” por vivir conforme sus

propias reglas), sino es un final donde la protagonista aparece realmente satisfecha.

En *Pelo malo*, Marta es tanto una madre que se preocupa por sus hijos y una desempleada que busca trabajo, como una viuda que no busca otra pareja pero que no ha dejado de experimentar deseo y puede tener relaciones ocasionales. También es consciente del ejercicio de poder en las relaciones interpersonales. Necesita la ayuda de su suegra, pero se resiste a aceptar sus condiciones para tener dinero; viendo lo difícil que le resulta obtener otro empleo, tiene un intercambio sexual con su jefe, donde busca no solo recuperar su trabajo y obtener algo de dinero, sino dejar una enseñanza a su hijo. Si bien varias de sus decisiones son debatibles, no puede ignorarse que todo lo que hace es con la finalidad de mejorar las condiciones de vida de sus hijos y propia.

En *Relatos salvajes*, Romina representa a las mujeres que buscan en el ideal romántico la satisfacción personal. Siendo su boda afectada por la infidelidad de Ariel, Romina se encuentra a la deriva y luego transforma sus emociones en ira y trama la venganza. Aquí ella representa al estereotipo de mujeres que se dejan dominar por las emociones y se vuelven temibles (las mujeres que no perdonan, ni se culpan a sí mismas pueden ser monstruos). Pero, al final, al reconciliarse con Ariel, una vez más vuelve a ser una mujer dispuesta a todo por amor, incluso perdonar a aquel que arruinó lo que se suponía sería el día más feliz de su vida.

Respecto a este punto, puede decirse que la representación de las mujeres es diversa. Si bien hace falta en esta muestra la presencia de más personajes con rasgos físicos o condiciones socioeconómicas más parecidas a las correspondientes a la mayoría de la población en la región, sí se encuentra un interés por mostrar diversas realidades y formas no estereotipadas de ser mujeres.

Es de llamar la atención que, dada la prevalencia del problema a nivel mundial, y de su uso frecuente en el cine como elemento narrativo, se encontraron pocos ejercicios de violencia contra las mujeres, al menos de manera explícita, en las películas seleccionadas.

El caso más evidente es el que ocurre a Sara en *La jaula de oro*. Ella sufre una de las situaciones más extremas de violencia que pueden ocurrir a las migrantes: su secuestro para ser víctimas de violencia sexual, forzándolas a ejercer la prostitución. Al menos es lo que se deduce que puede ocurrir de acuerdo con la literatura revisada. Su destino es incierto y eso lo vuelve algo más impresionante para la audiencia sensible. No se sabe siquiera si permanecerá con vida y cuánto tiempo o si existe alguna posibilidad de huida o rescate, ni cuándo. Sus gritos desesperados al ver herido a su amigo que la intentaba defender expresan tanto el temor por lo que le ocurrirá como por lo que le haya pasado a Juan. Observar que son varias las mujeres que la acompañan en esta situación, sin que haya alguna posibilidad de evitación, produce una incomodidad que debería llevar a la sensibilización ante las condiciones de peligro en el que las migrantes se encuentran constantemente.

Sara es víctima también de la violencia estructural que la fuerza a abandonar su lugar de origen. Otro personaje que evidentemente padece dicha violencia estructural es Marta, de *Pelo malo*, quien al ser viuda se convierte en el único sostén de sus hijos, sin contar con una red de apoyo ni ayuda específica para sobrellevar la situación de mejor manera. Con este personaje, por su complejidad, es más difícil sentir empatía, como podría ocurrir con Sara. Es una mujer adulta que tiene una relación conflictiva con su hijo, el protagonista, y que incluso es poco cariñosa con él y no parece entenderlo. Hay que poner atención en

todas las acciones que ella realiza con el fin de mejorar sus condiciones de vida y, sobre todo, cómo es que carece de los elementos que le permitan que estas acciones tuviesen más éxito: ante su necesidad económica, su suegra funge como usurera y le propone desprenderse de su hijo mayor; ante su necesidad de empleo, su jefe busca un intercambio sexual; ante la necesidad de orientación respecto a cómo educar a su hijo, recibe primero una atención desdeñosa y luego insuficiente sobre lo que hay que hacer. Si se hace de lado la poca simpatía que despierta por su trato hacia Junior, se puede entender lo difícil de su situación y qué tan atrapada está en sus circunstancias.

Al resto de los personajes no se les muestra sufriendo violencias como las mencionadas, pero no se hallan exentas de la violencia emocional, particularmente vinculada a la relación con sus parejas, ya sean relaciones de duración breve o prolongada. Tanto las “conquistas” de Valentín al inicio de *No se aceptan devoluciones*, como Romina en *Relatos salvajes*, como la protagonista de *Gloria*, padecen las mentiras e intentos de manipulación de sus parejas erótico-afectivas. En las dos últimas películas esto es motivo de conflicto y determina lo que ocurre en la historia, pero en *No se aceptan devoluciones* se muestra como algo inocuo, completamente normalizado y digno de producir risa, lo cual se relaciona con el concepto de violencia “burlesca” de Bernárdez, que refiere a que, al quitarle el elemento dramático al ejercicio de violencia, ésta deja de verse como una problemática, lo que contribuye a su perpetuación.

En resumen y simplificando, la violencia simbólica contra las mujeres en el cine latinoamericano contemporáneo se sigue ejerciendo, de acuerdo con lo encontrado en esta muestra. Sin embargo, hay que remarcar que ésta no se presenta en todas las películas, ni que se ejerce de la misma manera. Incluso es pertinente señalar que existen va-

rios esfuerzos para emplear al cine como un medio para sensibilizar y así combatir el ejercicio de violencia contra las mujeres.

Esto último es de especial valor a partir de la importancia que han cobrado los medios audiovisuales como instancias de socialización. El presentar contenidos que muestren las diversidades existentes en la población de la región (por no decir mundial) y que planteen con ojos críticos los múltiples ejercicios de violencia puede convertirse en una herramienta poderosa para cambiar los imaginarios que sustentan estas violencias y así erradicarlas.

Es importante señalar también la diversificación en el ejercicio de la violencia simbólica. Si bien siguen existiendo películas que invisibilizan a las mujeres, que las muestran como sujetos pasivos o como mero accesorio decorativo, la lucha por los derechos de las mujeres desde hace décadas ha logrado que ese estilo de representación deje de ser hegemónico; sin embargo, eso no quiere decir que el ejercicio de violencia simbólica ha desaparecido. Por el contrario, ha adquirido formas más sutiles, aun en narraciones donde en apariencia existe una mirada sensible a la importancia de la representación de las historias y la diversidad de las mujeres. Por ejemplo cuando existe una tergiversación de conceptos como “apropiación del propio cuerpo” para seguir mostrando cuerpos sexualizados acorde al deseo de la mirada masculina, o cuando se tratan problemáticas sociales que afectan particularmente a las mujeres pero se hace desde una perspectiva desesperanzadora y que no facilite la idea de lograr cambios sociales, etcétera.

Es por esto último que se considera importante tener presente la noción de violencia simbólica contra las mujeres y los diversos modos en los que esta puede ocurrir, para que al analizar una obra audiovisual se cuente con los elementos necesarios para poder discernir si la representación de las mujeres es apegada a cómo son como sujetos

sociales en un contexto histórico cultural específico, si se está contribuyendo a la erradicación de la violencia (física, sexual, emocional, etcétera) de las mujeres, o todo lo contrario.

## DISCUSIÓN

Una vez dado por concluido el presente trabajo, y tomando en consideración diversos acontecimientos sociales ocurridos en la región desde el momento en que se planteó la propuesta, es menester hacer algunos señalamientos acerca de su alcance y pertinencia.

Esta tesis comenzó a escribirse en 2013, las películas contempladas en ésta fueron producidas entre ese año y el siguiente, y algunos de los elementos encontrados en su momento tuvieron relevancia e influencia en obras de creación posterior. De igual forma, en América Latina el movimiento feminista ha tomado un nuevo impulso a partir del involucramiento de generaciones más jóvenes que han alzado su voz en contra de la violencia feminicida, el acoso sexual y el derecho a decidir sobre su propio cuerpo. Otros acontecimientos sociales han influido también tanto en la percepción de estas películas como en la realización de otras posteriores.

En primer lugar, hay que señalar lo acotado de la muestra elegida. Dado que el criterio de inclusión consistió en elegir películas que hubiesen tenido impacto mediático en sus países de origen (ya fuese por su éxito de audiencia o sus logros en competencias internacionales), se dejaron de lado muchas otras producciones que sin duda hubiesen enriquecido la perspectiva acerca de las representaciones de las mujeres y sus problemáticas en el cine latinoamericano contemporáneo.

Se considera también que a partir de cinco películas no pueden plantearse generalidades aplicables a la mayoría de las películas realizadas en la región. Sin embargo, la diver-

sidad temática y narrativa encontrada sí permite considerar como indicios significativos lo aquí desarrollado.

En la taquilla mexicana, por ejemplo, siguen teniendo éxito las películas de género cómico y, tal como se muestra en los anuarios del Imcine y en investigaciones referidas en el estado del arte, dichas películas presentan rasgos en común con la analizada *No se aceptan devoluciones*: estereotipos de género y diversos grados de violencia en contra de las mujeres que son presentados con finalidad cómica.

Sobre la problemática migratoria presentada en *La jaula de oro*, a partir de la presidencia de Donald Trump en Estados Unidos las circunstancias para lograr cruzar esa frontera se hicieron más difíciles y la política migratoria mexicana se volvió más estricta. Sin embargo, no ha habido una disminución sustancial en los intentos de los migrantes centroamericanos por buscar llegar al país del norte. Y, si bien se han presentado fenómenos como las “caravanas” (grandes grupos de migrantes avanzando en conjunto), es sabido que las violencias a las que se exponen no han cambiado, siguen siendo víctimas de una policía migratoria corrupta, del crimen organizado, de explotación laboral y de diversos riesgos físicos que implica el largo trayecto en sí mismo. De igual manera, la violencia contra las mujeres en su paso por México las sigue afectando gravemente.

Otras películas mexicanas que tratan los problemas a los que se enfrentan los jóvenes en condiciones sociales marginales (como *Ya no estoy ahí*, de Fernando Frías, 2019) siguen llamando la atención y cosechando premios nacionales e internacionales, lo que habla de la vigencia de estos temas y que lo tratado en *La jaula de oro* es aún relevante.

Después del éxito de *Gloria*, su realizador, Sebastián Lelio, obtuvo más reconocimiento con su película *Una mujer fantástica* (2017), que trata sobre lo que ocurre con

una mujer transexual cuando su pareja muere y es rechazada por la familia de éste, lo que le permitió al realizador trabajar en el mercado estadounidense, participando en otras películas protagonizadas por mujeres y que han ganado elogios de la crítica por su sensibilidad. De hecho, *Gloria* fue objeto de *remake* su versión hollywoodense, *Gloria Bell* (2018), fue protagonizada por una famosa actriz y tuvo un relativo éxito en taquilla. El hecho de que el guion variase tan poco y la adaptación implicara pocos cambios es el mejor indicio de que lo plasmado en la *Gloria* original es relevante y refleja las condiciones de vida de muchas mujeres de edad adulta.

En el cine argentino, en los últimos años se han realizado diversas películas centradas en la temática de la violencia de género contra las mujeres (*La patota* y *Refugiado* en 2015 y *Crímenes de Familia*, en 2020) o sobre el aborto (*Invisible*, 2018), y se espera que se produzcan más debido a la fuerza que han manifestado en tiempos recientes los colectivos feministas para exigir sus demandas.

Un punto relevante para tener en cuenta al revisar las películas que integran la muestra es que solo una de ellas fue realizada por una mujer (Mariana Rondón, *Pelo malo*) y, sin duda, es necesario conocer los puntos de vista de las realizadoras cinematográficas y analizar si existe una diferencia en cuanto al ejercicio de la violencia simbólica en particular, la representación de las mujeres y los temas que eligen contar.

Es por estas razones que se propone que se elaboren más investigaciones relacionadas, que tomen en cuenta las películas realizadas por mujeres, que busquen temas particulares vinculados a las problemáticas de las mujeres, que analicen el desarrollo de alguna problemática en específico a través la historia cinematográfica, etcétera. La veta es grande y tiene un interés no solo investigativo, sino que puede generar aportes que contribuyan a la formación de audiencias críticas y la exigencia de otros contenidos



que coadyuven a mejorar las condiciones de vida de las mujeres, o a la desaparición de otras tantas circunstancias que perpetúan los ejercicios de violencia.

También se considera pertinente realizar investigaciones que tomen en cuenta el punto de vista de la audiencia. Puesto que cada espectador(a) puede proveer de significado a cada obra (como afirma Pilar Aguilar), es relevante indagar las interpretaciones que tengan las audiencias respecto a los tópicos tratados en el presente documento.

Este trabajo de tesis se considera un aporte más dentro de las líneas de investigación tanto de la teoría fílmica feminista como de la violencia de género contra las mujeres. En tiempos donde los discursos audiovisuales mantienen su preponderancia, los estudios fílmicos feministas siguen siendo necesarios: su mirada crítica sobre la representación, las historias, la producción y demás variantes asociadas puede permitir la construcción de narrativas que no solo reflejen la diversidad de formas de ser de las mujeres (en minúsculas y en plural, como especifica Teresa de Lauretis) y posibiliten puntos de identificación con la audiencia, sino que además sirvan como herramienta para construir un mundo más equitativo para todas y para todos.

## REFERENCIAS

- Argüero, Hipatia (2014). “Mujeres al Ariel: La reinención de la madre”. En *Cuadrivio*. Publicado el 15 de mayo de 2014. <http://blog.cuadrivio.net/2014/05/mujeres-al-ariel-la-reinencion-de-la-madre/>
- Aguilar, Gonzalo (2017). “La ira de Dios: sobre ‘Relatos salvajes’ de Damián Szifrón”. En *Romanische Studien*, [S. l.], pp. 327-336, diciembre de 2017. Extraído de <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/570> (consultado el 13 de junio de 2020).
- Aguilar, Pilar (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.
- (2002). “La violencia contra las mujeres en el retrato mediático”. En *Claves de la Razón Práctica*. No. 126. pp. 75-78. Extraído de <http://www.redfeminista.org/massmedia.asp> (consultado el 1º de julio de 2010).
- (2010). “El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres”. En Concha, A. (coord.) *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, ciencia y videojuegos*. Madrid: Síntesis. pp. 241-276.
- Aguilera, Salomé (2016). “Las cargas de la representación: notas sobre la raza y la representación en el cine latinoamericano”. En *Hispanófila*. Vol. 177, junio de 2016. pp. 137-154.
- Alves, Wendell (2016). “Paisagens urbanas e espaços de representação no cinema latinoamericano”. *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*.

- Amnistía Internacional (2010). *Víctimas invisibles. Migrantes en movimiento en México*.
- Animal político. “Estiman que 80% de mujeres migrantes centroamericanas son violadas en México al intentar cruzar a EU”. En <http://www.animalpolitico.com/2014/09/80-de-mujeres-y-ninas-migrantes-centroamericanas-son-violadas-en-mexico-al-intentar-cruzar-eu/> (consultado el 18 de septiembre de 2014).
- Arias, Patricia (2013). “El viaje indefinido: la migración femenina a Estados Unidos”. En Sánchez, Judith y Rosas, Gabriela (coords.) (2013) *Ellas se van: mujeres migrantes en Estados Unidos y España*. México: Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM. pp. 87-128.
- Arroyo, Laura (2011). “Presentación”. En Núñez, T. y Troyano, Y. (coords.) *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social*. (2011). pp 7-9.
- Aybar, Iris (2014). *La imagen de la mujer en las películas de comedia romántica*. Trabajo de grado en Publicidad y Relaciones Públicas. Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid.
- Balutet, Nicolas (2017). “Cuestiones de género en dos filmes hispanoamericanos recientes: *108. Cuchillo de palo* de Renate Costa y *Pelo malo* de Mariana Rondón. En *Beoiberística*, Vol. 1. No. 1 (2017). pp. 181-191.
- Barnes, Carolina, Borello, José y Pérez, Adrián (2014). “La producción cinematográfica en la Argentina: Datos, formas de organización y tipos de empresas”. En *H-industri@*. Año 8. No. 14, primer semestre de 2014. pp. 17-49.
- Benamou, Catherine (1999). “Cuban Cinema: On the Threshold of Gender”. En Robin, Diana y Jaffe, Ira (eds.). *Redirecting the gaze: gender, theory and cinema in the Third World*. Nueva York: State University of New York Press. pp. 67-98.
- Benamou, Catherine y Marsh, Leslie (2013). “Women Filmmakers and citizenship in Brazil, from *Bossa Nova* to the *retomada*”. En Nair, Parvati y Gutiérrez-Albilla, Julián (eds.). *Hispanic and Lusophone women filmmakers. Theory, practice and differ-*

- ence. Manchester: Manchester University Press. pp. 54-71.
- Berger, John (1972). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili (1980).
- Bernárdez, Asunción (2002). "Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación". En *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Extraído de [http://www.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/Cine\\_y\\_violencia.pdf](http://www.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/Cine_y_violencia.pdf) (consultado el 31 de mayo de 2010).
- (2007). "Representación cinematográfica de la violencia de género femenino y masculino en el cine comercial". *Circunstancia*. Año V. No. 12. Enero 2007.
- Bernárdez, Asunción, García, Irene y González, Soraya (2008). *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Bird, Elizabeth (1999). "Tales of Difference: Representations of American Indian Women in Popular Film and Television". En Meyers, M. (ed.) (1999) *Mediated Women: Representations in Popular Culture*. Nueva Jersey: Hampton Press. pp. 91-109.
- Bonino, Luis (1995). "Desvelando los micromachismos en la vida conyugal". En Corsi, Jorge et al. (1995). *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención*. Buenos Aires: Paidós. pp. 191-208.
- Boris, Marta (2013). "Construcción de género en *Perfume de violetas*, *Nadie te oye* (2001), de Maryse Sistach". En *El ojo que piensa*. Año 4. No. 8, julio-diciembre de 2013 <http://www.elojoquepiensa.net/08/>
- Bourdieu, Pierre (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama. (Trabajo publicado originalmente en 1997.)
- (2007). *La dominación masculina*. Quinta edición. Barcelona: Anagrama. (Trabajo publicado originalmente en 1998).
- Bouchard, Frédéric (2014). "Hereuse solitude. Gloria de Sebastián Lelio". En *Ciné-Bulles*, 32 (2). p. 47.
- Candelario, Ginetta (2000). "Hair Race-ing. Dominican Beauty Culture and Identity Production". *Meridians: feminism, race, transnationalism*. Vol. I. pp. 128-156.

- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Camera Obscura Collective. (1976). "Feminism and Film: Critical Approaches". En Jones, Amelia (ed.) (2003). *The feminism and Visual Culture Reader*. Londres-Nueva York: Routledge. pp. 235-239.
- Cebotarev, Eleonora (2003). "Familia, socialización y nueva paternidad". En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud*. 1 (2). pp. 53-78.
- Cerquera, Ana, López, Karen, Núñez Yoleiby y Porras, Edily (2013). "Sexualidad femenina en la tercera edad". En *Informes Psicológicos*. 13 (2). pp. 135-147.
- Cisneros, Vitelia (2013). "Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*". En *Hispania*. Vol. 96. No. 1. pp. 51-61.
- Colaizzi, Giulia (1994) "Introducción. Feminismo y teoría filmica". En Colaizzi, Giulia (ed.) (1995). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Ediciones Episteme. pp. 9-35.
- Concha, Ángeles (2010). "Introducción". En Concha, A. (coord.) *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, ciencia y videojuegos*. Madrid: Síntesis. pp. 7-18.
- Cruz, Jacqueline (2005). "Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollain y la violencia de género". En *Letras Hispanas*, Vol. 2. No. 1, primavera 2005. [http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol2-1/contentParagraph/0/content\\_files/file4/JacquelineCruz.pdf](http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol2-1/contentParagraph/0/content_files/file4/JacquelineCruz.pdf)
- Cebotarev, Eleonora (2003). "Familia, socialización y nueva paternidad". En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud*. 1 (2). pp. 53-78.
- Cuesta, Mabel y Martínez-Reyes, Consuelo (2019). "Representaciones de la maternidad lésbica en el cine de Cuba y Puerto Rico". En *Cuadernos de literatura*. Vol. XXIII. No. 45. pp. 22-46.
- Cumaná, María y Lord, Susan (2013). "Deterritorialised intimacies: the documentary legacy of Sara Gómez in three contemporary Cuban women filmmakers". En Nair, Parvati y Gutiérrez-Albilla, Julián (eds.) (2013). *Hispanic and Lusophone*

- women filmmakers. *Theory, practice and difference*. Manchester: Manchester University Press. pp. 96-110.
- De la Peña, Eva, Ramos, Esther, Luzón, José María y Recio, Patricia (2011). *Andalucía detecta. Sexismo y violencia de género en la juventud*. Andalucía: Instituto Andaluz de la Mujer.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra. (Trabajo publicado originalmente en 1984.)
- (1987). *La tecnología del género*. Extraído de [http://www.laranyacreacio.net/paginaweb/Tecnologias\\_del\\_Genero.pdf](http://www.laranyacreacio.net/paginaweb/Tecnologias_del_Genero.pdf) (consultado en marzo de 2011).
- Denzel de Tirado, Heidi (2020). “Pantelion’s ‘Transborderescapes’. Borders, Gender and Genre in *No se aceptan devoluciones* and *Pulling Strings*. En *iMex. México Interdisciplinario/ Interdisciplinary Mexico*. Año 9. No. 17. pp. 50-67.
- Dillon, Alfredo (2018). “Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo”. En *Cuadernos. Info*. No. 43. pp. 121-133.
- Donath, Orna (2017). *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. México: Penguin Random House (trad. Ángeles Leiva).
- Dufays, Sophie (2018). “Kitsch et mélodrame dans le film mexicain *No se aceptan devoluciones* de Eugenio Derbez”. En *Amerika*. No. 18. En: <http://journals.openedition.org/amerika/9952> (consultado el 13 de junio de 2020).
- Durand, Jorge (2013). “América Latina en la espiral migratoria”. En Sánchez, Judith y Rosas, Gabriela (coords.) (2013). *Ellas se van: mujeres migrantes en Estados Unidos y España*. México: Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM. (pp. 47-86).
- Drumond, Erika (2019). *Aquarius e Gloria: sentidos do envelhecimento feminino em filmes produzidos no Brasil e no Chile na década de 2010*. Proyecto de investigación para la especialización en Comunicación y Salud. Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.
- Echart, Pablo (2009). “La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorámica de un género ensimismado”.

- En *Comunicación y sociedad*. Vol. XXII. No. 1. (pp. 161-195).
- Espinoza, Marcia (2013). "Maryse Sistach y su trilogía sobre violencia sexual ejercida en contra de adolescentes: *Perfume de violetas, Manos libres y La niña en la piedra*". En *El ojo que piensa*. Año 4. No. 8, julio-diciembre de 2013. <http://www.elojoquepiensa.net/08/>
- Esteban, Mari y Távora, Ana (2008). "El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas". En *Anuario de Psicología*. Vol. 39. No. 1. Facultat de Psicologia. Universitat de Barcelona. pp 59-73.
- Estévez, Gloria (2005). *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Memoria para optar al título profesional de Periodista. Universidad de Chile. Instituto de la Comunicación e Imagen. Escuela de Periodismo.
- Facio, Alda (1992). *Cuando el género suena cambios trae (Una metodología para el análisis del fenómeno legal)*. San José: Ilanud.
- Farrell, Michelle (2017). "Pelo malo: Representing Symbolic Violence in the Intricacies of Venezuela's Contemporary Film Landscape". En *Modern Languages & Literature Faculty Publications*. No. 31. <http://digitalcommons.fairfield.edu/modernlanguagesandliterature-facultypubs/31> (consultado el 28 junio de 2017).
- Feder, Elena (1999). "In the Shadow of Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video". En Robin, Diana y Jaffe, Ira (eds.). *Redirecting the gaze: gender, theory and cinema in the Third World*. Nueva York: State University of New York Press. pp. 149-203.
- Femenías, María (2008). "Nuevas violencias contra las mujeres". En *Nomadías*, No. 10. pp. 11-18.
- (2009). "Derechos humanos y género: tramas violentas". En *Fronesis*. Vol. 16. No. 2. pp. 340-363.
- Fernández, Ana (2007). *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblos.
- (2009). *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Festival Internacional de Cine de Morelia [Autor]. “Datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013”. En <https://moreliafilmfest.com/datos-del-anuario-estadistico-de-cine-mexicano-2013/>. Consultado el 20 de diciembre de 2020.
- Ferrer, Victoria y Bosch, Esperanza (2013). “Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa”. En *Profesorado. Revista de currículum formación del profesorado*. Vol. 17. No. 1.
- Fiorini, Daniela (2017). *La construcción de la subjetividad femenina en el discurso fílmico del nuevo cine argentino*. Tesis para obtener el título de Magister en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad. Universidad de Buenos Aires.
- Forcinito, Ana (2008). “El cine posterior al TLCAN y violencia de género: resignificaciones culturales de la transición mexicana”. En Castro, R. y Casique, I. (2008). *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 197-224.
- Gago, Verónica (29 de mayo de 2015). “La pedagogía de la crueldad”. *Página 12*. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html>
- Gaines, Jane (1988). “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. En Evans, Jessica y Hall, Stuart (eds.) (1999). *Visual culture: the reader*. Londres: Sage Publications. pp. 402-410.
- García, Paola y Petrich, Perla (2012). “La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino”. En *Amerique Latine Historie & Mémoire*. Les Cahiers ALHIM.
- García, Luis (2014). “Imágenes de la familia en el cine latinoamericano actual”. En: *Xipe Totek. Revista trimestral del Departamento Filosofía y Humanidades ITESO*. Vol. 23, No. 92. pp. 415-419.
- Geraghty, Christine (1996). “Feminismo y consumo mediático”. En Curran, James, Morley, David y Walkerdine, Valerie (eds.) (1998). *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós. pp. 455-479.



- Gledhill, Christine (1988). "Pleasurable Negotiations". En Thor-  
nham, S. (ed.) (1999). *Feminist Film Theory. A reader*. Nueva  
York: New York University Press. pp. 166-179.
- Grau, Claudia y Fernández, María (2015). "Relaciones de paren-  
tesco en las nuevas familias. Disociación entre maternidad/  
paternidad biológica, genética y social". En *Gazeta de Antro-  
pología*. 31(1). Extraído de <http://hdl.handle.net/10481/34248>  
(consultado el 2 de enero de 2021).
- Guarinos, Virginia (2011). "Voces expertas". En Núñez, T. y Tro-  
yano, Y. (coords.) *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexio-  
nes y materiales para la intervención social* (2011). pp. 35-45.
- Gutiérrez, Griselda (2008). "Violencia sexista. De la violencia  
simbólica a la violencia radical". En *Debate feminista*. Año 19.  
Vol. 37. Abril 2008. pp. 34-38.
- Hansen, Nele (2015). "Vivencias juveniles de la migración cen-  
troamericana. La película 'La jaula de oro'". En *Andina mi-  
grante*. No. 19. pp. 16-17.
- Herrera, Coral (2009). *La construcción sociocultural de la realidad,  
del género y del amor romántico*. Tesis para obtener el grado  
de Doctora en Humanidades y Comunicación Audiovisual.  
Madrid, Universidad Carlos III.
- Herrera, Sonia (2014). "Cine de ficción y feminicidio: el caso de  
Ciudad Juárez". En *Revista Mientras Tanto*. No. 121. pp. 63-84.  
Icaria. Extraído de [https://lalentevioleta.files.wordpress.com/  
2014/06/cine-de-ficcic3b3n-y-feminicidio-mt.pdf](https://lalentevioleta.files.wordpress.com/2014/06/cine-de-ficcic3b3n-y-feminicidio-mt.pdf) (con-  
sultado el 10 de agosto de 2015).
- hooks, bell (1988 [2005]). "Alisando nuestro pelo (Straightening  
Our Hair)". En *La Gaceta de Cuba*. Enero-febrero 2005. No. 1.  
pp. 70-73 (trad. Desiderio Navarro).
- (2003). "Selling Hot Pussy. Representations of Black Fe-  
male Sexuality in the Cultural Marketplace". En *Writing on  
the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. pp. 113-  
128.
- Hu, Ying (1999). "Beyond the Glow of the Red Lantern: or, What  
Does It Mean to Talk about Women's Cinema in China?". En:  
Robin, Diana y Jaffe, Ira (eds.) (1999). *Redirecting the gaze:*

- gender, theory and cinema in the Third World*. Nueva York: State University of New York Press. pp. 257-282.
- Hudson, Eileen, Mezzera, Josefina y Moreno, Andrea (2019). "El relato acerca de lo femenino y lo masculino en el cine chileno (2000-2016)". En: *Revista de Comunicación*. 18 (1). pp. 95-110.
- Huerta, César (18 de octubre de 2020). "Fideicine, el fideicomiso que sí fue negocio gracias a Eugenio Derbez". *El Universal*. Extraído de <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/fideicine-el-fideicomiso-que-si-fue-negocio-gracias-eugenio-derbez>
- Imbert, Gérard (2002). "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales". En Camarero, G. (ed.) *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal. pp. 89-97.
- (2006). "Violencia e imaginarios sociales en el mundo actual". En *Versión 2006*. pp. 27-51.
- Ishibashi, Jun (2003). "Hacia una apertura del debate sobre el racismo en Venezuela: exclusión e inclusión estereotipada de personas 'negras' en los medios de comunicación". En Daniel Mato (coord.) *Políticas de identidades y diferencias en tiempos de globalización*. Caracas: Faces-UCV. pp. 33-61.
- Jara, Eliana y Mouesca, Jacqueline (2011). "Historia del cine chileno". En *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. SGAE (2011). Tomo 2. pp. 615-628. En <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-chileno/> (consultado el 7 de noviembre de 2020).
- Kaplan, Elizabeth (1983). *Women and Film. Both sides of the camera*. Nueva York: Routledge.
- Keizman, Betina (2012). "Relecturas (cinematográficas) de la migración mexicana". En *Amerique Latine Historie & Mémoire*. Les Cahiers ALHIM.
- Kratje, Julia (2013). "El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Apuntes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino". En *Papeles de Trabajo*. Año 7. No. 12 (2013). pp. 248-271.
- (2017). "El cine como transgresión. Deseo, política y femi-

- nismo en *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)". En *La Trama de la Comunicación*. Vol. 21. No. 1 (2017). pp. 29-43.
- Logan, Shirley y Soto, Abileny (2019). "Dos historias de un viaje: *El camino* de Ishtar Yasin y *La jaula de oro* de Diego Quemada-Díez". En *Revista Estudios*. No. 39.
- Mariscal, Ángeles (2014). "Mujeres migrantes, atrapadas en una frontera imaginaria". En <http://enelcamino.periodistasdeapie.org.mx/?ruta=mujeres-frontera> (consultado el 5 de junio de 2014).
- Marlig, Brit (7 de febrero de 2020). "I Don't Want to Be the Strong Female Lead". *New York Times*. En <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>
- Martin, Deborah (2013). "Slipping discursive frameworks: gender (and) politics in Colombian women's documentary". En Nair, Parvati y Gutiérrez-Albilla, Julián (eds.) *Hispanic and Lusophone women filmmakers. Theory, practice and difference*. Manchester: Manchester University Press. pp. 126-139.
- Martínez, Óscar (2012). *Los migrantes que no importan*. México: Sur + Ediciones.
- McCabe, Janet (2004). *Feminist film studies. Writing the Woman into Cinema*. Londres: Wallflower.
- McDonald, Tamar (2007). *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. Londres: Wallflower.
- Menéndez, María (2014). "Cultural Industries and Symbolic Violence: Practices and Discourses that Perpetuate Inequality". En *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. pp. 64-69.
- Meyers, Marian (1999). "Fracturing Women". En Meyers, M. (ed.) *Mediated Women: Representations in Popular Culture*. Nueva Jersey: Hampton Press. pp. 3-22
- Millán, Mágina (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Miguel Ángel Porrúa.
- Montesinos, Rafael (2004). "La nueva paternidad: expresión de la transformación masculina". En *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*. Vol. 2. No. 4. pp. 197-220.

- Montiel, Gustavo (2008). “La producción de cine en México. Bajo el signo de la crisis”. En Russo, E. (comp.) *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós. pp. 43-58.
- Moya, Isabel (2012). “Del silencio al *show* mediático”. En *La Jiribilla*. Año XI. No. 605. Del 8 al 14 de diciembre de 2012. Extraído de <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/del-silencio-al-show-mediatico>. (Consultado el 2 de febrero de 2016).
- Moya, Tamara (2017). “De madres incorregibles a hijos imposibles. El conflicto materno-filial ante la muerte de la figura paterna en el cine de la posmodernidad”. Ponencia del III Congreso Internacional de Cultura Visual. Modificación 21 de marzo de 2017.
- Mulvey, Laura (1975). “El placer visual y el cine narrativo”. En Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comps.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, UNAM- PUEG. pp. 81-93.
- Muñoz, Luisa (2016). “Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano”. *Revista colombiana de sociología*, 39 (1). pp. 103-122.
- Núñez, Trinidad (2011). “Ideas para empezar: justificación y objetivos”. En Núñez, T. y Troyano, Y. (coords.) *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social*. pp. 11-34.
- Olivera-Williams, María (2017). “El surgimiento de comunidades volátiles: *Relatos salvajes* de Damián Szifrón”. En: *deSignis*. No. 27. Julio-diciembre 2017. pp. 95-104.
- Oria, Beatriz (2018). “Love on the Margins: The American Indie Rom-com of the 2010s”. En *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. Vol. 40. No.2. pp. 145-167.
- Pérez, María (2017). “Paradigmas de familia en el Nuevo Cine Latinoamericano (1950-1999)”. En *Procesos Históricos*. No. 31. Universidad de los Andes.

- Pérez, Víctor (2007). "Sexualidad humana: una mirada desde el adulto mayor". *Revista Cubana de Medicina General Integral*. No. 24.
- Pérez, Lourdes (1998). "Visiones e imágenes de la mujer en la historia del cine latinoamericano". En *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de América*. pp. 1571-1587.
- Pinazo, Sacramento y Núñez-Domínguez, Trinidad (2016). "Mujeres mayores en el cine. Una evaluación de los proyectos fílmicos". En *Revista de Evaluación de Programas y Políticas Públicas*. No. 7. pp. 96-115.
- Radl, Rita (2011). "Medios de comunicación y violencia contra las mujeres. Elementos de violencia simbólica en el medio televisivo". En *Revista Latina de Sociología*. No. 1. pp. 156-181.
- Ram, Anjali (1999). "Immigrant Inscriptions: Redefining Race and Gender in *Mississippi Masala*". En Meyers, M. (ed.) (1999) *Mediated Women: Representations in Popular Culture*. Nueva Jersey: Hampton Press. pp. 355-368.
- Ricciardelli, Rosemary (2011) "Masculinity, Consumerism, and Appearance: A Look at Men's Hair". *Canadian Review of Sociology*. pp. 181-201.
- Rivera, Eloísa (2012). *Representaciones de la violencia de género contra las mujeres en el cine mexicano contemporáneo (1998-2008)*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Robinson, Cynthia (2011). "Hair as Race: Why 'Good Hair' May Be Bad for Black Females". *The Howard Journal of Communications*, 22. pp. 358-376.
- Rocco, Alessandro (2015). "La representación de la migración centroamericana a los Estados Unidos en el film 'La jaula de oro', de Diego Quemada-Díez". En *Oltreoceano. Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*. No. 9. pp. 131-140.
- Rodríguez, Ernesto, Berumen, Salvador y Ramos, Luis (2011). "Migración centroamericana de tránsito irregular por México.

- Estimaciones y características generales”. En *Apuntes sobre migración*. Secretaría de Gobernación. Instituto Nacional de Migración. No. 1, julio de 2011.
- Rodríguez, Tania (2003). “El debate de las representaciones sociales en la psicología social”. En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. No. 93. pp. 51-80.
- Sainz, Aurelio (2017). “Cine e ideología de género. De Lauretis con y contra Althusser”. *Demarcaciones* No. 5. Extraído de <http://revistademarcaciones.cl/wp-content/uploads/2017/06/SAINZ-PEZONAGA-2.pdf> (consultado el 30 de abril de 2020).
- Sánchez, Martha y Serra, Inmaculada (2013). “Introducción y presentación”. En Sánchez, Martha y Serra, Inmaculada (coords.). *Ellas se van: mujeres migrantes en Estados Unidos y España*. México: Instituto de investigaciones Sociales-UNAM. pp. 13-44.
- Sánchez, Judith y Rosas, Gabriela (2013). “Introducción y presentación”. En Sánchez, Judith y Rosas, Gabriela (coords.). *Ellas se van: mujeres migrantes en Estados Unidos y España*. México: Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM. pp. 13-44.
- Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Shoos, Diane (2017). *Domestic Violence in Hollywood Film. Gaslighting*. Michigan: Palgrave-Macmillan.
- Sipl, Diane. “Al cine de las mexicanas: *Lola* in the limelight”. En Robin, Diana y Jaffe, Ira (eds.) (1999). *Redirecting the gaze: gender, theory and cinema in the Third World*. Nueva York: State University of New York Press. pp. 33-66.
- Tapia, Rosa (2013). “Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa”. En *Revista Internacional d’Humanitats*. No. 29. Universidad Autónoma de Barcelona. pp. 53-62.
- Teruel, Laura (2004). “La violencia de género en el cine español contemporáneo”. En Mínguez, N. y Villagra, N. (eds.) *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas*. Madrid: Edipo.
- Thompson, Cheryl (2008). “Black Women and Identity: What’s Hair Got to do with It?”. *Michigan Feminist Studies*. Vol. 22. No. 1. Otoño 2008-2009.

- (2009). “Black Women, Beauty , and Hair as a matter of Being”. En *Women’s Studies* No. 38. pp. 831-856.
- Torres, Patricia (2013). “Lost and invisible: a history of Latin American women filmmakers”. En Nair, Parvati y Gutiérrez-Albilla, Julián (eds.) (2013). *Hispanic and Lusophone women filmmakers. Theory, practice and difference*. Manchester: Manchester University Press. pp. 29-41.
- Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México-Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Ugarte, María (2017). *Trabajo doméstico, colonialismo y representaciones. Cuando cuestionar no es suficiente. Trabajadores poderosos en el cine latinoamericano contemporáneo*. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Americanos. Universidad de Santiago de Chile.
- Ukadike, N. (1999) “Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora”. En Robin, Diana y Jaffe, Ira (eds.) *Redirecting the gaze: gender, theory and cinema in the Third World*. Nueva York: State University of New York Press. pp. 127-148.
- Urbina, María (2020). “Las políticas públicas venezolanas en materia de género: tradición vs. demandas sociales”. *Encuentros. Revista de ciencias humanas, teoría social y pensamiento crítico*. No. 11. pp. 41-56.
- Valle, Sandra (2009). “Pasar por blanca”. En *Desafíos Feministas en América Latina: la mirada de las jóvenes*. Editorial Cotidiano Mujer & Articulación Feminista Mercosur.
- Varela, Nuria (s/f). *Violencia simbólica*. Extraído de <http://nuria.varela.com/violencia-simbolica/> (consultado el 24 de abril de 2014).
- Wenceslau, Taluana y Sticco, Georgina (2017). “Representaciones de género en el cine mexicano”. En Wenceslau, T. Sticco, G., Ottaviano, C., et al. *Representaciones de género en la industria audiovisual*. México: Osífigos. pp. 7-35.
- Zecchi, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.





La presente tesis fue diseñada en octubre de 2021  
por Cristóbal Henestrosa, quien utilizó las  
familias tipográficas Gandhi Serif  
y Gandhi Sans.