



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
COORDINACION DEL POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**LA CONSTRUCCION DE LA MIRADA FEMENINA
EN DOS CORTOMETRAJES DEL CENTRO DE
CAPACITACION CINEMATOGRAFICA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:

MARIA PAULA NOVAL MORGAN

DIRECTOR:

DOCTOR: AURELIO DE LOS REYES Y GARCIA ROJAS



CIUDAD UNIVERSITARIA

2008

A Ziuta,
in memoriam

A Federico

Dos personas extraordinarias

Agradecimientos:

- Al doctor Aurelio de los Reyes por su gran generosidad al compartir sus conocimientos y experiencias para encauzar mis inquietudes iniciales sobre la familia hasta darles la forma de esta tesis, y también por su enorme paciencia para sortear problemáticas relacionadas tanto con la investigación como con los momentos de crisis.
- A la maestra Isis Saavedra Luna por las valiosas observaciones que hizo a este trabajo y por el tiempo dedicado a las innumerables pláticas que tuvimos al respecto, en las que con mucho dominio de la historia del cine me ayudó a ir ordenando y concretando algunas ideas.
- A la maestra Karen Cordero y a la doctora Julia Tuñón, porque su cuidadosa lectura de las diferentes versiones del trabajo así como la precisión en sus observaciones sobre los planteamientos teóricos y metodológicos constituyeron un enorme reto y un gran estímulo para continuar por este camino.
- Al doctor Ignacio Prado por sus observaciones.
- A la maestra Ángeles Castro Gurría, Directora del Centro de Capacitación Cinematográfica, por haberme abierto las puertas del CCC para llevar a cabo la consulta de los cortometrajes realizados por los estudiantes.
- A Jesús Flores y a Ozam Yehya, de la Biblioteca “Carlos Velo” y de la videoteca del CCC, por su valiosa ayuda en la búsqueda de los materiales y por facilitarme su consulta en diferentes formatos.
- A Brígida Pliego Durán y Héctor Ferrer Meraz por su diligencia y prontitud para resolver todo tipo de cuestiones administrativas cuando a uno se le viene el mundo encima.
- A los compañeros del Seminario de Tesis que dirige el doctor Aurelio de los Reyes por compartir ideas, conocimientos e inquietudes que quedaron plasmadas en este trabajo.
- A mi mamá, implacable correctora de estilo, y a mi hermano, por su apoyo incondicional.
- A todos los amigos que estuvieron al tanto del proceso de elaboración de esta tesis.
- Muy especialmente a Federico Chilián, quien con paciencia y comprensión también dejó parte de su ser en estas páginas.

Índice	Página
Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo 1) Contenido y descripción formal: la historia y su relato	15
Capítulo 2) La ventana como símbolo del lugar de la mirada frente al mundo	28
Capítulo 3) La ventana como lugar de acceso al mundo simbólico	41
Epílogo: la muerte cinematográfica de la familia nuclear	53
Conclusiones	61
Bibliografía	64
Filmografía	66

Introducción

a) La familia y el cine

El interés general que guió el presente trabajo fue explorar el imaginario de los estudiantes de cine respecto a la familia, debido a su pertenencia al sector de población que protagonizó los cambios sociales, culturales y familiares de finales del siglo XX.

Los cambios en la estructura y en las relaciones familiares como consecuencia de las grandes transformaciones en los ámbitos económico y social que tuvieron su origen en las dos guerras mundiales —especialmente la inserción de las mujeres casadas en el mercado de trabajo— dieron paso en los años setenta a una

revolución moral y cultural, una transformación drástica de las pautas convencionales de conducta social e individual. Las mujeres fueron un elemento crucial de esta revolución cultural, ya que ésta encontró su eje central, así como su expresión, en los cambios experimentados por la familia y el hogar tradicionales, de los que las mujeres siempre habían sido el componente central.¹

Seguramente motivado por estos cambios surgió un gran interés por la historia de la familia occidental, que en los años ochenta se convirtió en una de las “principales áreas en el desarrollo de la historia social”.² Hasta los años cincuenta la historia de la familia se encontraba limitada al estudio de las élites, cuyas fuentes principales eran de carácter literario. Posteriormente la historia de la familia ha sido un campo fructífero para la aplicación, desarrollo, intercambio y crítica de diferentes metodologías y enfoques de investigación como la demografía, la economía doméstica, la historia cultural, la antropología, la sociología, el psicoanálisis o la perspectiva de género, entre otros.

En México los estudios sobre la familia contemporánea han privilegiado la delimitación de los diferentes aspectos de las relaciones intrafamiliares concernientes a la estructura de

poder vinculada con los roles de género y con la violencia (principalmente contra las mujeres y los niños), al igual que la incidencia de factores externos en la dinámica familiar, especialmente el trabajo extradoméstico de las esposas o cónyuges.³ Estos estudios han sido impulsados tanto desde el ámbito académico como desde el ámbito de las políticas públicas que buscan incidir en estas dinámicas. La perspectiva de género ha sido fundamental en los avances en este sentido.

Los principales cambios observados en la dinámica intrafamiliar están centrados en la participación del hombre en las labores domésticas, que se dividen en tareas reproductivas y cuidado de los hijos; cabe señalar que la mayor incidencia se da en el segundo aspecto.⁴ La ocurrencia de dichos cambios ha sido vinculada con dos indicadores principales: la experiencia urbana desde la infancia y el nivel educativo (mientras más elevado sea el nivel educativo, existe una mayor posibilidad de relaciones más

democráticas en el interior de la familia);⁵ el nivel de ingresos no es un indicador importante puesto que tanto los grupos sociales marginados como la élite económica son menos permeables a los cambios de las clases medias, sobre todo urbanas.⁶

Afirmar que el cine constituye un fenómeno cultural de gran importancia para la comprensión de la historia del siglo XX hoy en día no constituye ninguna novedad. Sin embargo esto no siempre fue así. En México, después del entusiasmo inicial generado por las posibles aplicaciones científicas y educativas del cinematógrafo, los intelectuales positivistas lo despreciaron por haberse convertido en un mero espectáculo de entretenimiento popular.⁷ Por su parte, en la década de los veinte los grupos reformistas en los Estados Unidos lo concibieron como una amenaza para la moral y las buenas costumbres: consideraban que el género de la mujer caída promovía el adulterio y la promiscuidad femenina, mientras que el cine de *gánsters* fomentaba el crimen

entre los jóvenes inmigrantes, al representarlo de una manera atractiva.⁸

Sin embargo, bajo la influencia de la Escuela de los *Anales*, después de la Segunda Guerra Mundial el cine comenzó a ser considerado como fuente para la historia; sobre todo, éste se convirtió en una fuente invaluable para la historia de la vida cotidiana.⁹

La Escuela de los *Anales* también abrió el camino hacia nuevos temas de investigación histórica, enfoques y metodologías. La historia de las mentalidades, la vida cotidiana y una concepción más amplia del concepto de cultura despertaron el interés por las costumbres, tradiciones, valores y significados generados por los diferentes grupos sociales, y por

temas que antes se consideraban carentes de historia: por ejemplo, la niñez, la muerte, la locura, el clima, los gustos, el cuerpo, la mujer, los sentidos, el vestido, la comida, los sueños, la lectura y aun los olores y perfumes.¹⁰

Como parte de este proceso de revaloración de la cultura popular, en los años sesenta las

universidades integraron en sus programas curriculares estudios específicos sobre dicho tema, y en la siguiente década estudios sobre cine. El interés académico por el estudio del cine se vio impulsado por la noción de cine de autor proveniente de la cinematografía europea de posguerra. Como respuesta a las protestas estudiantiles de 1968 en Francia, la revista *Cahiers du Cinema* enfocó su política editorial hacia un análisis ideológico de las películas, dentro del cual se insertó la teoría feminista, que estableció estrechos vínculos con la historia social y con el materialismo histórico.

En un principio la crítica feminista se abocó a la representación de los estereotipos femeninos en la pantalla. Sin embargo, a partir de las aportaciones hechas por la semiótica y el psicoanálisis el debate se centró en las representaciones de la diferencia sexual. Diez años después el concepto binario de la diferencia sexual establecido a partir del psicoanálisis y la antropología

estructural fue desplazado para incluir problemas sobre la construcción de género, de la masculinidad y de sexualidades múltiples, tomando en cuenta características de tipo cultural y étnico.

Además, el propio quehacer cinematográfico se insertó en los ámbitos académicos con la creación de las escuelas de cine.¹¹

b) Las primeras escuelas de cine en México: el CUEC y el CCC

Las dos escuelas de cine más importantes en México son el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). El CUEC fue una de las primeras escuelas de cine en América Latina. Sus orígenes se remontan al taller de cine creado por Manuel González Casanova en 1963, como parte del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Aunque en un inicio la

enseñanza estuvo enfocada en la teoría debido a la falta de recursos económicos, en 1970 el CUEC obtuvo su reconocimiento formal como Centro de Extensión Universitaria y se le asignó un presupuesto específico para fomentar la realización de un cine crítico centrado en el análisis de la realidad social, por lo que se le dio prioridad al género documental.¹²

La creación del CCC en 1975 formó parte del proyecto de estatización de los medios de comunicación llevado a cabo por Luis Echeverría (1970-1976). Su presupuesto dependía de un fideicomiso manejado por el Banco Nacional Cinematográfico, cuyo director era Rodolfo Echeverría, hermano del presidente.¹³ Uno de los objetivos iniciales del CCC consistió en formar personal capacitado para integrarse en la industria cinematográfica por medio de los sindicatos. Tal vez por ello la ficción narrativa tuvo un mayor impulso que el documental. Así, aunque

las diferencias reconocidas entre ambas escuelas eran aparentemente claras en un

principio: en el CUEC había predominado una tendencia hacia el documental, mientras que el CCC trató de reforzar una tendencia hacia la ficción. Ambas líneas se fueron diluyendo con el tiempo.¹⁴

La desaparición del Banco Nacional Cinematográfico durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982) hizo zozobrar el futuro del CCC, el cual quedó a cargo de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), encabezada por Margarita López Portillo, también hermana del presidente. La nueva administración, poco comprometida con la industria cinematográfica, cuestionó duramente la existencia del CCC. Sin embargo, al no poder clausurar la escuela, disminuyó sistemáticamente su presupuesto.¹⁵

La fuerte crisis económica por la que atravesó el país en los años ochenta afectó tanto a la industria cinematográfica como a las escuelas de cine, cuyos egresados enfrentaron un alto nivel de desempleo.

En la década de los noventa tanto el CUEC como el CCC llevaron a cabo una reestructuración

interna como respuesta a la crisis cinematográfica nacional, a la política neoliberal y a los problemas planteados por la globalización y los rápidos cambios tecnológicos. Por un lado, se renovaron tanto los programas de estudio como el equipo técnico. Mientras que desde los años ochenta el CUEC dio un fuerte impulso al video, el Centro Nacional de las Artes —sede del CCC—, creó en 1994 un Centro Multimedia con nuevo equipo y tecnología al servicio de los estudiantes de todas las disciplinas artísticas, incluido el cine.¹⁶

Por otro lado, se promovió la participación de los estudiantes de cine en la producción de medios audiovisuales, principalmente para la televisión, tanto cultural como privada.¹⁷ También se apoyó la producción cinematográfica de las escuelas a través de programas como el de Óperas Primas del CCC, inaugurado a partir de 1988 y financiado por IMCINE, y el Programa Óperas Primas de Egresados del CUEC, puesto en marcha en 1998.¹⁸

Los cortometrajes constituyen una producción muy importante de las escuelas de cine, pues son los trabajos de tesis de los egresados.¹⁹ Por ello, recientemente se ha buscado difundir dichos trabajos en diferentes medios. En 1993 el programa *En corto* del canal 22 constituyó el primer espacio para la exhibición televisiva de los cortometrajes del CUEC, y a partir de 2003 el canal 11 sacó al aire el programa *Abrelatas* que difunde cortos, medios y largometrajes con pocas opciones de exhibición en otros medios. El 15 de febrero de 1988 la Cineteca Nacional exhibió 15 cortometrajes del CCC, mientras que el Festival Internacional de Escuelas de Cine fue inaugurado en 1990 para celebrar los 15 años del CCC y ha generado una amplia participación internacional; como parte de los festejos también se llevó a cabo una Retrospectiva de cine joven (1975-1990) en Bellas Artes.²⁰ Además, en los últimos años IMCINE ha difundido su producción de cortometrajes por medio de ediciones especiales en DVD, y más recientemente las

escuelas de cine han seguido este camino.²¹ Otro foro importante para la exhibición de cortometrajes ha sido el Festival Internacional de Cine Expresión en Corto, iniciativa particular cuya primera edición tuvo lugar en 1998 y que logró conjuntar apoyos gubernamentales y patrocinadores privados para apoyar la difusión y producción de cine mexicano.²²

c) La selección de los cortometrajes del CCC

Como quedó señalado anteriormente, los cortometrajes de los estudiantes del CCC han consistido en su mayor parte en obras narrativas de ficción. Sin embargo, el género documental ha tenido mayor presencia en los últimos años mientras que los trabajos catalogados como experimentales y las animaciones continúan siendo minoritarios.²³

La realización de cortometrajes permite a los directores una mayor libertad creativa y pueden constituir

propuestas novedosas y radicales, así como búsquedas más personales o experimentales, ya que por su menor costo no están expuestos a las exigencias de la industria:

El cortometraje no es solamente un campo abierto a la enseñanza, a la experimentación y a la narración profesionales. El cortometraje es también una herramienta de comunicación que requiere un amplio manejo de procedimientos técnicos y artísticos, una rigurosa exigencia profesional y una evolución narrativa constante. Todo ello sin perder su autonomía y su importancia frente al largometraje; al contrario: se trata de dos medios de expresión que se complementan para enriquecer la vasta tarea de la producción cinematográfica mundial.²⁴

Para localizar los cortometrajes sobre el tema de la familia se llevó a cabo una cuidadosa revisión de las sinopsis y fichas técnicas de todos los cortometrajes, tanto de género documental como de ficción narrativa, producidos por la escuela en los años de 1975 a 2000.²⁵ Esta primera búsqueda arrojó una selección inicial de 64 cortometrajes

en los que podía entreverse una alusión a la problemática familiar.

La revisión de los cortometrajes se realizó en diferentes formatos de consulta o de edición como VHS y Betacam. No está de más señalar que los videos tenían capas de polvo porque una vez archivados lo más seguro es que nadie hubiera vuelto a consultarlos y que salvo excepciones, como el trabajo de Marisa Sistach *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), fueran prácticamente desconocidos.²⁶

Para llevar a cabo el análisis temático se seleccionaron 18 cortometrajes y los 46 restantes se descartaron debido a las siguientes causas: 1) pertenecían al género documental, ya que para motivos del análisis se privilegió la ficción narrativa; 2) el tema no era específico sobre la familia; 3) la historia tenía lugar en un ambiente no urbano; 4) la familia no correspondía al sector social de la clase media; 5) algunos no pudieron consultarse por encontrarse en otro formato.

Los 18 cortometrajes seleccionados inicialmente fueron producidos entre 1980 y 2002, y pueden clasificarse en dos grandes bloques: los que abordan el mundo infantil y la adolescencia; los que tratan el conflicto de pareja, la búsqueda de una relación de pareja o el sentimiento de soledad. Debido a la edad de los directores (alrededor de los treinta años), se puede conjeturar que todavía no tenían la experiencia de ser padres y por lo tanto las historias que tratan de niños o adolescentes no se centran en la experiencia de la paternidad o de la maternidad sino en las experiencias vividas en la infancia. Si la paternidad está prácticamente ausente, lo que está muy presente son los conflictos de pareja (noviazgo, matrimonio o uniones libres), debido a que los hombres tratan de asumir papeles tradicionales, mientras que las mujeres luchan por mantener su autonomía²⁷ en aspectos tan variados como los estudios académicos, el ejercicio de la sexualidad o la decisión de tener o no tener hijos.

En este sentido los mismos cortometrajes analizados me llevaron a replantear el tema inicial sobre la problemática familiar y a enfocarme en los conflictos de pareja, que pueden clasificarse de la siguiente manera:²⁸ *Esperando la lluvia* (1993), *Jacqueline. Ella dijo* (1997) y *El silencio del tiempo* (2000) tratan sobre la imposibilidad del amor y sobre la pérdida del ser amado; *Objetos perdidos* (1992), *Estar a tiempo* (1995) y *Pez muerto no nada* (1996) hablan sobre la ruptura de la relación de pareja, de personas que viven juntas pero no están casadas, o que tienen una relación de noviazgo; *Nato* (2001) se refiere a la paternidad; *Rebeca a esas alturas* (2002) es el único de estos cortometrajes que gira sobre la dinámica de una familia nuclear en crisis, y *Parejas* (1997) está conformado por tres historias: dos de ellas sobre matrimonios que todavía no tienen hijos, y la tercera sobre una pareja de amantes.

Sin embargo, para el análisis se escogieron dos cortometrajes que narran el violento final de matrimonios maduros mal avenidos:

Ella duerme (Alejandro Guzmán, 1999) y *Preludio* (Mariana Chenillo, 2001), porque constituyen dos miradas jóvenes, una masculina y otra femenina, sobre la situación de la mujer dentro de la pareja tradicional, una situación que los directores ven con distancia y con la que no se identifican directamente, lo que sí sucede en los otros cortometrajes.

Las tesis de los estudiantes del CCC tienen una gran calidad técnica y se encuentran en diálogo permanente con la cinematografía mundial, por ello resulta importante recurrir a comparaciones formales y temáticas con otras películas, destacando el punto de vista en que las estrategias cinematográficas utilizadas colocan a los personajes femeninos, que en este caso son los protagonistas.

En el capítulo 1: “Contenido y descripción formal: la historia y su relato”, se hace la sinopsis de ambos cortometrajes, diferenciando la historia propiamente dicha de algunos aspectos relativos a la construcción del relato. En el capítulo 2: “La ventana como

símbolo del lugar de la mirada frente al mundo”, se retoma el concepto de código cultural para hacer un análisis de la mirada femenina y de la música de piano como representación del mundo interior femenino, comparando los cortometrajes con otras películas. El capítulo 3: “La ventana como lugar de acceso al mundo simbólico”, indaga sobre las diferencias en la construcción cinematográfica de la mirada masculina y la femenina. Por último, en el “Epílogo” se compara la representación de la familia contemporánea en dos películas recientes, una estadounidense y otra mexicana.

Notas

¹ Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 321.

² Anderson, Michael, *Aproximaciones a la historia de la familia occidental 1500-1914*, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 1.

³ Al respecto véanse: Ariza, Marina y Orlandina de Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2004; García, Brígida y Orlandina de Oliveira, *Las familias en el México metropolitano: visiones femeninas y masculinas*, México, COLMEX, 2006.

⁴ García, Brígida y Orlandina de Oliveira, *ibid.*, p. 41.

⁵ En el ámbito intrafamiliar, el término democracia hace referencia al nivel del

diálogo para solucionar los conflictos, frente a decisiones autoritarias. (*Ibid.*, pp. 108-110).

⁶ Aunque en México continúan existiendo vínculos sociales muy tradicionales y los cambios inciden de manera casi exclusiva en los grupos de clase media urbana, en el campo las relaciones familiares también se están transformando debido a factores externos como la migración, generalmente masculina.

⁷ Reyes, Aurelio de los, "La caída", en *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, FCE/SEP, 1983, col. Lecturas Mexicanas, núm. 61, pp. 133-142; "México de mis recuerdos", en *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. I *Vivir de sueños (1896-1920)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996, pp. 88-103.

⁸ Jacobs, Lea, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, Wisconsin Studies in Film, p. 23.

⁹ Marc Ferro, pionero en la utilización del cine como fuente documental, pertenece a esta corriente, véase su libro *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

¹⁰ Corcuera de Mancera, Sonia, *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*, México, FCE, 2002, p. 234. Para un panorama general del programa y de la influencia de la Escuela de los *Anales* en la historiografía contemporánea, véase "Los *Anales*, la historia como suma de las experiencias humanas", en *ibid.*, pp. 157-177. El relativismo cultural concibió toda manifestación humana como manifestación cultural, dejando atrás la concepción tradicional de que sólo las grandes expresiones artísticas e intelectuales de la llamada "alta cultura" tenían interés histórico.

¹¹ Para un panorama general sobre la inserción de los estudios sobre cine en las universidades, la utilización del cine como fuente documental y la formación de los archivos fílmicos, véase Allen, Robert C. y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 44-57.

¹² Saavedra Luna, Isis, "Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

(CUEC-UNAM)", en *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, UAM-Xochimilco, 2007, pp. 211-216; Joskowicz, Alfredo, "25 años de existencia del Centro de Capacitación Cinematográfica", en Stavenhagen, Andrea y Alberto Cue (coordinadores), *Centro de Capacitación Cinematográfica 1975-2000*, México, CONACULTA, 2001, pp. 23-36; Cue, Alberto, "Cronología", en *ibid.*, pp. 227-267; Fernández Violante, Marcela (coordinadora), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*, México, UNAM, 1988; página web del CUEC: www.cuec.unam.mx.

¹³ Sobre la estatización de la industria cinematográfica mexicana durante el sexenio de Luis Echeverría véase Costa, Paola, *La "apertura" cinematográfica. México, 1970-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988. Los fondos del fideicomiso provenían de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), la empresa exhibidora del Estado.

¹⁴ Saavedra Luna, Isis, *op. cit.*, pp. 202-203.

¹⁵ Saavedra Luna, Isis, "Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)", en *ibid.*, pp. 216-219; Joskowicz, Alfredo, *op. cit.*; Cue, Alberto, *op. cit.*; página web del CCC: ccc.cnart.mx.

¹⁶ Saavedra Luna, *ibid.*, p. 219.

¹⁷ En 1990 CONACULTA apoyó la participación de los estudiantes del último año del CUEC y del CCC en la serie televisiva *Encuentros y desencuentros*, sobre la situación de los jóvenes en la década de los noventa. En 1989 estudiantes del CUEC participaron en la serie de Televisa *La hora marcada*. (Saavedra Luna, *ibid.*, pp. 204-205, p. 213).

¹⁸ El programa *Óperas Primas* del CCC se inauguró en 1988 para apoyar anualmente la producción de un largometraje. Sin embargo, después de la crisis económica de 1994 este financiamiento fue menos constante. (Valdés Peña, José Antonio, *Óperas Primas del cine mexicano 1988-2000*, México, Cineteca Nacional, 2004, pp. 16-17).

¹⁹ En 1979 Alfredo Joskowicz, director del CCC, instituyó la figura de examen profesional pensando en que los

programas de estudios obtendrían en el futuro el reconocimiento como licenciatura, anhelo que no se ha logrado hasta la fecha. (Cue, Alberto, *op. cit.*, p. 234).

²⁰ *Ibid.*, p. 247; Saavedra Luna, *op. cit.*, p. 206, 217.

²¹ La serie *Cortometraje. Más que un instante*, cuenta con 10 volúmenes editados por IMCINE, CONACULTA, a partir de 2004; la Colección de Cortometrajes del CCC cuenta con 2 volúmenes editados en 2006, al igual que la Colección de Cortometrajes Mexicanos Independientes.

²² Olivares, Juan José, "Censura, autocensura y provocación, tema del festival Expresión en Corto", en *La Jornada*, México, julio 15 de 2005; www.festivalencorto.com, consulta realizada en julio de 2008.

²³ Se utiliza la clasificación con la que los trabajos de tesis aparecen citados en el "Curso General de Estudios Cinematográficos": ficción, documental, experimental y animación. (En Stavenhagen, Andrea y Alberto Cue, *op. cit.*, pp. 203-226).

²⁴ Convocatorias para el Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje, IMCINE, 2002.

²⁵ La revisión se realizó a través de la consulta en línea de la base de datos donde se encuentra registrada toda la producción del CCC, desde sus inicios hasta la fecha, ya que la información se actualiza constantemente. Página web del CCC: <http://ccc.cnart.mx/produccion>.

²⁶ En este caso ha sido la propia Marisa Sistach quien se ha referido frecuentemente a esta producción como el punto de origen de su preocupación por el universo de los adolescentes y su despertar a la sexualidad. Sin embargo, muchos de los directores de los cortometrajes revisados no han continuado filmando, por lo que sus trabajos quedaron archivados.

²⁷ "El término autonomía hace alusión a la independencia personal o grupal y a la actuación según intereses propios." (García, Brígida y Orlandina de Oliveira, *op. cit.*, p. 183, nota 2).

²⁸ La ficha técnica completa de los cortometrajes se encuentra en la "Filmografía".

1) Contenido y descripción formal: la historia y su relato

a) *Preludio*¹

En este cortometraje un diálogo sumamente económico proporciona al espectador la información necesaria para establecer el tipo de relación que existe entre Lilia y Ariel: se trata de una pareja divorciada de edad madura que tiene dos hijos en común que ya no viven con ninguno de sus padres. La puesta en escena, como se desprende de la descripción de los espacios y del mobiliario, los ubica como miembros de la clase media urbana (Figuras 1 y 2), al igual que a la pareja de *Ella duerme* (Figura 3).

Después del corte de los títulos de crédito, en completo silencio la pantalla en negro se abre sobre el *long shot* de una sala tomado desde un punto de vista lateral (Figuras 4 y 5), esto es importante porque en el plano 14 se verá que no se trata de una toma directa sino de la toma de una imagen reflejada en el espejo (Figuras 15 a 24).² En el primer plano se observa a una mujer sentada de



Figura 1: sala de la casa de Ariel.



Figura 2: sala de la casa de Lilia.



Figura 3: comedor de la casa de *Ella duerme*.

espaldas a nosotros y de frente a una ventana. El ventanal que llega hasta el suelo se encuentra completamente cubierto por una cortina blanca semitransparente.

Este plano aparece casi como una fotografía ya que durante un instante no se percibe ningún movimiento de cámara, de ambiente (como podría ser el viento) ni del personaje, sin embargo la ilusión se rompe cuando la mujer mueve la cabeza (Figuras 4 y 5),³ lo cual nos lleva a realizar una serie de preguntas: ¿cuánto tiempo ha permanecido inmóvil la mujer? ¿Por qué se encuentra tan absorta en la contemplación de una ventana con la cortina corrida? ¿Qué es lo que está mirando? Posteriormente averiguaremos que Lilia contempla el mundo exterior a través de la ventana como un acto de despedida antes de suicidarse, ya que la ventana constituye una representación de su mundo interior.

El corte nos lleva al *medium close up* de una mesita sobre cuya superficie oscura y brillante se observa el reflejo del rostro de la mujer que se inclina ligeramente



Figura 4 (plano 1): ¿cuánto tiempo ha permanecido inmóvil la mujer?



Figura 5 (plano 1): ¿qué es lo que mira a través de una ventana con la cortina corrida?

sobre ella (Figura 6). No es casual que la imagen de su rostro se introduzca por primera vez a través de un reflejo y no de una toma directa, ya que el tema del espejo va a estar presente a lo largo de todo el cortometraje. Al tiempo que sus dedos marcan un número en el teléfono, la cámara se mueve muy sutilmente frente a la mesita para indicar la presencia de unas cajas de

pastillas y de un vaso con agua (Figura 6), que en ese momento pasan inadvertidos pero cuyo significado dramático quedará claro en el plano 17, cuando Lilia esté a punto de tomarse las pastillas (Figura 7). La descripción de los encuadres, movimientos de cámara, del montaje y de la banda sonora (voces, ruidos, música) nos permite apreciar la particularidad de la técnica cinematográfica en la construcción del relato, entendido como

el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia. Pero este enunciado que en la novela está formado únicamente por la lengua, en el cine comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la narración del relato fílmico sea más compleja.⁴

Estos elementos van construyendo la historia que se narra al subrayar ciertos aspectos de la puesta en escena sobre otros, estableciendo el lugar de cada personaje, sus estados de ánimo, los motivos que impulsan su acción y las características de su relación.

Aunque aparentemente tranquila en la superficie, la conversación telefónica que Lilia



Figura 6 (plano 2): vemos su rostro por primera vez a través de un reflejo.



Figura 7 (plano 17): Lilia está a punto de tomarse las pastillas.

sostiene con su ex esposo Ariel (planos 3 al 13) se encuentra cargada de una tensión que ambos dejan traslucir sutilmente por medio de las inflexiones de voz, de los gestos y del propio diálogo. Ariel para no tener que hablar con ella le miente diciéndole que se encuentra a punto de salir, y la ahogada angustia de Lilia al pedirle que comunique a Sonia y a Roberto “que su mamá los quiere

muchísimo” sólo queda clara cuando descubrimos su intención de suicidarse. Ariel le pregunta qué necesita para convencerse de que les importa, pero su tono de voz no denota comprensión o empatía sino cierta impaciencia indicativa de que está acostumbrado a su depresión, no exenta de chantaje.

En esta secuencia se intercalan planos de Lilia y de Ariel que son similares en los encuadres, en los espacios que muestran, en la posición de los personajes y en sus movimientos, apoyando la unidad del diálogo a través de los cortes. Por ejemplo, Ariel también se encuentra en la sala de su casa, recoge y acomoda la baraja con la que estaba jugando solitario, mientras que Lilia juega nerviosamente con sus manos (Figuras 8 a 11).

Más adelante la secuencia de un *flash back* (planos 43 al 48) en la que Ariel recuerda un intento previo de suicidio de Lilia y la amenaza que ella le hizo: “nunca más vas a volver a dejarme, ¿verdad?... porque si tú te vas, yo me mato”, permite comprender su actitud y nos lleva a otra reflexión sobre el tiempo, más



Figuras 8 a 11: los planos (4 a 7) apoyan la unidad del diálogo a través de los cortes.⁵

precisamente sobre la relación de la pareja en el tiempo: ¿cuántas veces Lilia intentó suicidarse y cuántas veces fue Ariel quién se lo impidió, incluso después de haberse separado de ella? Además se trata de un tiempo circular, característica posibilitada por el recurso del *flash back*, pues el recuerdo de Ariel aparece al mismo tiempo que se percata de la presencia de las cajas de pastillas sobre la mesita del teléfono (Figuras 12 a 14).

El *flash back* inicia con la voz de Ariel llamando a Lilia para despedirse de ella antes de dejar la casa, al no haber respuesta sube a buscarla y la encuentra en el suelo del baño, sobre el lavabo observa las cajas de pastillas. La vuelta al presente inicia con la voz de Ariel llamando a Lilia mientras observa las cajas de pastillas, al no obtener respuesta sube a buscarla y la encuentra acostada en la cama, parece dormida pero no es así, esta vez no logró llegar a tiempo, o sí lo hizo pero no se apresuró demasiado. Cada quien es libre de establecer su propia interpretación, lo cierto es que finalmente el círculo se cerró.



Figura 12 (plano 43): Ariel recuerda...



Figura 13 (plano 46): un intento previo de suicidio de Lilia...



Figura 14 (plano 47): que relaciona con el presente.

Después de que Ariel se despide y cuelga el teléfono (plano 13), el corte nos lleva a un plano secuencia (14) que inicia con el mismo *long shot* lateral del principio (plano 1); la silla continúa en la misma posición pero esta vez Lilia se encuentra parada junto a la ventana. De nuevo de espaldas a nosotros, se asoma hacia afuera sosteniendo con la mano derecha la cortina levemente recorrida. Por el fragmento de ventana que queda descubierto alcanzamos a percibir las hojas verdes de un árbol, y durante un momento, otra vez tenemos la impresión de que se trata de una fotografía debido a la completa quietud de la escena.

Con este plano inicia la secuencia del ritual que Lilia lleva a cabo para preparar su suicidio y que consiste en cubrir con sábanas blancas todos los espejos de la casa.

La cámara permanece fija mientras Lilia se voltea hacia nosotros y camina de frente hasta detenerse en el extremo derecho del cuadro (al acercarse a la cámara, sin que ésta se mueva, el encuadre se convierte en un *medium close up*), en

el brazo izquierdo lleva doblada una sábana blanca. Al mismo tiempo que extiende la sábana, gira hacia la izquierda colocándose de $\frac{3}{4}$ de perfil y camina con los brazos estirados, la “verdadera Lilia” entra en cuadro (primero las manos), interponiéndose entre nuestra mirada y su imagen reflejada en el espejo, el cual hasta ese momento había permanecido fuera del encuadre y por lo tanto oculto a nuestra mirada. Lilia se da toda la vuelta quedando de espaldas a la cámara y termina de cubrir el espejo con la sábana. La cámara inicia un *dolly back* que concluye en un *american shot* donde se corta el plano secuencia. Es evidente que Lilia elude mirar su reflejo ya que su mirada se concentra en la sábana y no en el espejo (Figuras 15 a 24).

Este plano secuencia resulta complejo en la composición y sorprendente en sus efectos porque tanto aquí como en el plano 1 observamos la imagen de Lilia reflejada en el espejo, pero no lo sabemos hasta que ella se acerca lo suficiente. Entonces la cámara realiza un *dolly back* que nos devuelve el

sentido del espacio porque nos
permite ver el marco del espejo.⁶

En la página siguiente figuras 15 a 24
(plano secuencia 14): Lilia se nos
muestra desde adentro.



b) *Ella duerme*⁷

Durante la presentación de los títulos de crédito se escucha un silbido molesto e insistente que va aumentando de tono hasta que el plano 1 nos muestra su origen, al encuadrar en un *close up* la tetera hirviendo sobre la hornilla de la estufa (Figura 25). El plano 2 es un *long shot* tomado desde afuera de la puerta de la cocina hacia adentro; recargada en la pared del fondo, delante de la estufa, se encuentra una mujer inmóvil con los brazos cruzados (Figura 26). El plano 3 es un *medium close up* de la mujer en la misma posición, se ve ojerosa, con la mirada extraviada y muy angustiada (Figura 27). El silbido de la tetera hirviendo que se escucha en estos planos iniciales constituye un símbolo de la presión contenida de la mujer, que estallará más adelante.

Ella prepara el desayuno al marido que está a punto de irse a trabajar. Mientras que él se encuentra impecablemente vestido, *Ella* se encuentra en pijama, dando una impresión de descuido y desaliño.



Figura 25 (plano 1): el insistente silbido de la tetera hirviendo...



Figura 26 (plano 2): constituye un símbolo de la presión...



Figura 27 (plano 3): contenida de la mujer.

Además del silbido de la tetera sólo se escuchan los sonidos concretos de las sillas, de los trastes cuando la mujer sirve el desayuno y del periódico que el hombre está hojeando, completamente ajeno a su presencia. El silencio sólo se rompe con una frase que el marido le dirige a *Ella* sin levantar la vista del periódico: “no sé qué está mal contigo pero no me gusta” (Figura 28). *Ella* voltea a verlo con una mirada cargada de odio, enojo, dolor e impotencia (Figura 29) y vierte sobre su cuerpo el agua caliente que estaba sirviendo para el café (estableciendo la asociación entre el silbido de la tetera y la presión contenida de *Ella* que se libera al echarle el agua encima: figura 30).⁸ Él se cae de la silla, se golpea la cabeza contra el suelo y se mata (Figuras 32 y 33).

Sin embargo en el siguiente plano todo continúa igual, *Ella* está sirviendo el agua mientras él le dice la frase hiriente, casi parecería la misma escena de no ser por una pequeña variante: cuando *Ella* lo voltea a ver se distrae en su fantasía

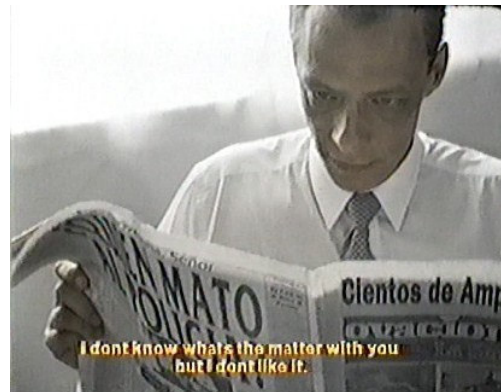


Figura 28 (plano 10): pronuncia la frase hiriente, sin levantar la vista.



Figura 29 (plano 11): la mirada de odio.



Figura 30 (plano 12): la fantasía de la venganza.

Ella duerme despierta y sueña con el asesinato del marido



Figura 31 (plano 15)



Figuras 32 y 33 (plano 17: *dolly side*)

de asesinarlo (Figura 31), al no prestar atención a lo que está haciendo, el agua se desparrama sobre la mesa. Él la voltea a ver con cara de reproche, se cae de la silla cuando el agua hirviendo lo salpica, se pega en la cabeza y se mata (Figuras 34 a 39). La mujer se sienta con la mirada puesta en la mesa y se empieza a comer un pan (Figura 40).

Debido al tiempo limitado con el que cuentan los cortometrajes, resulta interesante señalar el recurso cinematográfico utilizado en cada uno para el cierre del relato:

Puesto que la ficción sólo se deja leer a través del orden del relato que la constituye poco a poco, una de las primeras tareas del analista es describir esta construcción. Pero el orden no es simplemente lineal: no se deja descifrar sólo con el paso sucesivo de imágenes. Está hecho también de anuncios, llamadas, correspondencias, saltos, que hacen del relato, por encima de su desarrollo, una red significativa, un tejido de hilos entrecruzados en el que un elemento narrativo puede

pertenecer a varios circuitos: por esta razón preferimos el término de «texto narrativo» al de relato que, si bien precisa el tipo de enunciado del que se habla, pone demasiado acento en la linealidad del discurso [...].⁹

Tanto en *Preludio* como en *Ella duerme* la narración lineal de los acontecimientos es interrumpida antes de la escena final. En *Preludio* el recurso del *flash back* que pone en escena un recuerdo de Ariel contribuye a cerrar el relato de manera circular, mientras que en *Ella duerme* hay un *lapsus* temporal que constituye la representación de la fantasía de la mujer de asesinar al marido. La escena regresa al momento presente en que *Ella* efectivamente cumple su fantasía de manera accidental. Por medio de esta digresión temporal, *Ella duerme* establece una relación ambigua entre sueño y vigilia, entre fantasía y realidad, porque de acuerdo con la



Figuras 34 y 35 (planos 20 y 21): *Ella lo ve*



con odio y él la mira con reproche...



Figuras 36 y 37 (planos 22 y 23): por



distrastarse y desparramar el agua hirviendo...



Figuras 38 y 39 (planos 23 y 24): que lo salpica, cumpliendo accidentalmente



la fantasía del asesinato.



Figura 40 (plano 25):
Ella se sienta a comer pan.

teoría freudiana, los sueños, los chistes, los actos fallidos y los *lapses* constituyen una manifestación de los deseos inconscientes.¹⁰

Notas

¹ Mariana Chenillo, 2001; con Margarita Sanz/Lilia y Emilio Echeverría/Ariel.

² En la representación cinematográfica las imágenes reflejadas en un espejo siempre están tomadas desde un ángulo lateral, no pueden encuadrarse de frente porque entonces lo que veríamos sería el reflejo de la cámara.

³ En *Livia* (*Senso*, Italia, 1954) y *El gatopardo* (*Il gatopardo*, Italia, Francia, 1963), el director Luchino Visconti recreó la pintura del siglo XIX, por eso algunas escenas comenzaban en completa quietud, como un cuadro que de repente cobrara movimiento.

⁴ Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Paidós, 1996, p. 106.

⁵ Para otro ejemplo de lo anterior véanse las figuras 1 y 2.

⁶ La impresión creada por la toma de conciencia de que hemos estado observando un espacio alternativo, el del reflejo, resulta sumamente inquietante y nos remite al concepto del estadio del espejo de Lacan.

⁷ Alejandro Guzmán, 1999; con Patrizia Marcheselli/*Ella duerme* y Miguel Coutourier/*El esposo*.

⁸ La interpretación de las emociones de un personaje cinematográfico, sobre todo cuando no están descritas verbalmente, tiene una fuerte carga subjetiva. En este caso los adjetivos utilizados fueron proporcionados por diferentes lectoras de este trabajo. Para un panorama general sobre las diferentes teorías de la percepción y construcción del espectador de cine, véase “El cine y su espectador”, en Aumont, Jacques, *op. cit.*, España, Paidós, 1996, pp. 227-290.

⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰ Freud, Sigmund, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras Completas*, volumen 8, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1999.

2) La ventana como símbolo del lugar de la mirada frente al mundo

a) Los códigos simbólicos

De acuerdo con Jacques Aumont, la riqueza y la complejidad del lenguaje cinematográfico obligan a incluir en los análisis fílmicos códigos particulares de este lenguaje junto con

un gran número de configuraciones significantes que nada tienen de específicamente cinematográfico, de donde surge la amplitud de la empresa y la necesidad de acudir a las disciplinas de las que provienen esos códigos no específicos. El filme es el lugar de encuentro entre un gran número de códigos no específicos y uno mucho menor de códigos específicos. Además de la analogía visual, los códigos fotográficos [...], se pueden citar para los filmes narrativos los códigos propios del relato considerados como independientes de los vehículos narrativos. Lo mismo sucede con todos los códigos de “contenido”.¹

Christian Metz estableció la hipótesis de que el “mensaje cinematográfico total” se encuentra articulado por la relación entre cinco grandes grupos de códigos: 1) el de

la percepción, 2) el del reconocimiento y la identificación, 3) el del simbolismo y la connotación de los objetos, 4) el de las grandes estructuras narrativas; 5) el de los códigos específicos del cine, que al organizar los cuatro grupos de códigos anteriores —los cuales conforman construcciones culturales muy amplias—, crea un lenguaje propiamente cinematográfico.²

El código es la instancia por la que las configuraciones significantes anteriores a un texto o a un filme dado, se dan por sobreentendidas.³

Por lo tanto, estudiar los códigos quiere decir estudiar el desarrollo histórico de las formas y las representaciones, tanto artísticas como socioculturales.

El presente trabajo constituye una reflexión sobre la construcción simbólica de la ventana en *Preludio* como un código cultural asociado con la idea tradicional del hogar, de la familia nuclear y del ámbito

femenino (Figuras 41 a 45); pero también sobre la ventana como lugar de la mirada (Figuras 46 a 52). En este sentido la ventana se encuentra estrechamente relacionada con dos códigos específicos del cine particularmente importantes que son el montaje y la forma en que la cámara articula la mirada o *raccord* sobre la mirada.

El análisis de *Ella duerme* también se centra en la construcción de la mirada. Sin embargo, debido a que en este cortometraje la ventana no es un elemento importante, para no excluirlo se utilizará la referencia a *María mortal*,⁴ pertinente ya que *Ella duerme* constituye una adaptación de dicha película.

b) La ventana como símbolo del mundo interior femenino

La representación de la ventana en la pintura occidental se generalizó con el desarrollo de la *perspectiva artificialis* durante el *quattrocento*. Como elemento formal, la ventana (y en menor medida la puerta o el

arco) permitió a los artistas del Renacimiento combinar la perspectiva lineal establecida por la arquitectura con la perspectiva atmosférica propia del paisaje, convirtiéndose en el símbolo por excelencia de la separación entre el espacio (mundo) interior y el exterior:

La dualidad interior-exterior y la relación entre ambos espacios es inherente a la naturaleza humana y, por tanto, está presente en las manifestaciones artísticas. Tendemos a identificar el interior con nosotros mismos, pues nuestra experiencia es vivir dentro de nuestro cuerpo y así el interior es el cobijo y la seguridad mientras que el exterior es todo lo demás, lo que está fuera de nosotros, lo desconocido y lo inseguro. Normalmente, el interior se representa con una habitación y el exterior con un paisaje (urbano o natural) y la relación entre ambos se manifiesta mediante la ventana.⁵

La ventana entonces representa un espacio interior y se encuentra estrechamente relacionada con la iconografía del hogar burgués. En el cine clásico de Hollywood la ventana suele constituir un símbolo de la separación entre el mundo femenino y el mundo

La representación de la ventana constituye un código cultural

Figura 41: Johannes Vermeer, *Muchacha leyendo una carta*, ca. 1647-1649, óleo sobre tela, 83 x 64.5 cm., Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



como espacio interior femenino ampliamente difundido.

Figura 44: Tom Hunter, *Mujer leyendo una orden de desalojo*, 1997, fotografía a color, el artista y Jay Jopling/White Cube, Londres.⁶



Figura 42: Melodee Martín Ramírez, *Considerando a Vermeer*, 2001, óleo sobre tela, 39 x 33 pulgadas.

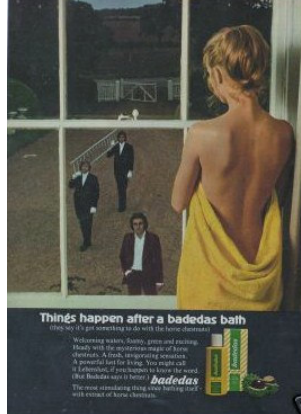


Figura 45: anuncio publicitario de 1973.

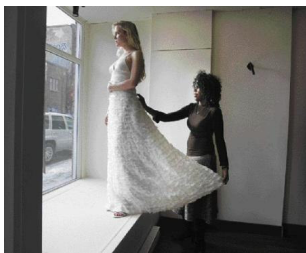


Figura 43: vestido de boda diseñado por Claudette Floyd.

Figura 46: cartel publicitario: Woody Allen.



La mirada femenina asociada con

la ventana es introspectiva.

Nostalgia de amor.



Figura 47: Holly Hunter en *El piano*.

Fantasía de una nueva vida.



Figura 50: Patrizia Marcheselli en *Ella duerme*.

Incertidumbre sobre el futuro de una hija inadaptada.



Figura 48.

Suicidio.



Figura 51: Margarita Sanz en *Preludio*.



Figuras 48 y 49: Jeanne Moreau y Lucía Bosé en *Nathalie Granger*.

Hogar feliz.



Figura 52: Laura Michelle Kelly en *Sweeney Todd: el barbero demoniaco de la calle Fleet*.

masculino, separa el ámbito doméstico —tradicionalmente consagrado a la mujer, esposa y madre—, del ámbito público de la calle y del trabajo —consagrado al hombre, proveedor material y sostén moral de la familia—. ⁷ Con frecuencia las amas de casa se asoman a la ventana o a la puerta cuando los esposos salen a la calle o regresan del trabajo. Esta ventana suele ser la de la sala o de alguna habitación superior. En el cine estadounidense la ventana también representa el espacio de transgresión de niños y jóvenes que escapan por ella para evadir la autoridad paterna.

El cine mexicano de la época de oro utilizó la ventana como separación entre el espacio público y la intimidad del hogar pero en un registro diferente al de Hollywood, ya que la ventana o el balcón es el lugar del cortejo en la comedia ranchera, ⁸ mientras que en las películas de ambiente urbano cuando la familia vive en un departamento, las escaleras y los pasillos sustituyen al balcón como espacio intermedio entre el mundo

privado y el mundo público que permite a los padres vigilar a las hijas, al mismo tiempo que a ellas les proporciona un espacio de relativa privacidad con sus pretendientes. ⁹ La ventana no es tanto un escaparate en el cual se exhiben las bondades de la familia nuclear como un lugar para el noviazgo. O tal vez sea un escaparate donde lo que se exhibe son justamente las hijas casaderas.

Para hacer frente a los mecanismos mediante los cuales el cine narrativo clásico de Hollywood reproducía el “inconsciente de la sociedad patriarcal” que confinaba a las mujeres (principalmente en el papel de esposas, madres y amas de casa) al espacio del hogar, ¹⁰ algunas cineastas afiliadas a la teoría feminista o influidas por ella iniciaron una búsqueda de nuevas políticas de representación cinematográfica que permitieran desarticular dichos mecanismos e incidir en la transformación del lugar social tradicionalmente asignado a las mujeres, sobre todo en el melodrama familiar, que

como género específicamente dirigido a las mujeres, sirve para

exponer las restricciones y limitaciones que la familia nuclear capitalista impone a las mujeres y, al mismo tiempo, para “educar” a éstas con el fin de que acepten dichas restricciones como “naturales” e inevitables, como algo “dado”.¹¹

Una de estas estrategias consistió en apropiarse de las imágenes típicas del melodrama pero subvirtiendo su significado,

concediendo que la esfera doméstica, la maternidad y la intimidad femenina son espacios que el orden masculino no ha colonizado y, por tanto, áreas en las que las mujeres pueden resistirse a la dominación.¹²

c) La música y el silencio como medios de expresión femeninos

En su análisis de la película *Nathalie Granger*,¹³ Ann Kaplan señala que “la cámara no cesa de recoger a las mujeres mirando a través de ventanas”, para diferenciar el espacio interior de la casa en el que conviven con las niñas como un lugar donde no se necesita del lenguaje verbal para la comunicación y la comprensión, y donde el silencio se convierte en un



Figura 53: la música de piano representa la única alternativa para la pequeña *Nathalie*.



Figura 54: Ada ha renunciado voluntariamente al lenguaje verbal para comunicarse por medio de *El piano*.

elemento de identificación entre ellas, todo esto frente al espacio exterior propio del ámbito masculino, lleno de ruidos y de palabras agresivas (Figuras 48 y 49).¹⁴ El silencio del espacio interior se utiliza como estrategia de resistencia femenina mientras que

la importante presencia de la música simboliza

un medio de expresión que supera los límites opresivos del lenguaje masculino. [...] la música representa el ámbito femenino, más allá o fuera del lenguaje que no puede más que juzgar, diseccionar, analizar.¹⁵

La crítica hecha a las películas que exploraron estas estrategias de representación puso énfasis en el peligro de establecer una separación irresoluble entre ambos mundos, pues únicamente podía conducir a un mayor aislamiento de las mujeres. Sin embargo, la oposición entre el lenguaje simbólico que refiere al mundo concreto y al ámbito masculino, y la música de piano como un lenguaje femenino alternativo, no concreto, ha dado frutos más recientemente en la película *El piano* (Figuras 53 y 54).¹⁶ La música de *El piano* es el medio de comunicación con el mundo que Ada McGrath ha hecho suyo, renunciando voluntariamente al lenguaje verbal, lo cual la lleva a establecer una relación conflictiva con su esposo Alisdair Stewart, cuyo interés está centrado en el mundo material, en la producción,

en la riqueza, en ampliar sus tierras; deja el piano abandonado en la playa porque no le representa ningún beneficio concreto, al contrario, transportarlo a la parte alta de la isla desde su punto de vista constituye un esfuerzo y un gasto inútiles. Para él Ada es una propiedad, un mueble, un objeto (intenta violarla dos veces y le corta un dedo para que no pueda tocar el piano); quiere poseerla pero comunicarse con ella le tiene sin cuidado. En cambio George Baines se da cuenta de que el piano constituye la única manera de aprender a comunicarse con Ada y se lo compra al esposo al precio de valiosas tierras que él ambiciona. Ada abandona la isla con Georges Baines, quien al final de la película le ayuda a reintegrarse en el lenguaje verbal.¹⁷ A diferencia de las heroínas clásicas, cuyo “intento de subjetividad se produce a costa de no satisfacer el deseo”,¹⁸ Ada logra trascender la posición de víctima que tiene dentro de su matrimonio y convertirse en sujeto del deseo en la relación con Georges Baines.¹⁹ En este caso,

cabe destacar que Georges Baines vive entre los maoríes, por lo tanto el encontrarse alejado de la cultura occidental, situado en una posición diferente dentro de ésta, le da acceso a otro tipo de comunicación y de comprensión del mundo que le permite relacionarse con Ada como sujeto y a ella romper su silencio y su lugar

en la cultura patriarcal como un significante del otro masculino, ligado por un orden simbólico en el que el hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer aún atada a su lugar como portadora, no creadora, de significado.²⁰

La política del silencio del cine feminista de vanguardia²¹ sólo puede ser superada mediante un cambio de posición tanto de hombres como de mujeres que les permita visualizarse mutuamente como sujetos. Con mayor o menor conciencia, estas búsquedas han sido incorporadas en el cine contemporáneo y como parte de él, en los cortometrajes analizados que se centran en la relación de pareja.

d) La utilización de la música de piano, el silencio y la ventana en *Preludio y Ella duerme*

Los títulos de crédito de *Preludio* se presentan sin sonido, música ni voces. El primer sonido que se escucha es cuando Lilia marca el número del teléfono de Ariel, pero es muy tenue, por eso el sonido del timbre en casa de Ariel (plano 3) produce cierto sobresalto. Este largo silencio inicial corresponde con la posición interior de Lilia que no es de resistencia sino de inmovilidad, parálisis y aislamiento (Figuras 4 y 5). La ventana, junto con la música de piano, suave y melancólica —que se introduce hasta el plano 14 después de colgar el teléfono—, también constituyen símbolos de su mundo interior, ya que atrincherada detrás de la ventana, parapetada en el interior de sí misma, Lilia se asoma por última vez al mundo exterior representado por las hojas del árbol (que es lo único que alcanzamos a percibir de ese mundo). Esta separación queda acentuada por el contraste entre el color verde de las

hojas del árbol y el color blanco del ligero camisón que lleva puesto. Además, el camisón y la cortina son del mismo color, lo que le proporciona un aspecto de continuidad con el interior de la casa (Figura 51).²² La música de piano la va a acompañar siempre que se encuentra sola; la presencia de Ariel, ya sea a través del teléfono o cuando llega a visitarla, interrumpe esta música interior y sólo deja lugar al sonido de sus propias voces y a ruidos concretos como el timbre del teléfono o de la puerta, es decir, sonidos que tienen un referente inmediato y tangible.

En *Ella duerme* además del insistente silbido del agua hirviendo en la tetera y de la hiriente frase que el marido le dirige a *Ella*, lo único que se escucha son los sonidos concretos de los objetos que ambos manipulan: sillas, puertas, el periódico, los trastes y el agua al caer. Aquí no hay ninguna música interior, sólo un silbido sordo (Figuras 25 a 30). Esta diferencia es interesante porque muestra cuatro posiciones femeninas frente al mundo construidas a partir de la

utilización de la música o del silencio: *a)* *Nathalie Granger* propone la construcción de un mundo femenino propio e independiente del mundo masculino; *b)* la música de *El piano* constituye una forma activa y personal de comunicación con el mundo; *c)* la música interior de *Preludio* simboliza la depresión pasiva y autodestructiva de Lilia, y *d)* el silbido de la tetera expresa la ira contenida de *Ella duerme*, que accidentalmente o no la coloca en una posición destructiva. La película de Jane Campion constituye un resultado muy personal de una búsqueda iniciada veinte años atrás, mientras que en sus trabajos cinematográficos los jóvenes estudiantes de cine Mariana Chenillo y Alejandro Guzmán exploran relaciones de pareja maduras respecto a las que muestran cierta distancia.

Además del plano inicial, la ventana como representación del mundo interior femenino en *Preludio* queda establecida en otras dos ocasiones. Cuando Ariel llega a visitarla, Lilia abre la puerta de la

casa pero se queda detrás de ella, no da ni un solo paso hacia afuera. La parte inferior de la puerta es de madera pero la parte superior es una combinación de madera con cristal (Lilia se asoma por ella para ver quién toca el timbre). Después de arreglarse el pelo rápidamente invita a Ariel a entrar en la casa, se da la media vuelta dejando la puerta abierta y se dirige hacia la cocina para preparar café (Figuras 55 a 57). Su imagen entrando en la cocina tiene un fuerte valor plástico y una gran carga emotiva. La puerta giratoria es de madera con una ventanita vertical y contrasta con su camisón y con las paredes blancas. De nuevo de espaldas a la cámara, Lilia atraviesa un antecomedor para entrar en la cocina que se encuentra al fondo. La vemos alejarse a través de la ventanita de la puerta que se balancea como si se adentrara en un espacio íntimo del que el espectador está excluido, trátase de Ariel o del público. En esta imagen la idea de la ventana como espacio interior femenino se refuerza porque vemos a Lilia entrar en la cocina a través de ella (Figuras 58 a 60).

Tanto en *Preludio* como en *Ella duerme* la idea del espacio interior se refuerza al colocar a las mujeres en el fondo de la cocina, aunque dentro de la diégesis Lilia prepare el café que después sirve a Ariel en la sala y *Ella duerme* el desayuno que servirá a su esposo en el comedor. De acuerdo con Julia Tuñón, en el cine mexicano de la época de oro el

ámbito femenino por excelencia [...] sería la cocina, lo privado y lo aislado, donde se genera la alimentación-reproducción. La cocina es lo privado, como lo evidencia la frase “se metió hasta la cocina”. Es el ámbito que separa a la mujer del mundo.²³

Al abrir la puerta Lilia no da un solo paso hacia afuera, permanece en su espacio interior.



Figura 55

La cocina asociada con la ventana refuerza la idea del espacio interior femenino.



Figura 58



Figura 56



Figura 59



Figura 57



Figura 60

Notas

¹ Aumont, *op. cit.*, p. 201.

² Citado en *ibid.*, pp. 184-185.

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ *María mortal (Die Tödlische Maria)*, ópera prima de Tom Tykwer, Alemania, 1993; con Nina Petri/María.

⁵ Navarro de Zuvillaga, Javier, *Mirando a través*, España, Ediciones del Serbal, 2000, p. 101.

⁶ Esta fotografía ganó el premio John Kobal de Retrato Fotográfico en 1998 y forma parte de la serie "Personas desconocidas" que recrea la pintura de Johannes Vermeer. Al igual que Vermeer, el fotógrafo cuenta una historia, ambientándola en el Hackney del siglo XX.

⁷ Sobre las relaciones de poder dentro de la familia nuclear capitalista véase Horkheimer, Max, "Autoridad y familia", en *Autoridad y familia y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós Estudio, 2001, pp. 76-150.

⁸ El balcón como lugar de encuentro de los jóvenes enamorados tiene una antigua raigambre literaria, por ejemplo, Romeo y Julieta, Cyrano de Bergerac/Christian de Neuvillette y Roxana.

⁹ La época de oro del cine mexicano corresponde a la década de 1940. Sobre la representación del noviazgo en dicho cine véase Tuñón, Julia, "El noviazgo: «dando y dando pajarito volando»", en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952*, México, COLMEX/IMCINE, 1998, pp. 123-124. El cine reprodujo la costumbre de las muchachas de platicar con sus pretendientes en los pasillos; únicamente después de formalizar el noviazgo éstos eran recibidos dentro del departamento. (Entrevista a Alejandra Dorantes, en *Mi multi es mi multi. Historia oral del multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)*, Graciela de Garay, México, Instituto Mora, 1999, video).

¹⁰ En el cine hollywoodense de los años treinta la estética del entorno de la mujer caída, relacionado con la moda (pieles, vestidos de noche) y el agresivo modernismo arquitectónico (lujosos *penthouses*, *suites* de hotel, baños, vestidores y clubes nocturnos), se contrapuso al entorno mucho más sobrio y

austero de la mujer tradicional: la esposa y ama de casa cuyo ámbito de acción por excelencia es el doméstico y su tarea principal el cuidado de la familia. (Jacobs, Lea, *op. cit.*, p. 62).

¹¹ Kaplan, E. Ann, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1998, col. Feminismos, núm. 46, pp.52-53.

¹² *Ibid.*, p. 189. Otras películas pertenecientes al cine teórico de vanguardia analizadas por Ann Kaplan en este sentido son: *Sigmund Freud's Dora: A Case of Mistaken Identity*, de Anthony McCall, Claire Pajaczowska, Andrew Tyndall y Jane Weinstock, Estados Unidos, 1979; *Thriller*, Sally Potter, Gran Bretaña, 1979; *Amy!*, Laura Mulvey y Peter Wollen, Gran Bretaña, 1980; *Riddles of the Sphinx*, Laura Mulvey y Peter Wollen, Gran Bretaña, 1976, y *Daughter-Rite*, Michelle Citron, Estados Unidos, 1978.

En México fue Matilde Landeta —directora pionera de la época de oro del cine mexicano—, la primera en «feminizar» las temáticas convencionales del cine nacional de la época, proponiendo siempre el punto de vista femenino como rector de la acción dramática", en oposición a los estereotipos que colocaban a las mujeres en el papel de santas o prostitutas, madres abnegadas, esposas inocentes o cabareteras, aunque sin trascender la ideología, los temas ni los códigos cinematográficos del momento: "Landeta cuenta los mismos temas y utiliza los mismos recursos formales, pero al cambiar al sujeto de la acción trasciende las expectativas comunes que se tienen en torno al personaje femenino. En palabras de la autora refiriéndose a sí misma, se trata de la rebeldía ante las posibles opciones de futuro que comparte con la mujer mexicana de los años cincuenta: matrimonio o prostitución. Esa rebeldía aplicada al estereotipo femenino en la narrativa cinematográfica devela sus mecanismos ideológicos y deja ver personajes más versátiles y contradictorios. Pero Landeta es consciente de que se encuentra en un medio que restringe las libertades del creador." Su filmografía incluye: *Lola Casanova* (1948); *La Negra Angustias* (1949); *Trotacalles* (1951);

Nocturno a Rosario (1991). (Millán, Mágina, *Derivas de un cine en femenino*, México, PUEG, UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 1999, pp. 94-95).

¹³ Marguerite Duras, Francia, 1972; con Jeanne Moreau/la otra mujer y Lucía Bosé/Isabelle.

¹⁴ "La cámara de Duras subraya la separación del mundo interior femenino y el mundo exterior, que es masculino; la polaridad entre casa y calle se convierte en una metáfora de los diferentes modos de ser que caracterizan a hombres y mujeres en la sociedad actual —en lugar de reflejar una posición esencialista, que situara a las mujeres concretamente en el ámbito doméstico, y a los hombres, en el mundo público (laboral)—." (*Ibid.*, pp. 178-179).

¹⁵ *Ibid.*, pp. 179, 182.

¹⁶ *The Piano*, Jane Campion, Australia, Nueva Zelanda, Francia, 1993; con Holly Hunter/Ada McGrath, Sam Neill/Alisdair Stewart y Harvey Keitel/Georges Baines.

¹⁷ La voz en *off* de Ada al inicio de la película nos explica que a pesar de haber dejado de hablar, nunca se ha visto a sí misma como una persona silenciosa debido a que se puede expresar a través del piano. Resulta significativo que sólo escuchemos la voz de Ada en la secuencia inicial y en la final (voz en *off*), cuando nos cuenta sobre el silencio absoluto que logró encontrar en la tumba de su piano, en el fondo del mar. Haber descubierto este lugar mágico que le pertenece únicamente a ella y al que regresa en sueños, paradójicamente y para su propia sorpresa le proporciona la fuerza para vivir y para volver a hablar. Cuando abandona la isla con George Baines, ambos deciden arrojar el piano al mar porque desestabiliza la embarcación. El pie de Ada se enreda en una de las cuerdas que aseguran el piano y es arrastrada por él. Por un momento parece que se va a convertir en una heroína trágica, pero no es así.

¹⁸ Kaplan, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹ Como ejemplo de que las mujeres también comparten la esfera simbólica de la sociedad en la que viven sin cuestionarla, podemos citar la actitud de la vecina de Ada, que comenta con sus sirvientas lo extraña que es esa mujer y lo desagradable que le resulta la profundidad de su música porque refleja su interior y es

muy dolorosa. En cambio, prefiere la música de su poco inteligente sirvienta, segura, clara, que siempre se sabe a dónde quiere llegar.

²⁰ Mulvey, Laura, "El placer visual y el cine narrativo", en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/UNAM/CONACULTA, pp. 81-82.

²¹ Ann Kaplan estableció tres grandes grupos en el cine de mujeres de la década de los setenta, de acuerdo con su estrategia cinematográfica: el cine de vanguardia formalista y experimental, corriente dentro de la que se inscribe *Nathalie Granger*; el documental realista, político y sociológico, que buscó estrategias de representación y de solución de los problemas cotidianos de las mujeres, y el cine (político) teórico de vanguardia, que exploró formas de resistencia de las mujeres dentro del orden simbólico dominante, *op. cit.*, p. 27.

²² La cortina abierta por donde Lilia se asoma hacia afuera podría representar el reducido espacio de la conciencia que actúa en el mundo, mientras que el resto de la cortina que cubre la ventana y que apenas deja traslucir el color verde de la vegetación exterior podría representar el velo de lo inconsciente.

²³ Tuñón, *op. cit.*, p. 133.

3) La ventana como lugar de acceso al mundo simbólico

La ventana como representación de un espacio o mundo interior también se encuentra relacionada con una concepción de la mirada.¹ De acuerdo con Panofsky, el término perspectiva significaba “mirar a través”. La metáfora se generalizó con el tratado de pintura de León Bautista Alberti, que la utilizó de dos maneras diferentes: mirar a través del cuadro la escena representada como si fuera una ventana y mirar a través del tiempo la historia narrada en el cuadro.² Esta idea del cuadro como ventana trató de establecer una relación entre el espacio y el tiempo de la historia representada y el espacio y el tiempo del espectador, por medio de la mirada con la que el espectador penetra en el mundo representado, inaugurando con ello no sólo una nueva forma de ver sino un nuevo tipo de espectador *voyeurista*, aspecto evidente en la tradición pictórica del desnudo, la cual por lo general

nunca presenta al protagonista principal, que es el espectador que hay ante el cuadro, espectador que se supone masculino. Todo va dirigido a él. Todo debe parecer un mero resultado de su presencia allí. Por él asumen las figuras su desnudez. Pero él es, por definición, un extraño que aún conserva sus ropas.³

De acuerdo con Laura Mulvey, en el cine clásico de Hollywood el placer de ver, la escopofilia, se asocia con lo activo/masculino y con lo pasivo/femenino. Esto da al hombre dos vías de satisfacción: el placer de ver a las mujeres como objeto erótico y la satisfacción narcisista al identificarse con el héroe. La mujer al ser pasiva se convierte en objeto y como tal sólo puede colocarse en dos posiciones: la masoquista o la de fetiche.⁴ Las teóricas feministas explicitaron los mecanismos utilizados por el cine clásico de Hollywood para construir dicha posición cosificada de las mujeres y ofrecerla a las espectadoras para su identificación, al mismo tiempo que se preguntaron por las alternativas para construir una posición subjetiva

dentro de la cultura patriarcal. En este apartado nos ocuparemos de la mirada *voyeurista* y de la posición de la mujer como objeto para contraponerla con el juego de miradas presente en los cortometrajes analizados y con la posición subjetiva de las protagonistas y de las espectadoras frente a ellas.

Un caso ejemplar de la construcción de la mirada *voyeurista* en el cine lo constituye *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock,⁵ que representa en última instancia el dilema

de un sujeto que elude una relación sexual, transformando su impotencia real en poder, por medio de la mirada, de la observación secreta: regresa a una curiosidad infantil a fin de no asumir su responsabilidad respecto de la hermosa mujer que se le ofrece [...]. Volvemos a encontrar aquí uno de los complejos fundamentales de Hitchcock: la interconexión de la mirada y el par poder/impotencia.⁶

El director construye un explícito juego de identificaciones por medio de la mirada que obliga al espectador masculino a tomar



Figura 61: el montaje identifica el punto de vista de la cámara con la mirada del héroe, con la que a su vez se identifica la mirada del espectador masculino.



Figura 62: a Jeff le interesa más lo que sucede afuera de su ventana...



Figura 63: que la bella mujer que se le ofrece dentro de la suya.



Figura 64: a Lisa no le basta con interesarse en lo que le interesa a Jeff.

conciencia de su posición *voyeurista* al identificar su mirada con la mirada inquisitiva de Jeff, la cual a su vez se encuentra identificada con el punto de vista de la cámara que fotografía todo lo que ocurre afuera de la ventana de su departamento (Figura 61). Como quedó señalado en el Capítulo 2, esta compleja articulación de miradas entre el espectador, los personajes dentro de la diégesis y el punto de vista de la cámara por medio del montaje constituye uno de los códigos específicos del cine.⁷

Para obtener la atención de Jeff, su novia Lisa adopta su punto de vista, que resulta insuficiente porque en realidad lo que ella quiere obtener es la mirada de Jeff, lo cual logra únicamente al colocarse en una posición de objeto para su mirada al cruzar el patio y entrar subrepticamente en el departamento del vecino a quien Jeff observa de manera obsesiva (Figuras 62 a 68).

Este juego de miradas tiene otra implicación relacionada con la subjetividad y con la producción de sentido. La crítica feminista señaló



Figura 65: para llamar su atención...



Figura 66: Lisa tiene que colocarse...



Figura 67: como objeto para su mirada.



Figura 68: sólo entonces Jeff se interesa verdaderamente en ella.

que el cine de Hitchcock era un cine falocentrista por reproducir en la organización del relato la estructura simbólica del inconsciente patriarcal. Más recientemente Slavoj Žižek ha apuntado que el cine de Hitchcock constituye uno de los mejores ejemplos del significante fálico en el cine de Hollywood. Para explicarlo contrapone la utilización del montaje paralelo con un tipo de montaje específico de Hitchcock. El ejemplo típico de montaje paralelo es el de la alternancia entre las tomas de una idílica familia feliz dentro de la seguridad de su hogar y las tomas de un grupo de maleantes que pretende entrar en la casa para robar. La interacción entre el espacio interior de la casa como un espacio seguro y el exterior como el lugar de la amenaza es una forma eficaz de conseguir el suspenso mediante el control de los elementos narrativos.

La diferencia entre el montaje paralelo y el cine fálico de Hitchcock sería que en éste la amenaza no es exterior sino que ya se encuentra adentro, en lo inconsciente, como “trasfondo reprimido”.⁸ El héroe de

Hitchcock es un “hombre que sabe demasiado” porque mira demasiado, mira algo que no es perceptible para los demás.⁹ Ese objeto que sobresale de su entorno por incongruente, que no concuerda en un ámbito por lo demás cotidiano y familiar representa una amenaza oculta. La mirada del héroe percibe ese objeto como mancha anamórfica, como una distorsión de la aparente realidad cotidiana sólo visible desde su punto de vista subjetivo, por eso la mancha se convierte en una pantalla donde el sujeto proyecta sus deseos: es el retrato de Madeleine en *Vértigo*, la ventana del señor Thornwald en *La ventana indiscreta*. Ese objeto incongruente constituye un significante fálico porque es un

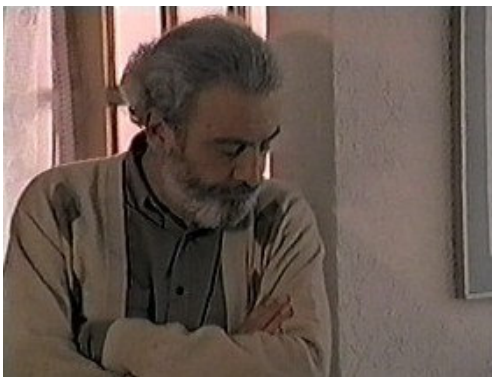
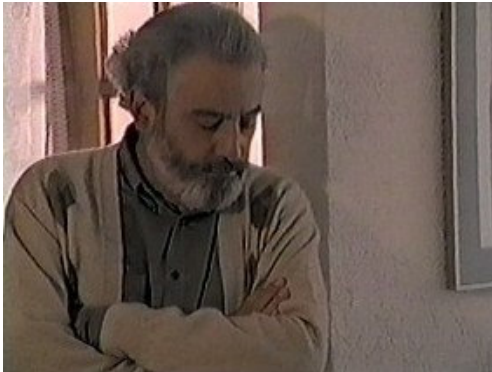
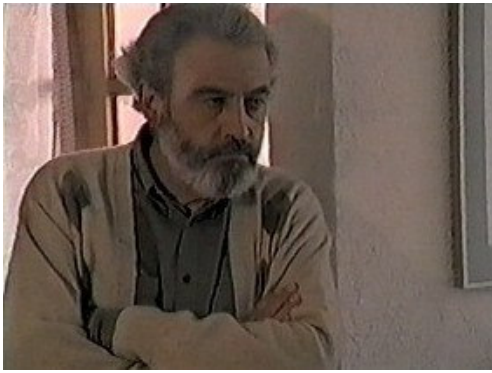
significante puro, sin significado, hace que germine un sentido metafórico suplementario para todos los otros elementos: la misma situación, los mismos acontecimientos que hasta entonces han sido percibidos como completamente comunes, adquieren un aspecto de extrañeza. Súbitamente ingresamos en el reino del doble sentido, todo parece contener algún significado oculto que debe ser interpretado [...].¹⁰ Se abre la tierra bajo la significación familiar, establecida; nos encontramos

en un reino de total ambigüedad, pero esa misma falta nos impulsa a producir “significados ocultos” siempre nuevos: es la fuerza impulsora de una compulsión interminable. La oscilación entre la falta y el significado excedente constituye la dimensión propia de la subjetividad. En otras palabras, por medio de la mancha fálica el cuadro observado se subjetiviza: ese punto paradójico socava nuestra posición de observadores neutrales, objetivos, y nos ata al objeto observado. Ése es el punto en el cual el observador queda incluido, inscrito en la escena observada: en cierto sentido, es el punto desde el cual el cuadro nos mira, nos devuelve la mirada.¹¹

Ahora bien, ¿cuál es el juego de miradas que se establece en *Preludio* y en *Ella duerme*? ¿Qué mirada le devuelve la ventana a Lilia? El plano 1 de *Preludio* se abre con un *long shot* en el que vemos a Lilia sentada de espaldas, por lo tanto la cámara no identifica nuestra mirada con la suya sino que nos distancia de ella y nos lleva a preguntarnos cuál es su interés en observar una ventana con la cortina corrida. La mirada de Lilia no mira hacia afuera, no es una mirada *voyeurista* sino introspectiva (Figuras 2, 4 y 5). La vemos

además a través de un reflejo, en el espejo o en la mesita del teléfono, lo que remite a su mundo imaginario, de alguna manera ella se nos ofrece desde adentro, nos muestra su interior (Figuras 6 y 7; 15 a 24). Pero como espectadores no podemos ver su interior, simplemente “especular” sobre él, reflexionar sobre las circunstancias que la llevaron a tomar la decisión de suicidarse.¹²

De acuerdo con Lacan, el estadio del espejo corresponde al momento en que el niño reconoce su imagen reflejada en el espejo y se forma un ideal del yo que en el futuro le permitirá identificarse con sus semejantes.¹³ Lilia no ha logrado construir un adecuado ideal del yo, por eso necesita constantemente el refuerzo de la mirada masculina, busca ansiosamente la atención de Ariel, compartir recuerdos comunes, repetir al infinito la fase del espejo en su mirada, pero Ariel evade el acto de mirarla y cuando lo hace es para dejar en claro que no le interesan los recuerdos de su pasado en común, no para



Figuras 69 a 74: Lilia busca con insistencia la mirada de Ariel, quien continuamente la evade.

devolverle una mirada amorosa (Figuras 69 a 74). El estadio del espejo también constituye el momento que precede a la entrada del niño en el mundo simbólico, en el lenguaje, el momento en que la persona se estructura como sujeto

deseante;¹⁴ Lilia no ha logrado articularse del todo como tal y por lo tanto no convierte a la ventana en una pantalla donde proyecta su deseo; por eso su mirada tampoco se encuentra con su reflejo especular y cuando lo hace es con

tristeza y distancia (Figura 75). El único momento en que se confronta con su reflejo es cuando se suelta el pelo y se pinta los labios como una preparación para encontrarse con otra mirada: la de la muerte (Figura 76). En este sentido, en *Preludio* hay una resonancia de la película *Interiores*, de Woody Allen, no sólo en cuanto a la historia sino también en cuanto a algunos aspectos formales.¹⁵ Por un lado, el personaje de Lilia recuerda al personaje de Eve, la madre depresiva y suicida de la película de Allen que sólo anhela regresar con el esposo después de la separación. Por otro lado, las tomas iniciales de Lilia en la ventana y a través de un reflejo evocan los planos iniciales de *Interiores* (Figura 46) en que las tres hermanas se asoman a la ventana que da hacia la playa. Al inicio de la película observan a tres niñas jugando sobre la arena que son ellas mismas, por tanto ésta constituiría una mirada introspectiva, hacia el pasado y la infancia. Al final de la película la misma toma adquiere un tono de tranquilidad después de la tormenta,



Figura 75: Lilia sólo confronta su...



Figura 76: imagen en el espejo cuando se prepara para la muerte.

las tres hermanas miran hacia el mar en el que la madre se sumergió voluntariamente la noche anterior.

En *Ella duerme* vemos a la mujer de frente en el fondo de la cocina pero la cámara tampoco identifica nuestra mirada con la suya, por el contrario, también nos lleva a preguntarnos qué es lo que la ha llevado a esa desesperación,

por qué nos encontramos con una mirada extraviada (Figuras 26 y 27).

En contraposición a los primeros planos, en que vemos su mirada de frente, cuando sirve el desayuno al marido *Ella* se encuentra de perfil y mantiene la mirada baja (Figura 3), no vemos sus ojos hasta que lo voltea a ver con una expresión mezcla de odio y dolor que pone en escena una fantasía de asesinato (Figuras 31 a 37). Entre la mujer y el esposo sólo hay una mirada (que no es de intercambio) cuando él levanta la vista del periódico y la voltea a ver con reproche por haber tirado el agua caliente sobre la mesa, después de lo cual su mirada vuelve al periódico (Figuras 35 y 37), del que sólo vuelve a levantarla con asombro cuando se cae de la silla (Figura 38).

Para concluir este apartado me gustaría terminar con una reflexión sobre *La ventana indiscreta* y *María Mortal* como *alter ego* de *Ella duerme*, ya que como quedó dicho en el Capítulo 2, *Ella duerme* constituye una adaptación de la película del director alemán

Tom Tykwer. En *La ventana indiscreta* Jeff es un *voyeurista* porque ejerciendo el poder de su mirada cree poder mantenerse apartado de la red simbólica que se teje frente a sus ojos; en otras palabras, tiene miedo de madurar y aceptar sus responsabilidades como hombre adulto. El cambio se produce cuando Thornwald, el vecino que ha descubierto que Jeff conoce su secreto, entra en su departamento y lo arroja por la ventana, en ese momento Jeff

se encontrará en el cuadro como una parte del *tableau vivant* que estaba viendo; como espectador se descubrirá entre los actores, se convertirá en parte del espectáculo que estaba siguiendo. [...]

[Jeff] se defiende de su atacante disparándole flashes en los ojos, cegándolo temporalmente. Por lo tanto, él no quiere ser visto, no quiere convertirse en parte del cuadro, del espectáculo, sino que intenta desesperadamente conservar su posición de espectador. Al mismo tiempo se cubre los ojos con las manos para no ver. Para no ver, ¿qué? Precisamente que, sin embargo, Thornwald ya está mirándolo, que él es visto: en síntesis, que ya forma parte del cuadro.¹⁶

María Mortal termina con una escena parecida. Después de que

su padre muere en el ático en el cual llevaba recluido muchos años debido a su enfermedad, María asesina a su esposo (como *Ella duerme*) y luego se sienta en el friso de la ventana de su departamento desde donde es vista por el vecino que se había enamorado de ella y con quien ya había entablado “comunicación”. Sin que María lo vea (las mujeres no suelen ser *voyeuristas* sino tener una mirada introspectiva), el vecino se da cuenta de que se piensa suicidar y corre hacia el edificio. María se deja caer al vacío en el justo momento en que su vecino se encuentra debajo de su ventana. En lugar de caer en el vacío (que podría representar la caída en la psicosis), María cae encima de él. En la última toma los dos personajes tendidos en el piso uno encima del otro voltean a verse y se toman de la mano.¹⁷ El paralelismo entre las dos películas es significativo; María no es un personaje *voyeurista* como Jeff, pero su caída por la ventana significa su caída en la red simbólica al igual que la de Jeff, quien será más o menos detenido



Figura 77: caer por la ventana...



Figura 78: significa caer...



Figura 79: en la red simbólica.

por los policías que al verlo colgando por la ventana corren para colocarse debajo de ella (Figuras 77 a 79). La diferencia entre María y Jeff es que el segundo no quiere aceptar su lugar en la red comunicativa mientras que María se encuentra encerrada en el silencio ya que desde pequeña había vivido en un aislamiento atroz. Aunque

salía a la calle para hacer las compras, desde su matrimonio sólo hablaba lo necesario con su padre enfermo o con su esposo. Su única comunicación con el mundo eran las cartas que le escribía a su muñeco de la infancia (con quien había desarrollado una relación simbiótica), las cuales depositaba en el interior de una cómoda.¹⁸ El vecino es un filósofo que se encuentra redactando un diccionario en varios tomos y que también tiene dificultades para comunicarse con el mundo, de alguna manera él también se encuentra apartado de la red simbólica y por eso se relaciona con María.

Notas

¹ La identificación de la ventana como bisagra entre un espacio interior y otro exterior está estrechamente relacionada con innovaciones técnicas como la cámara oscura y sus derivados, desde la “ventana de Leonardo” hasta la cámara fotográfica, ya que todos estos inventos tienen su origen en la imitación del fenómeno óptico de la formación de la imagen en la retina mediante la refracción de los rayos luminosos. Desde el enfoque naturalista que adoptaron los artistas del Renacimiento o el realista de los primeros fotógrafos, se podría decir que mediante el sentido de la vista una parcela del mundo exterior penetra en el ojo, al igual que lo hace en la cámara oscura o en la

fotográfica, de ahí la concepción de la imagen perspectiva como captación objetiva del mundo sensible. La metáfora del cuadro como ventana a través de la cual se atisba una historia fue aplicada a la pantalla cinematográfica por aquellos que vieron en el cine la posibilidad de reproducir la realidad de manera directa. (Navarro de Zuñiga, *op. cit.*, p. 34).

² De acuerdo con José María Franco Iradi, “desde los orígenes de la pintura figurativa, y al menos hasta el Renacimiento tardío, hay una sola forma para expresarse: a través de una historia. [...] Alberti dejaba clara esta cuestión cuando definía *istoria* como el fin principal del pintor y parece evidente, a juzgar por los temas de los cuadros de su época o inmediatamente posteriores, que tal definición era confirmada por la realidad de los hechos. La pintura narrativa tomará tal preponderancia que, según Omar Calabrese, la primera aparición oficial de los «géneros» autónomos respecto a la narración ocurre solamente en un texto de Vincenzo Giustiniani, la *Lettera al Signore Antonio Amideni*, escrito antes de 1620, donde se establecen diversos grados de valor para los temas de los cuadros, estando encabezados estos también por los temas históricos, mientras que el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, etcétera, se valoran como secundarios.” (Franco Iradi, José María, *El relato visual*, p. 5. Consultado en mayo de 2008 en http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/EI_relato_visual.pdf).

³ Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pp. 62-63.

⁴ Mulvey, *op. cit.*, pp. 83-86. De acuerdo con esta autora, el héroe escapa a la amenaza de castración reviviendo el “trauma original (investigando a la mujer, desmitificando su misterio), equilibrado por la devaluación, el castigo o salvando al objeto culpable. [...] El placer radica en asegurar la culpa (inmediatamente asociada con la castración), afirmando el control y subyugando a la persona culpable por medio del castigo o el perdón.” (*Ibid.*, p. 88).

⁵ *Rear Window*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1954; con James Stewart/Jeff y Grace Kelly/Lisa.

⁶ Žižek, Slavoj, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Argentina, Paidós, 2000, pp. 154-155.

⁷ Mulvey, *op. cit.*, p. 93.

⁸ Žižek, *op. cit.*, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 149-150.

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

¹² De acuerdo con Kant, el imperativo hipotético siempre se manifiesta mediante un acto que constituye un medio para obtener un fin, mientras que el imperativo categórico corresponde a un acto cuya necesidad intrínseca lo convierte en un acto moral puro, que existe por sí mismo con independencia de cualquier fin ulterior. El problema reside en que nunca se puede estar seguro de que un acto que se presenta a sí mismo como categórico no responda a necesidades extrínsecas ocultas, colocándose en la categoría de imperativo hipotético. Sin embargo, el suicidio como acto límite se convierte en un acto moral puro porque "atraviesa el umbral de lo simbólico y, por lo tanto, le permite al sujeto desprenderse de la ambigüedad de las palabras." (Zupancic, Alenka, "Un lugar perfecto para morir: el teatro en las películas de Hitchcock", en Slavoj Žižek (compilador), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 65). El suicidio rompe la red simbólica, no puede ser integrado en ella, no puede ser explicado. En la película *Virgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, Sofía Coppola, Estados Unidos, 1999) los muchachos que son testigos del suicidio de las cinco hermanas adolescentes pasan toda su vida "especulando" sobre las causas de la tragedia, tratando de darle una explicación, de incorporar esta acción límite en su mundo simbólico sin lograrlo. Por eso años muchos años después, siendo adultos, continúan repasando obsesivamente todos los detalles cada vez que se encuentran, coleccionando *souvenirs* de las hermanas muertas, etcétera.

¹³ Lacan, Jacques, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos 1*, México, Siglo XXI Editores, 2003, pp. 86-93.

¹⁴ Durante la fase del espejo, en el momento en que el niño reconoce su imagen reflejada, "la imagen reconocida es concebida como el cuerpo reflejado del yo pero su desconocimiento como superior proyecta a este cuerpo fuera de sí mismo como un ego ideal, el sujeto alienado que, reintroyectado como un ego ideal, prepara el camino para la identificación con los otros en el futuro." (Mulvey, *op. cit.*, p. 84).

¹⁵ *Interiors*, Woody Allen, Estados Unidos, 1978; con Kristin Griffith/Flyn, Marybeth Hurt/Joey, Richard Jordan/Frederick, Diane Keaton/Renata, E.G. Marshall/Arthur, Geraldine Page/Eve, Maureen Stapleton/Pearl y Sam Waterson/Mike. Cabe señalar que la problemática femenina también fue abordada con particular lucidez por un cineasta como Woody Allen, cuya primera película dramática explora las difíciles relaciones entre tres hermanas dentro de una familia en crisis, cuyos dilemas giran en torno a su competencia respecto al favoritismo de los padres, la creatividad, la inteligencia, la belleza; pero también sobre la elección entre el trabajo y la maternidad, la tensión dentro de la pareja cuando la mujer es más exitosa que el marido en el aspecto laboral, la culpa, el enojo, la relación con una madre depresiva que no soporta el divorcio, etcétera.

¹⁶ Božovič, Miran, "El hombre detrás de su propia retina", en Slavoj Žižek (compilador), *Todo lo que usted siempre quiso saber...*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷ Esta escena también tiene cierta similitud con el final de *La guerra de los Rosas* (*The War of the Roses*, Danny DeVito, Estados Unidos, 1989), que muestra la desestructuración de una familia casi perfecta en la cual la ruptura del orden simbólico se manifiesta en el enojo de dimensiones épicas de Barbara (Kathleen Turner), que prefiere caer al vacío antes que ceder su mitad de la casa al esposo de quien se está divorciando. Después de una batalla campal el ex matrimonio Rose cae del piso superior al centro de la sala de su casa. Oliver (Michael Douglas) voltea a ver a su esposa y la toma de la mano en un último gesto de comunicación, sólo que en vez de una mirada comprensiva la mujer le avienta la mano y voltea la cara. ¿Qué fue lo que se rompió en el matrimonio Rose?

¹⁸ El marido de María, seguro de que ella oculta dinero dentro del muñeco (que sería su único espacio de intimidad), trata de abrirlo; enojado al no lograrlo lo echa a una pecera. María, que ha salido a hacer la compra comienza a ahogarse en la calle y sólo se recupera cuando el marido coloca al muñeco de nuevo en su lugar.

Epílogo: la muerte cinematográfica de la familia nuclear

Mientras que en el cine clásico de Hollywood la utilización de la ventana como símbolo del hogar contribuyó a promover el ideal de la familia nuclear de la clase media, más recientemente ha servido como piedra de toque de la crítica a un sistema económico que hace imposible cualquier mediación con el modelo para un grupo cada vez más amplio de población. Baste citar como ejemplo de lo anterior dos películas recientes, una estadounidense y otra mexicana: *Sweeney Todd: el barbero demoniaco de la calle Fleet*¹ y *Un mundo maravilloso*.²

En *Sweeney Todd* la ventana se utiliza de las dos maneras, representa un hogar feliz donde la mujer cumple su papel social como madre y ama de casa en paz y armonía (Figuras 80 a 82) o su reverso, un hogar amenazante y violento del que no puede escapar. En esta inversión de significados el mundo público se transforma en un espacio de libertad y el mundo



Figuras 80 a 82: Lucy y Benjamin Barker constituyen la familia nuclear y el hogar feliz.

privado en una prisión, en un lugar de confinamiento involuntario. Lucy Barker es una joven madre y ama de casa felizmente casada con el respetable barbero Benjamin Barker. Su hogar constituye un lugar

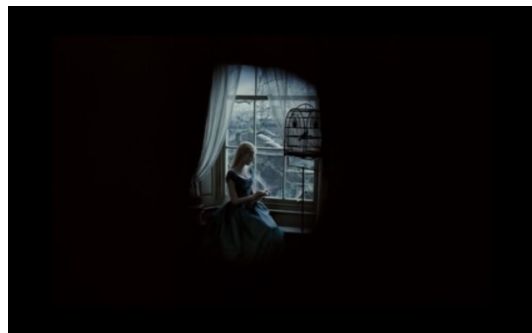
de refugio donde se encuentra a salvo de las amenazas del mundo exterior, en este caso personificadas por el poderoso juez Turpin, un perverso sexual que la desea y la espía por la ventana (Figuras 83 y 84). Para poseerla el juez primero tiene que arrastrarla fuera de su hogar, lo cual logrará dejándola desamparada después de encarcelar injustificadamente a su esposo.

El juez atrae a Lucy a su casa con promesas de ayuda, donde es violada y posteriormente desposeída de su bebé. Enferma y medio loca se convierte en una vagabunda que ronda obsesivamente la casa del juez y la que fuera su hogar. Quince años después su hija Johanna, convertida en pupila del juez, se encuentra prisionera dentro de su casa, ya que éste también la desea y la espía por un hoyo hecho en la puerta de su habitación (Figuras 85 y 86).

A diferencia de su mamá, para Johanna el mundo interior detrás de la ventana es peligroso y



Figuras 83 y 84: Lucy y la amenaza exterior.



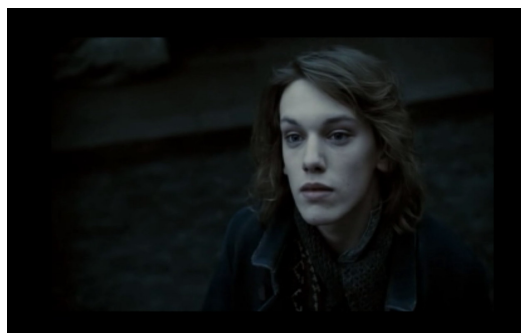
Figuras 85 y 86: Johanna en el hogar prisión.

amenazante mientras que el mundo exterior representa la libertad. Johanna logrará escapar con la ayuda de un joven marino que en un descuido del juez se enamora de ella al verla asomada a la ventana (Figuras 87 y 88).

Como indica el título, *Sweeney Todd* es la historia del barbero y en ella el drama de Lucy constituye únicamente la desventura que da inicio al relato y justifica la conversión de Benjamin Barker en el vengativo asesino serial que reconocerá a su esposa en la vagabunda sólo después de haberla degollado.³

La historia de este musical se encuentra ambientada en el Londres del siglo XIX y constituye una ácida crítica del abuso de poder y la injusticia. El juez Turpin es un *gentleman*, un miembro del *establishment* que encarna de manera retorcida los valores de libertad, igualdad y justicia propios del Estado burgués.

Por su parte, *Un mundo maravilloso* cuenta las peripecias de un indigente en la ciudad de México en la era de la globalización y



Figuras 87 y 88: para Johanna el mundo exterior representa la libertad.

propone una visión muy irónica acerca del discurso neoliberal, cuyos índices de crecimiento macroeconómico sostienen que es imposible acabar con la pobreza, por lo tanto, la única estrategia económicamente viable para el país consiste en acabar con los pobres. Más allá de las diferencias de contexto en que se desarrolla cada historia, las grandes líneas del relato son semejantes en las dos películas, lo cual tiene que ver con algo más que la influencia de Hollywood en las cinematografías nacionales, ya que como señala

Jacques Aumont, retomando el análisis de las funciones del relato elaborado por Vladimir Propp,

el filme de ficción como el mito o el cuento popular, se apoya en unas estructuras básicas cuyo número de elementos está acabado y cuyas combinaciones son limitadas.⁴

Juan Pérez es encarcelado injustamente al igual que Benjamin Barker. El primero queda libre tras cumplir una condena de tres años mientras que el segundo logra escapar de prisión y regresar a Londres 15 años después. Rosita, la esposa de Juan Pérez, también es encarcelada al tratar de evitar que la despojen de su casa y como a Lucy, la autoridad pretende desposeerla de su hijo recién nacido pero sin lograrlo.

Ni Juan Pérez ni Benjamin Barker logran conservar sus derechos ciudadanos y terminan convertidos en habitantes indeseables del submundo urbano representado por las cloacas de la gran ciudad (Figuras 89 y 90). Y de paso, también en asesinos seriales.

En ese submundo Juan Pérez reencuentra a sus compadres, un grupo de indigentes



Figura 89: *Sweeney Todd* y Mrs. Lovett.



Figura 90: Juan Pérez y sus compadres.

alcohólicos que reniega de la existencia de Dios, pero Juan Pérez les asegura que Dios sí existe y que él sabe dónde vive: en la casa de unos buenos cristianos que en una ocasión le dieron comida, una cobija y lo invitaron a creer en Dios.

A diferencia de *Sweeney Todd*, la ambientación de *Un mundo maravilloso* es ecléctica y el hogar ideal de Juan Pérez tiene más que ver con la representación cinematográfica de la típica casa de los suburbios estadounidenses de los años cincuenta que con la



Figuras 91 a 93: Dios existe...



Figuras 94 a 96: y Juan Pérez sabe dónde vive.

ciudad de México (Figuras 91 a 93). Juan Pérez se asoma a la ventana de la sala donde la familia ideal pasa una fría tarde lluviosa cómodamente instalada junto a la chimenea (Figuras 91 a 93). En cambio, el espacio donde se reúne la familia de Juan Pérez responde más a la tradición

cinematográfica mexicana (Figuras 94 a 96), en la cual

la habitación más frecuentemente representada en las escenas familiares es el comedor [...]. En el comedor confluye lo privado con lo público, el trabajo reproductivo de ella y el papel de proveedor de él. Representa el sistema familiar, la hechura materna del sustento en un espacio representado por el padre.⁵



Figuras 97 a 99: el sueño de un hogar para los pobres...



Figuras 100 a 102: no es económicamente viable.

En lo que parece una brusca elipsis temporal que logra desconcertar al espectador, Juan Pérez se encuentra viendo la tele en la sala de su casa mientras explica a su hijo que el futuro que le aguarda se debe al neoliberalismo. Es Navidad, así que los compadres llegan cargados de regalos y dispuestos a cenar el tradicional pavo preparado por Rosita. Durante el brindis, Juan

Pérez repite que es mejor vivir un día como ricos que toda una vida de pobres. En la escena final la cámara fija encuadra en un *long shot* a la atípica familia compartiendo la cena en el comedor; posteriormente inicia un *zoom out* que enmarca la ventana desde afuera y continúa con un *dolly back* sobre el jardín permitiéndonos observar uno a uno los cuerpos sin vida de la familia

asesinada cuyo hogar usurparon.⁶ Las dos películas citadas se centran en las dificultades de los personajes masculinos para llevar a cabo su ideal de formar una familia nuclear fundamentada en los papeles de género más tradicionales. Su desestructuración interna al sufrir la injusticia —del sistema económico neoliberal en el caso de Juan Pérez (Figuras 97 a 102); del abuso de poder por parte de la autoridad en el caso de Benjamin Barker— que les impide fungir con su papel social (como proveedor al primero, como protector al segundo), los lleva a convertirse en asesinos seriales.

Para entender el desequilibrio interno que los conduce a esta situación límite hay que recordar que el modelo de la familia burguesa constituyó uno de los pilares fundamentales del Estado moderno que también se impuso a la clase trabajadora. El Estado apuntaló la soberanía del patriarca industrial siempre y cuando éste se sometiera a sus leyes.

La familia moderna, como muchas otras instituciones, fue hija de la Revolución Francesa. La

decapitación del Rey simbolizó, por un lado, la ruptura de un orden del mundo sustentado en el derecho de origen divino y por otro, la fractura del poder patriarcal y la disolución de la familia tradicional. Mientras que la decadencia de la ley de Dios y la muerte del Rey dejaron en la orfandad a los nuevos ciudadanos de la República, la ruptura del poder patriarcal abrió la puerta a una “peligrosa irrupción de lo femenino” en la sociedad.⁷ Para contrarrestar dicho peligro, el Estado moderno sirvió de apuntalamiento al padre de la familia burguesa en el proceso de reconstitución de su soberanía, con las siguientes condiciones: restringir su autoridad al ámbito de la fábrica, donde se erigió en protector de sus obreros, y al ámbito doméstico, donde fungió como proveedor de sus dependientes. La familia moderna se constituyó entonces en una de las instituciones fundamentales del Estado burgués, al tiempo que el patriarca industrial aceptaba la restricción de su poder mediante su sometimiento a las leyes del Estado.⁸

El Estado neoliberal acabó con esta alianza al desamparar a sus ciudadanos, a la familia y al socavar las bases de la autoridad paterna. En estas películas se asesina a la familia nuclear al mismo tiempo que se la mantiene como ideal, pero lo que se representa en ellas es el desequilibrio del orden simbólico dominante. La familia nuclear ha muerto: ¡viva la familia!

quienes lo habitan.” Tuñón, *op. cit.*, pp. 133-134.

⁶ En esta escena se infiere que Juan Pérez y sus compadres asesinaron a la familia para quedarse con la casa y vivir como ricos aunque fuera por un día. Por eso el hijo le debe su futuro al neoliberalismo, es decir, a la pobreza.

⁷ Roudinesco, Elisabeth, *La familia en desorden*, México, FCE, 2003, p. 40.

⁸ Para un análisis detallado de este proceso véase *ibid.*, capítulo 2: “La irrupción de lo femenino”, pp. 37-48.

Notas

¹ *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Tim Burton, 2007; con Laura Michelle Kelly/Lucy Barker, Johnny Depp/Benjamin Barker, Alan Rickman/juez Turpin, Jane Wisener/Johanna. Musical de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler originalmente estrenado en Broadway en 1979.

² Luis Estrada, México, 2006; con Damián Alcázar/Juan Pérez y Cecilia Suárez/Rosita.

³ En su análisis de las funciones del relato en el cuento popular ruso Vladimir Propp señala que “una desventura de cualquier tipo es la forma fundamental de la trama. De la desventura y de la reacción contra ella nace el tema. Las formas de estas desventuras son bastante variadas [...]” Propp, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 1989, p. 44. El análisis de Propp ha sido ampliamente retomado en los estudios sobre cine.

⁴ Aumont, *op. cit.*, p. 128.

⁵ “El «hogar» es más que una casa en la que se vive; implica afecto, intimidad, seguridad: o sea, es un espacio sagrado pero laico, separado del mundo público, y que propicia el desarrollo óptimo de

Conclusiones

En la década de los setenta la teoría feminista evidenció la posición de la mujer en el cine clásico como objeto de la mirada de la cámara, de la mirada masculina del héroe dentro de la diégesis y del público masculino identificado con el héroe, lo que la colocaba como objeto erótico en el caso de la mujer caída o como víctima silenciosa en el de la mujer tradicional. Estas imágenes eran recibidas por la espectadora femenina incluso con cierto placer procedente de la “identificación con la cosificación”.¹

Desde una óptica contemporánea, los dos cortometrajes analizados exploran lo que sucede cuando las mujeres no son objeto de una mirada erótica y proponen que el ser ignoradas constituye un acto tan violento como el de ser miradas como objeto. Dicha violencia relacionada con el no ser vistas se pone en juego por medio del *raccord* sobre una mirada masculina evasiva, acusadora o desinteresada y se refuerza mediante un diálogo muy

económico en el que se manifiesta que tampoco son escuchadas. ¿Qué es lo que ha cambiado entonces? ¿Por qué las protagonistas continúan estando colocadas en una posición de víctimas? ¿Por qué no logran expresarse, abrirse al mundo, perseguir su deseo, construirse como sujetos plenos?

Una posible respuesta debe recurrir a la comparación de los cortometrajes analizados con el *corpus* de cortometrajes que tratan sobre la dinámica entre parejas jóvenes, en la cual los reajustes en los papeles de género y las luchas de poder constituyen una problemática generacional y socialmente compartida en la que tanto hombres como mujeres participan activamente buscando espacios de diálogo y comunicación que no siempre se logran construir, llevando a veces a colisiones frontales. En oposición a lo anterior, el montaje y las estrategias narrativas utilizadas en *Preludio* y *Ella duerme* proponen una distancia

reflexiva respecto a las situaciones puestas en escena, distancia remarcada por el hecho de que cada historia termina con una muerte violenta —ya sea suicidio o asesinato accidental—. En lugar de motivar una identificación directa, estos cortometrajes expresan cierta inconformidad respecto a las situaciones representadas y sobre todo respecto a la muerte presente en los finales.

Como quedó dicho en la introducción, uno de los factores de cambio más importante en los papeles tradicionales de género es el económico, fundamentalmente la inserción de las mujeres en el mercado laboral, lo que les ha dado una mayor independencia y capacidad de tomar decisiones.² En su texto *Las familias en el México metropolitano: visiones masculinas y femeninas*, Brígida García y Orlandina de Oliveira realizan una comparación sobre los comportamientos de hombres y mujeres en una muestra de familias de la ciudad de México y de la ciudad de Monterrey que arroja algunos datos interesantes.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, en Monterrey los hombres están más dispuestos a colaborar en las tareas del hogar que en México, dato que tomado de manera aislada puede resultar engañoso. En una perspectiva general, el nivel de vida en la ciudad de Monterrey es más alto que en la ciudad de México, lo que facilita a los hombres cumplir con el papel tradicional de proveedores y a las mujeres permanecer en casa. Como resultado, las relaciones de pareja son menos conflictivas que en México, y toda participación masculina en las tareas domésticas es vista como una ayuda voluntaria, no como una exigencia. En la ciudad de México la crisis económica ha llevado a los hombres a perder su papel como proveedores exclusivos y a las mujeres a ganar independencia, siendo exigentes respecto a la participación masculina en las tareas del hogar, lo cual ha conducido a relaciones familiares más conflictivas:

los niveles inferiores de violencia intrafamiliar reconocidos por jefes [de

familia] y esposas en Monterrey —en comparación con la ciudad de México— reafirman la posible presencia de un mayor control masculino sobre las mujeres en la capital regiomontana, elemento que garantiza la obediencia femenina y reduce el grado de conflictividad en las relaciones de pareja.³

Otro de los factores de cambio social y cultural a partir de los años sesenta fue la aparición de los jóvenes como grupo social con demandas específicas de revolución política, libertad sexual y sobre todo, de un cuestionamiento a la autoridad y a las instituciones patriarcales que la encarnaban: el Estado, el ejército, la patria, la universidad y la familia, esta última fundamentada en una autoridad paterna que percibían como insoportable. Para los mayores,

El orden simbólico parecía desvanecerse, tal como se había disuelto antaño la soberanía de Dios padre. No quiso entenderse que esa juventud reivindicaba otra autoridad, un nuevo orden simbólico, una nueva ley del mundo y el *deseo*, capaces de responder a las mutaciones de la familia que surgían en la vida social.⁴

El sistema de género se expresa en tres aspectos fundamentales de la vida social que son el económico, el político y el simbólico. En este sentido, el cine contemporáneo al constituir una expresión de diferentes códigos culturales, simbólicos y específicamente cinematográficos es un campo privilegiado para comprender los mecanismos del lento y difícil proceso de transformación de los papeles de género así como de la estructura simbólica dominante, como se desprende del análisis comparativo de los cortometrajes y de las películas *Sweeney Todd* y *Un mundo maravilloso*, realizado en este trabajo.

Notas

¹ Kaplan, *op. cit.*, p. 69.

² Dos de las preguntas utilizadas por Brígida García y Orlandina de Oliveira en su encuesta para realizar un estudio comparativo sobre la dinámica intrafamiliar en la ciudad de México y de Monterrey fueron sobre la participación de las esposas en la toma de decisiones y sobre la necesidad de pedir permisos para la realización de diferentes actividades fuera del hogar. En ambos casos la mayor autonomía se logra cuando la mujer aporta ingresos a la familia. (*Op. cit.*, p. 89).

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ Roudinesco, *op. cit.*, p. 161.

Bibliografía

- Anderson, Michael, *Aproximaciones a la historia de la familia occidental 1500-1914*, México, Siglo XXI Editores, segunda edición, 1998.
- Ariès, Philippe y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada*. Vol 5, *De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, Madrid, Santillana, segunda edición, 2003, dirigido por Antoine Prost y Gérard Vincent.
- Ariza, Marina y Orlandina de Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia en el cambio de siglo*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2004.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Paidós, 1996.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Božovič, Miran, “El hombre detrás de su propia retina”, en Slavoj Žižek (compilador), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 129.
- *Centro de Capacitación Cinematográfica 1975-2000*, México, CONACULTA, 2001.
- Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres*, Vol 5, *El siglo XX*, México, Santillana, 2005, dirigido por Francoise Thèbaud.
- Franco Iradi, José María, *El relato visual*, p. 5. Consultado en mayo de 2008 en http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/El_relato_visual.pdf
- Freud, Sigmund, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras Completas*, volumen 8, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1999.
- García, Brígida y Orlandina de Oliveira, *Las familias en el México metropolitano: visiones femeninas y masculinas*, México, COLMEX, 2006.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, primer siglo: 1897-1997, México, CONACULTA, 1998.
 - *Historia documental del cine mexicano*, México, CONACULTA/Gobierno de Jalisco, 1995.
- Gomes, Cristina (comp.), *Procesos sociales, población y familia. Alternativas teóricas y empíricas en la investigación sobre vida doméstica*, México, FLACSO/Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (coord.), *Familias novohispanas*, siglos XVI al XIX, México, COLMEX, 1991.
- *Familias iberoamericanas. Historia, identidad y conflictos*, México, COLMEX, 2001.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 324.
- Horkheimer, Max, “Autoridad y familia”, en *Autoridad y familia y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós Estudio, 2001, pp. 76-150.

- Jacobs, Lea, *The wages of sin. Censorship and the fallen woman film 1928-1942*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, Wisconsin Studies in Film, 1997.
- Kaplan, E. Ann, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, 1998, col. Feminismos, núm. 46.
- Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos 1*, México, Siglo XXI Editores, 2003, pp. 86-93.
- Millán, Mágina, *Derivas de un cine en femenino*, México, PUEG, UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- Mulvey, Laura, “El placer visual y el cine narrativo”, en Cordero Reiman, Karen e Ina Sáenz (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/UNAM/CONACULTA, pp. 81-82.
- Navarro de Zuvillaga, Javier, *Mirando a través*, España, Ediciones del Serbal, 2000.
- *La nación mexicana: retrato de familia, Saber Ver. Lo contemporáneo del arte*, número especial, junio de 1994.
- Ortiz Gaitán, Julieta, “Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”, en Reyes, Aurelio de los (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, tomo V, volumen 2, México, COLMEX/FCE, 2000, pp. 117-155.
- Peredo, Francisco, *Alejandro Galindo, un alma rebelde del cine mexicano*, México, CONACULTA/IMCINE, 2000.
- Pérez Duarte, Alicia, *Derecho de familia*, México, FCE, 2007.
- Pérez Montfort, Ricardo (coord.), “Familias”, en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, CIESAS/SEP-CONACyT/DIF, otoño de 1999.
- Propp, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 1989.
- Prost, Antoine, “Fronteras y espacios de lo privado”, en Ariès, Philippe y Georges Duby (coordinadores), *Historia de la vida privada*, España, Taurus, 2003.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, FCE/SEP, 1983, col. Lecturas Mexicanas, núm. 61.
 - *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. I *Vivir de sueños (1896-1920)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996.
- Roudinesco, Elisabeth, *La familia en desorden*, México, FCE, 2003.
- Saavedra Luna, Isis, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, UAM-Xochimilco, 2007.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952*, México, COLMEX/IMCINE, 1998.
 - *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA/IMCINE, 2000.

- “Lágrimas de mujer. El melodrama filmico mexicano”, en Gómez-Ferrer, Guadalupe, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrin (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, vol. IV, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 781-798.
- Žižek, Slavoj, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Argentina, Paidós, 2000, pp. 154-155.
- Zupancic, Alenka, “Un lugar perfecto para morir: el teatro en las películas de Hitchcock”, en Slavoj Žižek (compilador), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1994, pp. 51-75.

Páginas electrónicas

Página del CCC: www.ccc.cuarto.com

Página del CUEC: www.cuec.unam.mx

Página del Festival Internacional En Corto: www.festivalencorto.com

Filmografía

Cortometrajes

a) Selección temática sobre el mundo infantil y la adolescencia

1980

1) *¿Y si platicamos de agosto?*, Marissa Sistach, 1980, 30 min.

1990

2) *Recuerdos de domingo*, Eva López Sánchez, 1990, 27 min., formato en video.

1992

3) *El último fin de año*, Javier Bourges, 1992, 27 min., formato en 35 mm.

1997

4) *La voz del amo*, Humberto Hernández, 1997, 14 min., formato en 35 mm.

1998

5) *Inaudito*, Agustín Calderón, 1998, 19 min., formato en 35 mm.

1999

6) *Conejo*, Francisco Vargas Quevedo, 1999, 19:30 min., formato en 35 mm.

2001

7) *Una historia de aves*, Lucrecia Gutiérrez, 2001, 26 min., formato en 35 mm.

b) Selección temática sobre pareja, matrimonio, divorcio y paternidad

1992

8) *Objetos perdidos*, Eva López Sánchez, 1992, 27 min., formato en 35 mm.

1993

9) *Esperando la lluvia*, Jorge Aguilera, 1993, 18 min., formato en 16 mm.

1995

10) *Estar a tiempo*, Laura Gardos, 1995, 18 min., formato en 35 mm.

1996

11) *Pez muerto no nada*, Jimena Perzabal, 1996, 24 min., formato en 35 mm.

1997

12) *Parejas*, Enrique Arroyo, 1997, 41 min., formato en 35 mm. Tres historias: "Todo lo que necesitas es amor"; "Así, así que crees poder discernir el cielo del infierno" y "Pero sigo siendo el rey".

13) *Jacqueline (Ella dijo)*, Víctor Avelar, 12:30, formato en 35 mm.

1999

14) *Ella duerme*, Alejandro Guzmán, 1999, 7 min.

2000

15) *El silencio del tiempo*, Sandra Reznick, 2000, 25 min., formato en Betacam.

2001

16) *Nato*, Marc Bellver, 2001, 7:31, formato en video.

17) *Preludio*, Mariana Chenillo, 2001, 16 min., formato en Betacam.

2002

18) *Rebeca a esas alturas*, Luciana Jauffred Gorostiza, 2002, 23 min., formato en 35 mm.

Películas citadas

- *El gatopardo (Il gattopardo)*, Luchino Visconti, Italia, Francia, 1963.
- *La guerra de los Roses (The War of the Roses)*, Danny DeVito, Estados Unidos, 1989.
- *Interiores (Interiors)*, Woody Allen, Estados Unidos, 1978.
- *Livia (Senso)*, Luchino Visconti, Italia, 1954.
- *María mortal (Die Töldiche Maria)*, ópera prima de Tom Tykwer, Alemania, 1993.
- *Mi multi es mi multi. Historia oral del multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)*, Graciela de Garay, México, Instituto Mora, 1999 (video).
- *Nathalie Granger*, Marguerite Duras, Francia, 1972.
- *El piano (The Piano)*, Jane Campion, Australia, Nueva Zelandia, Francia, 1993.
- *La ventana indiscreta (Rear Window)*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1954.

- *Lola Casanova* (1948); *La Negra Angustias* (1949); *Trotacalles* (1951); *Nocturno a Rosario* (1991), Matilde Landeta, México.
- *Vértigo* (*Vertigo*), Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958.
- *Vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*), Sofía Coppola, Estados Unidos, 1999.