



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

**“UNA MUESTRA DE PROTAGONISTAS CASTRADORAS EN PELÍCULAS
MEXICANAS”**

SEMINARIO – TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
PRESENTA
JUAN JOSÉ ROSALES



ASESORA: MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

FEBRERO 2005

m. 340619



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Juan José Rosales

FECHA: 01 de febrero de 2005

FIRMA: 

ÍNDICE

Introducción.....	4
1. En torno al concepto de castración.....	7
1.1 Freud: la sexualidad humana.....	7
1.2 La castración de la mujer.....	12
1.3 Las mujeres castradoras.....	13
2. Los lenguajes de las castradoras.....	17
2.1 La comunicación no verbal.....	18
2.1.1 El movimiento corporal.....	19
2.1.2 La expresión facial.....	22
2.1.3 Comportamiento espacial.....	23
2.1.4 La comunicación visual.....	28
2.1.5 El aspecto exterior.....	29
2.1.6 El entorno.....	33
2.1.7 Las señales vocales no verbales.....	37
2.2 La expresión verbal.....	39
3. <i>La Choca</i>	41
3.1 <i>La Choca</i> : una protagonista castradora.....	42
3.2 El lenguaje no verbal de <i>La Choca</i>	47
3.3 Las señales vocales y la expresión verbal de <i>La Choca</i>	52
3.4 <i>Flor</i> : continuidad truncada.....	53
3.5 Lenguaje no verbal de <i>Flor</i>	55
3.6 Las señales vocales y la expresión verbal de <i>Flor</i>	58

4. <i>La perdición de los hombres</i>	60
4.1 La esposa: castradora embozada.....	62
4.2 Lenguaje no verbal de la castradora embozada.....	68
4.3 Las señales vocales y la expresión verbal de la castradora embozada....	70
4.4 La Otra: castradora más embozada y común.....	71
4.5 Lenguaje no verbal de La Otra.....	72
4.6 Las señales vocales y la expresión verbal de La Otra.....	73
Conclusiones.....	74
Fuentes de consulta.....	79

INTRODUCCIÓN

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita, y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. Cífrase viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?

Octavio Paz¹

En una de las crestas de mis crisis de relación con las mujeres, consideré que era imposible entenderlas. Tuve, entonces, la oportunidad de conversar con el importante dramaturgo mexicano Martín Ríos, quien me sugirió que las inquietudes que yo tenía se convirtieran en algún escrito bajo la forma de cualquier género. A pesar de que me pareció interesante la sugerencia, no la volví acción por la constante sobrecarga laboral.

Debo señalar que el conflicto mencionado fue agravado por el enfrentamiento a la obra narrativa de José Revueltas (*El luto humano, Dormir en tierra*), aunque algunos autores ya me habían creado alguna desazón como Federico García Lorca (*Yerma, Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba*) Gabriel García Márquez (*El amor en los tiempos del cólera, La hojarasca*), Gregorio López y Fuentes (*El indio*), Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*), Benito Pérez Galdós, (*Doña Perfecta*), Leandro Fernández de Moratín (*El sí de las niñas*), Miguel de Unamuno (*La Tía Tula*), entre otros. En las obras mencionadas, hay algunas constantes psicológicas que me parecen reconocibles en sus protagonistas femeninos; la más evidente de todas, para mí, es su capacidad para sobrevivir a la pareja.

¹ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 59-60.

¿Por qué este reporte de investigación se centra en el cine y no en la literatura? Son dos las razones. La primera es la creación del seminario " Interdiscursividad: cine, literatura, historia", que me permitió rebasar la frontera de una perspectiva circunscrita a mi área profesional, la lengua y la literatura hispánicas, y reconocer su interrelación con otras formas discursivas.

La otra razón es una de las características del arte cinematográfico: mayor definición de los personajes en su aspecto exterior; de los literarios, no siempre se tiene abundancia en este rubro. Al menos, la mitad de la existencia del ente formado con la palabra se debe a la imaginación del lector, quien a partir de sus referencias lo recrea de una manera muy personal.

En el cine, es posible identificar con mayor claridad el conjunto de señales externas que las castradoras utilizan en su relación con el medio social. Los personajes cinematográficos encarnan en seres humanos específicos: los actores y actrices, quienes, en su afán de verosimilitud, son más explícitos en su expresión facial, vestuario, mirada y manejo de su cuerpo en cada una de sus apariciones en un filme.

No se debe sobreentender, con lo anterior, que el cine sea mejor que la literatura, ni a la inversa. De ninguna manera. Solamente que el séptimo arte ofrece más elementos para la detección visual inmediata del tipo de protagonistas que me han inquietado: las castradoras.

Para la comprensión de este trabajo, estrictamente personal, es importante transcribir la definición de castración dada por el *Diccionario de la lengua española*: "(Del lat. *castratio, onis*). f. acción y efecto de castrar (extirpar los órganos genitales)" , lo cual nos remite a las acepciones que para el verbo correspondiente nos ofrece el mismo diccionario , a saber:

"castrar. (Del lat. *castrare*) tr. Capar (extirpar o inutilizar los órganos genitales. / 2. Secar o enjugar las ilagas. U.t.c.pml. / 3. Podar (quitar las ramas superfluas) / 4.- Quitar a las colmenas panales con miel, dejando los suficientes para que puedan mantenerse y fabricar nueva miel. / 5.- Arrancar o cortar al maíz

las matas sobrantes, para que las otras se desarrollen mejor. / 6.-
Debilitar, enervar, apocar².

El primer significado dado a la palabra castrar por la mencionada fuente tiene implicaciones de orden sexual; por tal razón, predominará en este trabajo. A los sujetos femeninos que realizan la acción mencionada, denominaremos castradoras.

Identificar las particularidades del fenómeno de la castración como referente para comprender la estructura dramática de algunos personajes femeninos del cine mexicano es la tarea que nos proponemos emprender a partir de las aportaciones que Sigmund Freud hizo al campo del psicoanálisis y las realizadas en el campo de estudio del comportamiento no verbal por diferentes investigadores.

Se eligieron para este modesto intento de análisis dos películas realizadas en momentos muy distantes entre sí: *La Choca* (México, 1973), de Emilio Fernández, y *La perdición de los Hombres* (México, 2000) de Arturo Ripstein. Sus protagonistas, a nuestro parecer, tienen elementos psíquicos y expresivos recurrentes que nos permiten entrever un tipo constante en los textos filmicos nacionales.

Espero que este intento de sistematizar una serie de experiencias intelectuales y, sobre todo, vivenciales, con las bases teóricas ya enunciadas, permita un acercamiento al Enigma, ya que la Mujer, como principal sobreviviente de una pareja, es imprescindible para que se cumpla el ciclo natural de la vida y de la muerte.

² *Diccionario de la lengua española*. Real Academia de la Lengua, 22a. ed., México, Espasa Calpe, 2001, p.476.

1. EN TORNO AL CONCEPTO DE CASTRACIÓN

Sigmund Freud nació en Freiberg, Austria, en 1856, y murió en Londres en 1939. Con Charcot, estudió los fenómenos de la histeria en París; posteriormente, los continuó con Breuer, en Londres. Consecuencia de sus investigaciones, fueron las aportaciones que para la comprensión de la sexualidad humana realizó desde finales del siglo XIX hasta su muerte, y que sistematizó bajo el nombre de psicoanálisis.

Varios científicos contemporáneos y posteriores a Freud, estimulados por los hallazgos del iniciador, realizaron también sus propias indagaciones y precisaron, modificaron o contradijeron los conceptos originales del psicoanálisis; también han ampliado su dispositivo categorial, lo cual ha hecho avanzar tan importante ciencia.

En nuestro trabajo, partiremos de las nociones freudianas sobre la sexualidad humana porque consideramos que son suficientes para acercarnos al concepto de castración. En el último apartado de este capítulo, particularizaremos el concepto mencionado en un tipo específico de mujer.

1.1 FREUD: LA SEXUALIDAD HUMANA

Desde 1896, Sigmund Freud, señaló la importancia de los años infantiles en la génesis de determinados, si no todos, los fenómenos de la vida sexual humana, de tal manera que “[...]la niñez de cada individuo es una especie de prehistoria personal [...]”³

Freud establece que la sexualidad humana se inicia desde la más temprana edad y que tiene como finalidad primordial el placer; su objetivo

³ Ana Freud. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Altaya, 1993 p.394.

En virtud de que la mayor parte de las citas textuales de este capítulo proceden de la obra antes mencionada, se consignará solamente el número de página entre paréntesis después del texto.

reproductivo ocupa un segundo lugar. Al referirse al chupeteo, una de las primeras actividades gozosas del menor, nos dice:

[...]Se ve claramente que el acto de succión es determinado en la niñez por la búsqueda de un placer ya experimentado y recordado
[...] La primera actividad del niño y la de más vital importancia para él, la succión del pecho de la madre (o de sus subrogados), le ha hecho conocer, apenas nacido, este placer (p.400).

El padre del psicoanálisis encuentra en el transcurso de sus investigaciones que hay dos periodos fundamentales en el desarrollo sexual de los seres humanos: el primero, que abarca desde la vida fetal hasta la lactancia y el segundo, la pubertad. En el periodo intermedio, no hay transformaciones de la sexualidad que sean decisivas. La organización sexual infantil es pregenital y tiene tres etapas, a saber: la oral o caníbal, la sádico-anal y la fálica.

En la organización pregenital oral, la zona erógena son las papilas gustativas, y los labios. Su estimulación se consigue de dos maneras diferentes: el contacto labial con alimentos y objetos de todo tipo y el "chupeteo:

[...] Los labios del niño [...] zona erógena [...] aparece asociada con el hambre [...] El niño no se sirve, para la succión, de un objeto exterior a él, sino preferentemente de un aparte de su propio cuerpo, tanto porque ello le es más cómodo porque de este modo se hace independiente del mundo exterior (p.400).

A la etapa oral, sucede la sádico anal que tiene como centro erógeno las mucosas intestinales. Su excitación está vinculada con el dolor (forma de tensión) y su cese. En su forma pasiva, es antecedente del masoquismo, mientras que de manera activa conduce al sadismo. Otra característica de esta organización pregenital es la constitución de una forma de polaridad sexual que no podemos definir como masculino y femenino, sino solamente como activa y pasiva (cfr. p. 419).

La tercera forma de organización pregenital infantil tiene como rasgo particular el predominio del pene como zona de excitación. Esta importancia se

origina con el roce o frotamiento que la madre hace a la zona genital del infante con cierta frecuencia e insistencia debido a las operaciones de aseo; estas fricciones generan tensión y distensión cuyo desenlace es el placer. Al recordar estas primeras experiencias, el niño buscará repetirlas, manipulando su propio genital; pasa, así, a la masturbación.

Esta fase, también llamada fálica, tiene como rasgo fundamental que el sujeto infantil, sobre todo el varón, atribuye a todos los seres humanos, hombres y mujeres, e incluso a objetos y animales, la posesión de un órgano genital semejante al suyo: “[...] es ya en la infancia el pene la zona erógena directiva [...]” (p.456).

A las organizaciones sexuales infantiles, sigue el ya mencionado periodo de latencia. Aunque no hay cambios visibles,

[...] La actividad sexual del niño se desarrolla paralelamente a sus otras funciones [...] después de un corto periodo de florecimiento que se extiende desde el segundo al quinto año, entra al llamado periodo de latencia. En el mismo, no cesa de ningún modo la producción de la excitación sexual, sino que ésta sufre únicamente una detención, produciendo un acopio de energía, utilizado, en su mayor parte, para distintos fines de los sexuales (p.456).

La latencia termina con el inicio de la pubertad; en ésta, tienen lugar las transformaciones fisiológicas y anímicas necesarias para la constitución definitiva de la sexualidad. Principia un proceso de despegue del mero autoerotismo y de elección de un nuevo objeto sexual que, tanto para el hombre como para la mujer, es externo. Las zonas erógenas se subordinan a la primacía de los genitales y aparece la función reproductora, aunque supeditada a lo anterior. Sigmund Freud aclara:

Como fin sexual normal se considera la conjunción de los genitales en el acto denominado coito, que conduce a la solución

de la tensión sexual y a la extinción temporal de la pulsión sexual (satisfacción análoga a la saciedad en el hambre) (p.364).

Para el hombre, el nuevo fin sexual es la descarga de productos sexuales, objetivo similar al de su masturbación infantil; mientras que para la mujer es el de recibir tales elaboraciones.

Otra característica de la pubertad es la confluencia de la temura y la sensualidad que actúan sobre el objeto y el fin sexuales para arribar a la normalidad mencionada anteriormente.

Con todo lo anterior, el aparato sexual queda disponible y es posible activarlo por medio de estímulos adecuados que proceden de tres esferas diferentes: el mundo exterior, por excitación de las zonas erógenas; del interior orgánico, por medios no conocidos claramente en la época de Freud y de la vida anímica, que es un almacén de impresiones exteriores y receptora de estímulos internos (cfr. 429 - 431).

Ya se mencionaron algunas características importantes de la sexualidad infantil y se omitió, a propósito, el complejo de Edipo, que surge en la etapa fálica, con la intención de abordarlo más exhaustivamente. Veamos la definición que el doctor Freud nos ofrece para complejo:

“[...] Es de todo punto adecuado llamar << complejo >>, siguiendo a la escuela de Zurich – (Bleuler, Jung y otros), a un grupo de elementos de representación investidos de afecto”⁴.

La primera elección de objeto sexual del sujeto infantil es aquella persona que se encarga de satisfacer los requerimientos más inmediatos de su cuerpo como el hambre, es decir, su madre; sobre ella proyecta sus deseos sexuales, en primera instancia. En un segundo momento, se da una separación de las niñas respecto a la madre debido a que no encuentran en ella el cumplimiento de sus deseos y dirigen estos al padre. Por su parte, los niños mantienen e intensifican el

⁴ Sigmund Freud. *Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci y otras obras*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p.27.

vínculo con su ascendiente femenino. Esta situación genera actitudes hostiles del hijo hacia al padre y de la hija hacia su progenitora.

Es importante señalar que los sujetos infantiles masculinos y femeninos no intuyen que la relación con sus progenitores es de naturaleza sexual, aunque, dentro de su fantasía, la perciben envuelta en las representaciones inferidas de sus experiencias y sensaciones propias. En general, suelen arribar psíquicamente al deseo de engendrar un hijo vaga y confusamente.

Indudablemente, el complejo de Edipo es de naturaleza incestuosa y se presenta en prácticamente todos los seres humanos; se adecua a los diferentes contextos culturales; desaparece, por lo común, debido a las necesidades de la sociedad. Sigmund Freud encuentra en sus investigaciones algunos elementos que permiten explicar en una dimensión psíquica tal suceso:

[...] La niña que se cree objeto preferente del amor de su padre recibe un día una dura corrección y se ve expulsada de su feliz paraíso. El niño que considera a su madre como propiedad exclusiva suya, la ve orientar su cariño y sus cuidados hacia un nuevo hermanito (p.493).

No siempre desaparece el complejo de Edipo por los móviles anecdóticos que se mencionan; lo importante es que, al no conseguir la satisfacción plena de sus necesidades de placer en la voluntad de su progenitor masculino o femenino, los niños desisten de su empeño y sus cargas libidinosas se repliegan y dan paso a la identificación.

Señalaremos que el complejo mencionado arriba toma derroteros diferentes para el hombre y para la mujer. De lo que sucede con la mujer, abundaremos a continuación.

1.2 LA CASTRACIÓN DE LA MUJER

En el apartado anterior, se explicó cómo llega el niño a la masturbación. Ésta no agrada a los padres y la madre, quien tiene una relación más estrecha con el menor, amonesta de diferentes maneras al sujeto infantil por la manipulación de sus genitales; si ésta persiste, amenaza con una castración, que podría ser realizada por el ascendiente masculino.

La mujer, en la organización pregenital fálica, también manipula su "pene", que realmente es el clítoris y atribuye uno similar al suyo a todos los seres humanos e inanimados, pero al descubrir que su "pene" es muy pequeño respecto al de los varones, se siente incompleta y perturbada. Freud nos muestra la naturaleza del complejo de castración en la mujer:

[...]Mientras el complejo de Edipo del varón se aniquila en el complejo de castración, el de la niña es posibilitado e iniciado por el complejo de castración [...] inhibe y restringe la masculinidad, estimula la feminidad [...] equivale a la diferencia entre una castración realizada y una mera amenaza de castración (p.511).

Para la niña, el descubrimiento de su "carencia" [...] significa el cumplimiento de la amenaza y la considera un castigo por sus prácticas masturbatorias. Se percibe "castrada". Culpa a la madre de su situación, pues la hizo imperfecta [...] y no le perdona tal desventaja [...]" (p.529).

El perturbador descubrimiento hecho por la infante tiene varias consecuencias; entre ellas, la de compartir con el hombre su desprecio por un sexo que carece de pene o lo tiene de tamaño ínfimo.

En un principio, la niña no acepta su situación y se refugia en la esperanza de que con el tiempo se desarrolle su clítoris como el pene de un varón, pero pronto se da cuenta de la imposibilidad de esto. De todos modos, no renuncia del todo y quiere tener un genital similar al del hombre. Poco después, sustituye su deseo por el de tener un hijo, situación que la llevará al complejo de Edipo, como ya se señaló anteriormente.

Como una forma de rechazo manifiesto a su condición, la infante acentúa sus rasgos masculinos como mantener el juego con su clítoris y se identifica con su madre, a quien todavía considera poseedora de un pene, o con su padre, y procura evitar toda pasividad, con la cual arribaría a la feminidad.

Otro de los derroteros que sigue el complejo de castración en la mujer es la aparición de una corriente afectiva contraria a la masturbación, que es de naturaleza masculina “[...]la cual será una manifestación inicial de la represión que se ejercerá en la adolescencia para eliminar los elementos masculinos de la sexualidad[...].” (p.510).

Para Freud, el factor causal es...

“[...]la ofensa narcisística ligada a la envidia fálica, o sea de la advertencia que la niña hace de que al respecto no puede competir con el varón y que, por tanto, sería mejor renunciar a toda equiparación con éste. De tal manera, el reconocimiento de la diferencia sexual anatómica fuerza a la niña pequeña a apartarse de la masculinidad y de la masturbación masculina, dirigiéndola hacia nuevos caminos que desembocan en la feminidad (p.510).

Nos percatamos por la anterior cita que la aceptación de la castración pone fin al complejo de masculinidad de la mujer dentro de un proceso evolutivo sexual normal.

1.3 LAS MUJERES CASTRADORAS

Ante la imposibilidad de conseguir un pene, la mujer sustituye este deseo por el de tener un hijo, para lo cual la figura paterna resulta necesaria. La vinculación con el padre inicia, como establecimos anteriormente, el complejo de Edipo; éste podría terminar con el fracaso de la niña en la satisfacción de sus necesidades de placer por su progenitor. Señalaremos que mientras el complejo

de Edipo tiene un periodo más o menos determinable de duración en el hombre es indefinido en el caso de la mujer.

Hasta lo anterior, tenemos, en general, la evolución de la sexualidad femenina previa al periodo de latencia y a la pubertad. Otro camino es el seguido por un tipo de fémina mayoritario de la sociedad: las castradoras, quienes, tras el fracaso del vínculo con su padre, tienen un retorno al complejo de masculinidad, sin que esto signifique necesariamente el paso hacia el lesbianismo.

La mujer del tipo mencionado no sólo no acepta su carencia de pene, sino que se obstina en tener uno propio, lo cual la lleva por la ruta psíquica que señalaremos a continuación.

Es la pubertad donde la separación de las castradoras del resto de las mujeres se hace más evidente, aunque en la latencia suele haber manifestaciones más o menos distinguibles. La mujer castradora en la pubertad pasa de la resistencia infantil a la ofensiva. A como dé lugar tendrá un pene propio, por lo cual acude al fetichismo, que es definido por Freud como una perversión normal que se presenta en:

“[...] aquellos casos en que el objeto sexual normal es sustituido por otro relacionado con él, pero al mismo tiempo totalmente inapropiado para servir al fin normal sexual [...] El sustitutivo del objeto sexual normal es, en general, una parte del cuerpo muy poco apropiada para fines sexuales [...] o un objeto inanimado que está en relación con la persona sexual; y especialmente con la sexualidad misma [...] Este sustitutivo se compara, no sin razón, con el fetiche en el que el salvaje encarna a su dios (p.368).

Aclaremos que la mujer castradora no realiza una sustitución total. Sabe que la naturaleza no la dotó de un genital semejante al del hombre y, por ello, lo construye o, mejor dicho, lo acrecienta, pues su clítoris es pene detenido en su desarrollo. Un primer paso para lograr la equiparación de su genital con el varón es el incremento del tamaño de su clítoris. Emplea, entonces, una parte de su cuerpo, aquella que por su forma anatómica tenga más similitudes con el

órgano masculino que le fue negado. Este (tos) órgano(s) son los pies, porque su forma alargada y su dureza los equiparan con el órgano genital masculino. Queda así constituido un aparato sexual hermafrodita, pues tiene una combinación de lo femenino (vagina) y lo masculino (pene ampliado).

Con el acrecentamiento de su "pene" original, hay una ampliación del aparato genital de la mujer; no obstante lo anterior, ella no tiene garantizada su permanencia en tal estado porque, de la misma forma que en su infancia, la castración es una realidad posible nuevamente en la pubertad y en la vida adulta de la mujer; para terminar con tal peligro, recurre a la ofensiva, al corte de penes reales, a través de la relación genital. El aparato sexual hermafrodita hace posible esto. A la vagina se le asigna, además de recibir los productos sexuales, la tarea de cortar, engullir y tragarse el pene extraño para fortalecer el suyo (clítoris-pies).

Otra de las acciones de consolidación de su pene es la ostentación, que tiene como objeto inhibir a los penes auténticos; otra, el someterlos en la relación coital, pues los vuelve pasivos. La ostentación puede ser un acto de funestas consecuencias para los hombres y sólo tiene efecto sobre los varones que tienen regresiones a la etapa fálica y que extrañan el pene universal. La ostentación les confirma la existencia de la mujer original con un pene similar al suyo y los conduce a su sometimiento.

El pene real es la fuente genuina de placer para el hombre y, por lo tanto, de vida para él. Su amputación y muerte realizadas por la castradora con su pene ampliado son también la eliminación física del varón, como lo apunta Fray Agustín de la Madre de Dios acerca de la famosa mujer que reinó 42 años en Asiria y Babilonia, muerta en 824 a.C.

"[...] Claro está que el descalzarse es señal de fortaleza y que los arriscados en milicia cuidan poco de media y zapato [...] De Semíramis se cuenta que, siendo avisada un día del acometimiento imprevisto de un ejército contrario, salió al encuentro al enemigo

con su espada y su rodela llevando los pies descalzos, y al asomar una descalza se pusieron en huida las huestes enemigas⁵.

Son los pies desnudos de la mujer una poderosa arma mortal contra el hombre que se deja fascinar por su exhibición.

Por lo anterior, podemos afirmar que la castradora es la sobreviviente física y/o emocional de una relación de pareja, la que permanece viva tras la muerte del hombre (esposo, amante, etcétera).

⁵ Fray Agustín de la Madre de Dios. *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*. México, UNAM, 1986 p.218.

2. LOS LENGUAJES DE LAS CASTRADORAS

La castradora sólo puede adquirir su característica esencial en función de otro (el castrado), por lo que, además de ser una entidad psíquica, es un ser social. Este hecho implica que pertenece a un sistema de relaciones humanas que se establecen a partir de la comunicación entre sus diferentes elementos. Para entender lo anterior, veamos qué es comunicación a partir de la pragmática, la cual estudia sus efectos sobre el comportamiento:

[...] Se define como comunicación todo pase de informaciones que tenga lugar dentro del sistema, con independencia del medio utilizado para comunicar y del hecho que los interlocutores tengan o no conciencia de ello⁶.

De acuerdo con esta definición, la comunicación es un hecho circular porque los interlocutores emiten y reciben mensajes con intencionalidad manifiesta o accidental. El individuo pertenece a uno o más sistemas de relaciones; debido a este hecho, las personas se hallan vinculadas de tal forma que la variación en el estado de una de ellas provocará un cambio de situación en otra u otras⁷.

Resulta importante destacar que la pertenencia al entramado social confiere a la comunicación un carácter de inevitable. Aún el mutismo es un acto comunicativo, pues se entiende que la persona que lo practica ofrece con él un tipo de respuesta. Dice Cancrini : "[...] en la práctica esto significa que los componentes de un grupo no pueden dejar de interactuar, comunicar y responder recíprocamente[...]"⁸

Es necesario agregar que la comunicación se da en un contexto (tiempo y espacio) específico y que los interactuantes participan en ella con sus propias experiencias, valores sociales, culturales y expectativas personales.

⁶ Pio E. Ricci y Santa Cortesi. *Comportamiento no verbal y comunicación*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, p.23.

⁷ cfr. *Idem.*

⁸ *Idem.*

Ya en el capítulo precedente se habló de la constitución psíquica de las castradoras. Ahora, repasaremos las categorías elaboradas por algunos teóricos de la comunicación que nos permitan analizar las formas expresivas del tipo de mujeres que estamos abordando para entenderlas en su dimensión social.

2.1 LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

En la comunicación, como fenómeno humano, podemos encontrar dos tipos: la verbal y la no verbal, aunque los investigadores no han logrado delimitar con claridad qué tipo de expresiones pertenecen a uno u otro campo. Aún así, es posible tener algunas coincidencias que nos permiten movernos dentro de relativos niveles de certeza. En este capítulo, trataremos la comunicación no verbal y por tal motivo haremos aquí algunas aproximaciones. De la expresión verbal, nos encargaremos posteriormente.

La comunicación no verbal se da a través de señales y comportamientos que no tienen que ver directamente con las palabras, a pesar de que su decodificación se hace a través de ellas. Al respecto, Mark Knapp nos dice: “[...] En general, cuando la gente habla de comportamiento no verbal se refiere a señales a las que se ha de atribuir significado y no al proceso de atribución del significado”⁹.

Argyle menciona que la comunicación no verbal inicialmente es usada por los seres humanos para 1) expresar emociones, 2) transmitir actitudes interpersonales (gusto/disgusto, dominación/sumisión, etc.), 3) presentar a otros la propia personalidad y 4) acompañar al habla con el fin de administrar las intervenciones, la retroalimentación (*feedback*), la atención, etcétera.¹⁰

Una señal no verbal, al igual que las palabras, puede ser polisémica, tener múltiples significados. Knapp nos dice que una sonrisa puede ser parte de una expresión emocional, un mensaje relacionado con una actitud, parte de una

⁹ Mark L. Knapp. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México, Paidós, 1988, p. 16.

¹⁰ Citado por Knapp, *Op cit.* p.27.

autopresentación, o la respuesta de un interlocutor para controlar una situación comunicativa.

Entre las funciones principales de las señales no verbales respecto al mensaje verbal, encontramos: repetir lo que se dice verbalmente, contradecir la conducta verbal, sustituir al mensaje oral, acentuar partes del mismo; sustituir a las palabras, complementar lo que se dice con palabras, regular los flujos de comunicación entre los interlocutores¹¹.

A continuación, hablaremos de los grupos de señales no verbales que podemos identificar, de acuerdo con Ricci Bitti: comportamiento espacial, movimientos del cuerpo, comportamiento visual, aspecto exterior, aspectos no lingüísticos del comportamiento elocutivo. Por su parte, Mark L. Knapp establece otro agrupamiento que nos parece muy importante: el de los signos del entorno.

2.1.1. El movimiento corporal

Sin duda alguna, el cuerpo es el medio expresivo más importante que tienen los seres humanos, similar al lenguaje doblemente articulado. No es independiente de éste, y mantiene algunos paralelismos con él. Se conoce al movimiento del cuerpo como comportamiento cinésico y engloba los gestos, los movimientos de todo el continente corporal, los de las manos, pies, piernas, expresiones faciales (sonrisas), la conducta de los ojos, postura, etc. Visiblemente, hay señales verbales específicas por zona y otras generales. Ekman y Friesen, citados por Ricci, Bitti y Knapp agrupan las señales corporales de la siguiente manera:

Emblemas. Son actos que se pueden traducir oralmente o tenerlos en una definición de diccionario que, generalmente consiste en expresiones breves (una o dos palabras). Como ejemplos, tenemos a los movimientos de manos para decir "amor y paz", comer (llevarse las manos a la boca), dormir (inclinarse la cabeza y cerrar los ojos). Los emblemas son universales o particulares de

¹¹ cfr. *Idem.*

subculturas. Para Ekman los emblemas faciales son más convencionales que otras expresiones de la cara. Se recurre a ellos cuando los canales verbales se encuentran bloqueados, aunque no siempre se emplean de manera consciente. Con los emblemas, no se pueden formar series de palabras.

Adaptadores. Son conductas no verbales adquiridas en la infancia como formas de adaptación para satisfacer necesidades, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir acciones en situaciones concretas en las que el individuo se halla inmerso. Por lo común son gestos inconscientes.

[...] Los adaptadores no tienen la finalidad de ser usados en la comunicación, pero pueden verse arrastrados por la conducta verbal en determinadas situaciones que guardan relación con las condiciones presentes en el momento en el que el hábito de adaptación fue aprendido ¹².

Se subdividen en tres tipos: autoadaptadores, heteroadaptadores y adaptadores dirigidos a objetos.

Reguladores. Estos actos no verbales regulan y mantienen la naturaleza del acto comunicativo entre los interlocutores; indican al hablante que continúe, repita, abunde en detalles, se apresure, o haga más ameno su discurso; los reguladores

[...] están en la periferia de nuestra conciencia y generalmente son difíciles de inhibir. Son como hábitos arraigados y casi involuntarios; pero se trata de señales de las que somos muy conscientes cuando las producen otros ¹³.

Entre los papeles asignados a los reguladores están el de marcar el inicio o término de una conversación por medio del saludo o despedida, coordinar los turnos de participación, alternar los papeles de los interactuantes. También exhiben relaciones de estatus (obrero/capataz), grado de intimidad (conocidos, amigos, amantes). Para efectos de regulación del flujo de la interacción, se usan

¹² cfr. Knapp, *Op. cit.* pp.21-23.

¹³ *Ibidem* pp..21-22.

frecuentemente las manos y los movimientos de cabeza, o de cejas, cambio de postura¹⁴.

Los ilustradores. Estos actos no verbales son realizados por la mayoría de los individuos durante la conversación y sirven para ilustrar lo que se va diciendo. Se emplean cuando a ciertas pautas del habla corresponden ciertas pautas de movimiento; una variación motriz coincide con un cambio de conducta del habla (segmento fonológico, etc.). Algunos de ellos separan las partes sucesivas de un discurso y pueden constituirse en un sistema de puntuación. Enfatizan o acentúan una palabra y son actos menos conscientes que los emblemas. Como ejemplos, citaremos el dibujo imaginario en el aire de un objeto del que se está hablando, el señalamiento de un espacio y el cambio de postura para iniciar un nuevo tema. Otra función asignada a los ilustradores es la de manifestar un estado de ánimo, como el agitar un puño en señal de cólera.

Dittman y sus colaboradores sostienen que algunos movimientos corporales son expresiones motrices del proceso de codificación del habla, tal y como sucede al intentar comunicar una idea excitante, difícil de conceptuar y se substituyen algunos fragmentos hablados por movimientos. Para Condon¹⁵, la sincronía entre el habla y el movimiento corporal es antecedente del aprendizaje del lenguaje formal y el defasamiento y su ausencia en el acto comunicativo pone de relieve problemas patológicos.

Gestos con la cabeza. Son signos no verbales muy rápidos y parecen insignificantes. Atención y asentimiento se podrían expresar con movimientos de la cabeza; o bien, con éstos sería posible controlar la sincronía entre interlocutores.

Además de los grupos gestual-motrices mencionados, hay, para Argyle¹⁶, movimientos que expresan el carácter individual y los utilizados en los rituales.

¹⁴ cfr. *Ibidem*, pp.184-192.

¹⁵ Citado por Knapp, *Op. cit.* p.182.

¹⁶ *Ibidem* p.44.

2.1.2. La expresión facial

Es la cara la región del continente corporal donde se manifiestan de manera evidente los estados afectivos. Su estudio se limita a los cambios de posición de los ojos, de las cejas, de los músculos faciales, a la sudación frontal. Aunque la cara sea la sede primaria de las emociones, el resto del cuerpo humano es capaz de mostrarlas; tal es el caso del cuerpo lánguido que expresa tristeza o la sudoración de manos, señal de nerviosismo.

Para Mark Knapp¹⁷, la cara es un sistema multimensaje que puede informar acerca de la personalidad, interés y sensibilidad de los interlocutores en una situación comunicativa. Generalmente, se asocian rasgos faciales con características de personalidad. Empero, no es posible determinar con exactitud la correspondencia entre emoción y expresión facial, pues en ésta, a veces, hay mezcla de diferentes afectos o sólo se aparentan. Muchas veces las expresiones espontáneas permanecen ocultas debido a la represión que se ejerce sobre ellas cuando son socialmente negativas.

Ekman y Friesen¹⁸ afirman que hay reglas de exhibición de las expresiones faciales aplicadas por todos los individuos y que depende de ellas el que una señal del rostro sea manifestada abiertamente, modificada o totalmente reprimida. Las muestras de cólera podrían partir de los movimientos musculares en las zonas de la boca y de los ojos; la infelicidad podría desarrollarse a partir de un estado de agotamiento; las señales de tristeza se originarían en ciertas constantes relacionadas con contracciones dolorosas y con un estado de debilitamiento.

Los investigadores arriba mencionados distinguieron, como resultado de sus estudios cuatro reglas de exhibición, a saber:

¹⁷ *Ibidem* p.251.

¹⁸ Citados por Ricci, *Op cit.* p.47.

[...] 1.- *des-intensificar el indicio visual de una cierta emoción*: por ejemplo, mostrar un ligero temor cuando se experimenta un tremendo miedo;

2.- *aumentar la intensidad*: tener un miedo moderado y simularlo enorme;

3.- *aparentar indiferencia*: mostrar una expresión neutral mientras se experimenta emoción;

4.- *disimular la emoción experimentada*: tener miedo y ostentar seguridad; disimular, por tanto, la emoción realmente experimentada, simulando una no experimentada¹⁹.

Las emociones que más frecuentemente se han descubierto en los estudios de expresiones faciales son: cólera, tristeza, miedo, sorpresa, felicidad y disgusto/contento.

A menudo, el rostro es utilizado como un regulador conversacional, abriendo y cerrando los canales de comunicación, complementando y calificando otras conductas y sustituyendo mensajes hablados.

2.1.3 Comportamiento espacial

Para el estudio del comportamiento de los seres humanos como sujetos de un proceso comunicativo, la noción de espacio resulta imprescindible porque sin él no sería posible tal proceso. El conocimiento de la relación del hombre con su espacio “[...] sirve para determinar el significado que un ambiente tiene para un individuo a través de percepciones, sentimientos, valores personales [...]”²⁰

Una forma de realizar el estudio de la relación hombre-espacio es por analogía con el aparato teórico empleado para el estudio de las poblaciones animales. Destacan, en primer lugar, los conceptos de territorio y territorialidad.

¹⁹ *Ibidem*, pp.47-48.

²⁰ *Ibidem*, p.29.

Este último

[...] ha venido a significar la conducta cuya característica es un tipo de identificación con un área determinada que indique la propiedad y la defensa de este territorio ante quienes puedan invadirlo²¹.

De acuerdo con Hediger ²², la noción de territorio involucra la zona resguardada y representada por su propietario, mientras que la de espacio personal se refiere al área que rodea al individuo y que es considerada como proyección del yo. Los territorios colectivos se constituyen por la suma de unidades territoriales con intereses comunes en los niveles social y formal y por tener una definición de lugares físicos como casa, barrio, ciudad, estado, etc.

Las distintas conductas territoriales participan en la regulación de la densidad, la continuidad y propagación de la especie, así como la proporción de sitios para esconderse, mantenimiento de la unidad del grupo, y la provisión de asentamientos para el cortejo, la nidificación o la alimentación. La territorialidad, además, desarrolla respuestas reflejas en relación con las características del terreno que permiten actuar al animal a la vista de un peligro; mantiene a los animales a una distancia de comunicación justa para que pueda advertirse la presencia del enemigo.

El uso humano del espacio está condicionado por factores culturales, socio-emocionales, y por la estructura física del ambiente; la noción de territorialidad ayuda a regular la interacción social, o a causar conflictos. Así, como en el caso de los animales, el individuo más fuerte y dominante tiene el control de más territorio, en la medida en que la estructura grupal o social sea estable.

²¹ Knapp, *Op cit.* p.114.

²² Citado por Ricci, *Op cit.* p.30.

A la interacción de los individuos, corresponde una interacción territorial, por lo que la ausencia de consenso provoca intrusiones territoriales que pueden ser de tres tipos, si atendemos a la clasificación de Lyman y Scott²³:

1. *Violación*. Uso irrespetuoso del territorio ajeno; por ejemplo, con el cuerpo (si se ocupa el asiento destinado a los discapacitados, sin serlo, en el autobús) o con la vista (si un hombre mira insistentemente a un paráltico desconocido).
2. *Invasión*. Es un intento de apoderarse del territorio ajeno como lo es la invasión de Estados Unidos a Irak o que un niño convierta la cocina de mamá en salón de juegos.
3. *Contaminación*. Profanación del territorio ajeno con objetos propios y no con la presencia física. Dejar un abrigo estorboso en casa de un pariente.

A la intrusión en el territorio ajeno corresponde una defensa del mismo que está condicionada por las respuestas a varias preguntas: ¿Quién ha violado nuestro territorio? ¿Por qué han violado nuestro territorio? ¿A propósito o accidentalmente? ¿Cómo se realizó la violación? ¿Cuánto tiempo duró la irrupción? ¿Dónde tuvo lugar la violación? Knapp nos dice que "[...] En la playa hay más territorio para negociar, los límites se pueden volver a trazar fácilmente y se considera que el territorio es público [...]"²⁴

Para defender el territorio, los investigadores²⁵ han encontrado que se emplean frecuentemente dos formas:

1. *Prevención*. Se marca el territorio para que los demás lo reconozcan y se dirijan a otro sitio. La delimitación territorial se hace "marcándolo" con la propia presencia física, por encargo o con algunos objetos significativos como la mecedora de la abuelita en su recámara, los libros del hijo en su librero, o el alhajero de la tía en su guardarropa.

²³ Citado por Knapp, *Op cit.* pp.114-115.

²⁴ *Idem.*

²⁵ cfr. *Idem.*

2. *Reacción*. Se da cuando no se adoptaron medidas preventivas. Hay una excitación fisiológica y se pondera para determinar la pertinencia de un incremento o disminución de la distancia; o bien, optar por la fuga.

El comportamiento espacial no se puede entender sin los conceptos de densidad y hacinamiento de la población: “[...] La densidad se refiere a la cantidad de personas por unidad de espacio, mientras que el hacinamiento es un estado de ánimo que puede sobrevenir en situaciones de alta o baja densidad [...]”²⁶

De manera importante, la conducta territorial habitual se modifica ante la densidad de población y de la sensación de hacinamiento; esta última puede verse influida por diversos factores:

1. *Ambientales*, como, por ejemplo, espacio disponible, ruido o disponibilidad de recursos y el acceso a ellos.
2. *Personales*; entre ellos, personalidad, y estilos de comportamiento o experiencias previas en situaciones de gran densidad.
3. *Sociales*, que es el caso de la frecuencia y duración del contacto, la naturaleza de éste (cooperativo o competitivo), las personas implicadas (amigos o extraños) o la cantidad de individuos implicada (uno, varios o toda una comunidad)²⁷.

Como factor territorial, la densidad no tiene una relación directa con el estrés, porque puede provocar placer como en un estadio de fútbol o en un concierto de *rock*; en estas situaciones, las personas asistentes tienen una actitud positiva ante la perspectiva de los espectáculos, lo cual aminora considerablemente los efectos de densidad.

Edward T. Hall²⁸ dice que el espacio “informal” acompaña a toda persona y que se expande o contrae bajo diversas circunstancias como son el tipo de encuentro, relación de personas intercomunicantes, las personalidades de éstas, etc. Hall establece como subcategorías del espacio informal, considerando la

²⁶ Knapp, *Op cit.* p. 120.

²⁷ *cfr. Idem.*

²⁸ Citados por Knapp, *Op cit.* pp.122-123.

longitud física en centímetros: íntimo, casual-personal, social-consultivo y público.

Para Argyle y Dean²⁹, la distancia se basa en el equilibrio de fuerzas de aproximación y evitación. Por ejemplo, las parejas de sexo mixto interactúan a distancias menores que las parejas de mujeres, en tanto que las parejas de hombres se aproximan menos que las de mujeres.

De acuerdo con Erickson y Sommer³⁰, las variaciones de la posición en el espacio físico (hacia delante o hacia atrás) podrían marcar inicio, final o cambio de tema: Los temas que gustan a los interlocutores propician su acercamiento; mientras que la proximidad, con independencia del tema, disminuye la conversación.

Por su lado, la percepción del ambiente social; de cómo se le perciba (formal/informal), puede ocasionar una mayor o menor distancia de los desconocidos y una menor de los conocidos. A su vez, los estigmas, deformaciones o amputaciones aumentan la distancia inicial de conversación de las personas que no los poseen frente a los que sí. Con el avance de la conversación, la separación disminuye.

Otro elemento a considerar en el estudio de las relaciones del individuo dentro del espacio es la orientación actitudinal y emocional porque los cambios en el estado de ánimo producen cercanía o lejanía; así tenemos que los prejuicios sobre el carácter de un interactuante aumentan la distancia inicial. El enojo aleja a un individuo de otro, pero la búsqueda de venganza lo acerca más³¹. La depresión de un hombre por la pérdida de su empleo origina que éste se mantenga alejado de sus interlocutores; en cambio, el enterarse de que es heredero universal de una fortuna podría ocasionarle extremada alegría; esta última situación colocaría al mencionado a una distancia inicial menor de su interlocutor.

²⁹ *Ídem.*

³⁰ Citados por Knapp, *Op cit.* p.126.

³¹ *cfr. Ibidem*, p.127.

Además de lo señalado en el párrafo anterior, otros factores como el estatus y el carácter de las personas influyen en la distancia. En occidente, la mayor distancia frente a un grupo significa mayor jerarquía. Las personas extrovertidas prefieren sentarse en oposición respecto a un grupo, o en estrecha relación física con el interlocutor, mientras que los extrovertidos eligen posiciones que los mantengan alejados y fuera del campo visual de él.

2.1.4 La comunicación visual

Sin duda alguna, el reconocimiento que la mirada tiene como expresión personal se ha dado desde tiempos antiguos y los órganos que la producen, los ojos, han sido estudiados en sus más diversas facetas. Entre las funciones más importantes de la mirada, tenemos que ésta cumple un papel importante en el momento de instaurar interacciones o de comunicar actitudes interpersonales; durante la conversación, se emplea para obtener informaciones de retorno acerca de las reacciones del otro interactuante; la mirada se usa también para regular el flujo comunicativo; para indicar que se ha captado una idea o para indicar la naturaleza de relación interpersonal como lo es el estatus, el gusto o el disgusto³².

Factores condicionantes de la duración, intensidad y cantidad de la mirada son, entre otros: distancia, características físicas, personalidad, temática y el trasfondo cultural. En la comunicación visual existe un punto de equilibrio ocasionado por fuerzas que tienden a establecer el contacto y otras a evitarlo.

Los hallazgos realizados por los estudios sobre la comunicación a través de los ojos han aportado datos muy importantes. Exline menciona que la persona que no mira a su interagente manifiesta rechazo o indiferencia y que la mirada intensa y prolongada expresa anomalla psíquica³³. La persona con más poder suele mirar con más libertad en el transcurso de una interacción; en tanto que

³² cfr. Ricci, *Op cit.* p.54.

³³ cfr. *Ibidem*, p.55.

una subordinada mantiene la mirada atenta a las reacciones de la primera para emplear los recursos necesarios que le permitan ser aceptada; demostrar poder con el dominio de la vista es altamente persuasivo³⁴. En otro estudio, Exline demostró que la intimidad que puede generar un contacto visual no es compatible con la mirada.

Una persona observada en un lapso breve suele sentirse halagada, pero si esta acción se prolonga, se siente incómoda y ansiosa, aunque también son posibles, en este punto, dos actitudes contradictorias porque hay personas que desean ser miradas (exhibicionismo) y otras que evitan ser miradas.

Característica de los sujetos extravertidos es el uso frecuente de su mirada y la extensa duración de ésta. También las mujeres usan más la expresión visual que los hombres, especialmente cuando hablan entre ellas y con significados diferentes; miran constantemente a una persona que les resulta simpática cuando hablan, mientras los hombres hacen lo mismo cuando escuchan.

2.1.5 El aspecto exterior

En determinadas condiciones, el aspecto exterior de las personas puede ser importante para la comunicación interpersonal; sobre todo cuando se trata de conseguir ciertas respuestas. Una maestra atractiva puede influir positivamente en la modificación de las actitudes de sus alumnos. Sobrados son los casos de "artistas" que, sin talento, pero bien parecidos, triunfan en su medio.

Como partes del aspecto exterior tenemos la configuración física, el vestido, el maquillaje, el peinado, el estado de la piel, la cara. En este caso, la cara es considerada como una unidad estática, a diferencia de las expresiones hechas con ella, las cuales varían en el curso de la intercomunicación y que ya fueron abordadas anteriormente.

La cara proporciona variadas informaciones sobre los individuos como la identidad, raza, sexo o edad, aunque aspectos más importantes de la

³⁴ cfr. *Ibidem*, p.57.

personalidad que tienen que ver con inteligencia o sentimientos no son detectables con facilidad, aunque la mayoría de la gente suele inferir rasgos subjetivos. En una investigación realizada, Cook ³⁵ encontró que el común de las personas suele relacionar rostros con personalidad y, con esto, establecer estereotipos faciales. Uno de los elementos de la noción de belleza es el rostro.

Dentro de una situación comunicativa, la apariencia física interactúa con otros factores como el contenido de los mensajes verbales que se emiten, con lo cual la fealdad o belleza del emisor se incrementan o neutralizan. Señalaremos aquí que el concepto de belleza está determinado por el medio en que se le formula; por ejemplo, una cantante puede ser muy atractiva en el escenario o en la televisión, pero no tanto en su casa.

Hemos dicho que la apariencia puede tener un papel inicial en la comunicación, pero las percepciones se van modificando de acuerdo a otros factores como experiencias de vida, factores ambientales, el autoconcepto, y por ello no se puede concluir que existe una relación directa entre el cuerpo (causa) y los rasgos de temperamento³⁶.

El investigador Walster formuló varias observaciones acerca del emparejamiento³⁷. Algunas personas atraen físicamente a los demás desde el primer momento, pero en las citas pueden echar por tierra su atractivo. Al escoger a la persona de mejor apariencia, se corre el peligro de un rechazo, por lo que se prefiere a alguien similar en lo físico; cuando esto se consigue, se busca incrementar al máximo sus cualidades sin el peligro del desaire. Sólo si se tiene una alta autoestima, es posible elegir la compañía íntima de personas más atractivas, aunque no se les iguale lejanamente.

El hombre no atractivo puede compensar su situación frente a las mujeres atractivas con dinero, éxito profesional, inteligencia; además, se le favorece en una valoración realizada por sus amistades. El "guapo" no mejora los

³⁵ Citado por Ricci, *Op cit.* p.58.

³⁶ cfr. Knapp, *Op cit.* pp.152-154.

³⁷ Citado por Knapp, *Op..cit.* p.148.

comentarios sobre su pareja femenina fea. Al "feo" con bonita, se le admira; a la fea con "bonito", se le juzga como superflua o se le mira con indiferencia.

Algunos reconocen que toda la gente tiene detalles físicos que la pueden hacer hermosa a su manera. Generalmente a los "bonitos" y "bonitas" se les caracteriza como carentes de inteligencia, sensibilidad, o creatividad. Mujeres que fueron atractivas en su juventud generalmente son menos adaptadas, menos satisfechas, menos felices con el paso de los años, que las no atractivas.

Para muchas personas, las mujeres y hombres altos son el ideal romántico. A la estatura se le asocia comúnmente con el poder: más alto, más poderoso, más respetado. En Estados Unidos, los contendientes presidenciales más altos ganan las elecciones. De acuerdo con estudios de Knapp³⁸, se atribuye, por lo común, a una persona desconocida mayor estatus, si se desconoce su situación. "[...] Es más probable que la altura interactúe con otros factores tales como el tamaño general del cuerpo, la redondez, los rasgos faciales y muchas otras variables [...]"³⁹

Lo anterior consuela un poco a los de baja estatura si, además, la satisfacción que produce el cuerpo propio está condicionado por el ideal cultural que se haya aprendido en el desarrollo individual; sobre todo, en la adolescencia.

De los elementos que se usan para la apreciación positiva o negativa del cuerpo y de la cara, destaca el color, porque de éste han dependido desde las valoraciones racistas a ultranza hasta las más igualitarias, como en nuestra cultura occidental. Así, tenemos que el negro ha representado la esclavitud y la opresión ejercidas por los blancos sobre un sector amplio de la población humana, a lo largo de la historia.

Actualmente, a las personas negras se les sigue juzgando a partir de su color de piel, aunque se enfatizan sus cualidades físicas como vitalidad, belleza exótica, energía sexual; no en pocas ocasiones se les sobrevalora respecto a las características de la raza blanca o de otras. Esta sobreestimación es hecha por

³⁸ *cf. Ibidem* p.157.

³⁹ *Idem.*

los blancos, incluso en su propio detrimento y obedece, a todas luces, a un visible sentimiento de culpa⁴⁰.

El olor corporal también puede modificar la situación comunicativa; es producido por las glándulas sudoríferas, excremento, saliva, lágrimas y respiración. Siguiendo a Merlo, el olfato se relaciona con los primeros contactos amorosos del ser humano⁴¹. Sabemos cómo los animales dependen de su sentido del olfato para identificar su territorio, aparearse, reconocer enemigos o a miembros de la misma manada.

En el caso del hombre occidental, el control de los olores como el sudor, el aliento o el de los pies, tiene tal importancia que la adquisición de perfumes, talcos y dentríficos representa una de las derramas económicas anuales más importantes. Algunos investigadores empiezan a reconocer la función positiva de los olores naturales del cuerpo humano y lo nocivo de su eliminación. Knapp dice: "[...] Más de un niño se ha vuelto neurótica debido a que había eliminado por completo la función y el placer del sudor [...]"⁴².

A finales de la década de 1960, el pelo adquirió un gran significado en la comunicación humana. Con frecuencia, los jóvenes con cabello largo eran víctimas de discriminación y de violación a sus derechos humanos y se les asociaba con vagabundeo, vicios e ideologías desestabilizadoras. Las agresiones contra los jóvenes larguipelos se daban en todos los ámbitos. Un agente de empleos de la Universidad de Stanford, en 1971, diagnosticó: "[...] El largo del cabello de un hombre es inversamente proporcional a las oportunidades de trabajo que pueda encontrar [...]"⁴³

En una investigación realizada en Estados Unidos, se atribuyó más masculinidad, madurez, seguridad en sí mismos, dominio, valentía, liberalidad, inconformidad, a los varones barbados. Para varias mujeres, la barba del hombre realza su magnetismo sexual, lo hace parecer más viril y la mujer se

⁴⁰ cfr. *Ibidem*, p.159.

⁴¹ cfr. *Ibidem*, p.161.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibidem*, p.163.

siente más femenina. Por su lado, las personas del sexo femenino practican, desde hace mucho tiempo, la depilación de cejas y piernas, así como de otras regiones, para parecer más atractivas⁴⁴.

2.1.6 El entorno

Al hablar de comportamiento espacial, nos referimos a la posición física que guardan los interlocutores entre sí. Ahora abordaremos qué nivel de determinación hay del medio físico en el proceso comunicativo.

La percepción que un sujeto tiene del entorno se incorpora a los mensajes que elabora y su interlocutor, a su vez, los decodificará de acuerdo a las condiciones de su propio medio. Hay, entonces, una influencia recíproca entre el hombre y el medio. De acuerdo con Mehrabian⁴⁵, reaccionamos emocionalmente al medio, lo que se expresa en diversas formas como la excitación, la sensación de bienestar y seguridad en nosotros mismos. Nuestras percepciones del entorno pueden ser englobadas en los siguientes tipos:

1. *Percepciones de formalidad.* La reacción de las personas se puede basar en la presencia del tipo de objetos en un espacio determinado. Suelen combinarse lo formal-informal en áreas específicas como en una oficina el despacho de un ejecutivo y el salón de secretarías o salón de entrada⁴⁶. Al respecto, Knapp nos dice:
2. "[...] Cuanto más grande es la formalidad, mayores son también las posibilidades de que el comportamiento de comunicación sea más estirado y superficial, vacilante y estereotipado [...]"⁴⁷
3. *Percepciones de calidez.* Se refiere a un calor psicológico; procede de colores, textura, acústica, etc.

⁴⁴ cfr. *Idem.*

⁴⁵ cfr. Knapp, *Op cit.* pp.83-84.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem*

4. *Percepciones de privacidad.* Los medios cerrados son más adecuados para la privacidad o, al menos, la sugieren. Se siente en ellos menos temor a la injerencia o perturbación por terceras personas. Los artículos personales en el espacio de conversación incrementan la sensación de intimidad y se usan mensajes más personales, adaptados más especialmente al receptor específico. A mayor privacidad, menor distancia conversacional⁴⁸.
5. *Percepciones de compulsión.* Se refieren a la posibilidad que se tiene para dejar un medio como reacción a las incomodidades de la más diversa índole que éste pueda ofrecer en un determinado momento de la interacción. Por lo general, estas percepciones de compulsión se encuentran relacionadas con el espacio disponible y su privacidad. Un entorno que puede generar compulsión de fuga eventual es un automóvil durante un viaje largo. Hay medios que ocasionan sensaciones desplazantes permanentemente como las cárceles, asilos, salones de clase, etc.⁴⁹
6. *Percepciones de distancia.* El que las personas se sientan lejos o cerca de su interlocutor incide en su comunicación. Hay dos tipos de distancia: física real y psicológica. Como ejemplo de la primera, tenemos que las oficinas y planta productora de una empresa pueden estar en domicilios diferentes; otro: el despacho del gerente de ventas está en la planta alta de un edificio de diez pisos y el del director de la compañía, en el segundo piso. Del segundo tipo, mencionaremos las barreras que separan a personas cercanas como un escritorio en una oficina de consultoría jurídica, o una plataforma de aula. En un elevador, se hacen esfuerzos por aumentar psicológicamente la distancia, al igual que en el tren subterráneo.

⁴⁸ cfr. *Ibidem*, p.85.

⁴⁹ *Idem*.

Por su lado, el grado de urbanización también puede ser un factor condicionante en la situación comunicativa. Los estudiosos han encontrado que los medios rurales en proceso de modernización hacen menos propicias las posibles relaciones interpersonales debido a un aumento en la movilidad física y a la incidencia de los medios de comunicación masiva, "[...] A mayor movilidad física en el ámbito citadino, menor será la intimidad social en el barrio [...]"⁵⁰

Algunos investigadores han especulado sobre el efecto de algunos fenómenos cósmicos o naturales sobre el comportamiento humano, aunque no se han sustentado de manera clara sus puntos de vista; sin embargo, los días oscuros y muy nublados tienden a deprimir a algunas personas; los ciclos de la luna han coincidido con incremento en las tasas de accidentes y el calor de las noches de verano parecen propias para la agresividad. Huntington, a principios del siglo XX, observó que

1. un clima estable afecta más fácilmente el humor,
2. las mejores condiciones para el trabajo intelectual se dan al final del invierno, a comienzos de primavera y en el otoño,
3. un cielo azul durante mucho tiempo reduce la productividad,
4. la temperatura ideal es la que varía⁵¹.

Las otras personas también forman parte del medio, aunque no tengan una interacción directa. Se puede clasificar como "activas" a las personas que son capaces de escuchar lo que se dice y tomar posición si son requeridas; las "pasivas" son indiferentes, permiten la comunicación sin restricciones porque no atienden la conversación dado su tipo de relación con los interactuantes; a este grupo pertenecen los operadores de taxis, los conserjes y los niños.

Cuando los "otros" son considerados parte del medio pueden inhibir o facilitar ciertas clases de comunicación. A manera de ejemplo: una discusión conyugal puede ser interrumpida por el hijo adolescente que solicita permiso

⁵⁰ *Ibidem*, p.87.

⁵¹ Citado por Knapp, *Op. cit.* pp.87-90.

para asistir a un concierto de *rock*; el muchacho focaliza en sí la atención y descarga la tensión.

A veces, la aparición de la tercera persona sólo aplaza el conflicto: dos hombres que riñen verbalmente por un negocio de abultados dividendos continuarán su pleito mientras uno de ellos recibe un informe de su asistente. La comunicación resulta más convencional y llena de formulismos cuando ha habido poco trato entre los interlocutores⁵².

El ambiente físico de una casa familiar ofrece mensajes claros respecto a las personas que la habitan. Colores, objetos, formas, disposiciones, etc., son parámetros que suelen usar decoradores de interiores y promotores de productos domésticos, siempre por vivencias y no por fundamentos comprobables. Los investigadores Maslow y Mintz⁵³ han realizado estudios serios al respecto y han arribado a conclusiones como la de que una habitación hermosa produce sensaciones de placer, comodidad, goce, importancia, energía, deseo de continuar alguna actividad realizada en ella.

En cuanto al color, la investigación ambiental ha descubierto que éste, en combinación con otros factores, influye en el carácter y el comportamiento de las personas. De acuerdo con Mehrabian⁵⁴, los colores que provocan más placer son, por orden, azul, verde, violeta, rojo, amarillo; en tanto que los más excitantes son rojo, naranja, amarillo, violeta, azul y verde.

También la intensidad de los sonidos que se producen en el entorno incide de manera directa en el comportamiento interpersonal; así, la música cambia estados de ánimo; una melodía placentera hace más probables las actitudes de aproximación.

Otro de los elementos del entorno que influyen en la comunicación es la iluminación del lugar, ya que una luz débil como la de velas invita a hablar con suavidad y a que se suponga un acercamiento más íntimo con el interagente;

⁵² cfr. Knapp, *Ibidem* pp.92-93.

⁵³ Citados por Knapp, *Idem*.

⁵⁴ Citado por Knapp, *Op cit.* p.93-94.

por su lado, las luces brillantes excitan más. La luz roja vuelve exagerados los juicios sobre tiempo, longitud y anchura⁵⁵.

2.1.7 Las señales vocales no verbales

Como todo ser humano, las castradoras también tienen una competencia lingüística; poseen la capacidad de comunicarse a través del lenguaje doblemente articulado; al hacerlo, refuerzan sus mensajes por medio de señales vocales que no son las palabras sino la forma en que se dicen y que determinan su verdadero significado, "[...] porque muchas veces el modo en que algo se dice es lo que dice."⁵⁶

A través de las señales vocales, se exhiben actitudes ("me gustas", "eres más importante que la otra"), una emoción, una coordinación y administración de la conversación, o puede representar alguna característica de la personalidad, el marco de referencia cultural o las particularidades físicas. Sin embargo, a pesar de que la inferencia de estos datos es posible relativamente, ya que cualquier persona puede obtenerlos, no se puede realizar a partir de "modelos" creados; es decir de estereotipos, "[...] lo cual es en parte consecuencia de la naturaleza imperfecta de las medidas de personalidad [...]"⁵⁷

La identificación de la personalidad vocal de una persona aislada también comparte frecuentemente las opiniones que se tienen sobre la colectividad a la que pertenece. Cuando un individuo se integra eventual o permanentemente a un grupo dialectal diferente al suyo, es detectado por los miembros del grupo y suele ajustarse a ellos. No siempre es aceptada positivamente tal conducta.

Para investigar la relación entre las características del hablante y su modo de decir, y lograr su identificación, hay tres métodos con diferentes niveles de confiabilidad; a saber: 1) escuchar al hablante, 2) mediante la visión comparativa de registros de voz (espectrogramas) y 3) por medio del reconocimiento de las

⁵⁵ cfr. Knapp, *Op cit.* pp. 96-98.

⁵⁶ *Ibidem*, p.285.

⁵⁷ *Ibidem*, p.316.

señales del habla por análisis mecánico⁵⁸. La precisión de las informaciones obtenidas con el empleo de cualquiera de estos métodos depende de muchas variables como la situación contextual, emotividad del estudioso, actitud de éste, etc.

Hay aspectos de los hablantes que pueden ser deducidos con certeza, ya sea por medio de estudios científicos o por la experiencia previa del oyente. Estos datos son edad, sexo y estatus. Respecto a las inferencias acerca de emociones y sentimientos expresados en mensajes vocales sin palabras, los estudios realizados indican un alto grado de precisión.

Ahora bien, la austeridad de señales vocales en el momento de emitir un mensaje no impide su comprensión porque existen recursos no verbales que definen su sentido; empero, el cuidado y variación del volumen, del tono y de la velocidad de emisión contribuyen a que un hablante sea mejor entendido por una masa amplia de oyentes en una participación pública⁵⁹.

La manipulación adecuada de las señales vocales ofrece posibilidades de apoyo en los oficios de persuasión ya que la falta de fluidez en la emisión del mensaje puede provocar la impaciencia del interlocutor; en cambio, el aumento de velocidad y una entonación más marcada mejoran las perspectivas de lograr una nueva actitud del otro interactuante. Dentro de este marco comunicativo, la credibilidad (veracidad, dinamismo, simpatía y competencia) juega un papel muy importante y se logra en mucho con el manejo convincente de la voz humana.

En el transcurso de una conversación, los recursos vocales también son usados para regular su flujo; la petición de turno, su conservación, o renuncia a él, así como la cesión de palabra, son intenciones susceptibles de ser expresadas vocalmente.

Una de las señales mencionadas, bastante usada, es el silencio:

"[...] La realidad es que el silencio puede significar cualquier cosa que se pueda expresar con palabras. El silencio se carga de las

⁵⁸ cfr. *Ibidem*, p.287.

⁵⁹ cfr. *Ibidem*, p.317.

palabras que se acaban de pronunciar, de las palabras que han sido intercambiadas en el pasado, e incluso de las palabras que puedan decirse en el futuro⁶⁰.

El contenido polisémico del silencio no impide su reconocimiento como señal porque queda definido por el contexto lingüístico en el que se produce, por la temática tratada, por la cultura, estado emotivo, etc. La duración breve de los silencios y su inclusión dentro de la cadena hablada producen las pausas, que permiten al hablante tomar decisiones sobre el uso del léxico, la secuencia de presentación de las ideas, o la reflexión sobre éstas. Las vacilaciones, por lo común, manifiestan inseguridad del interactuante.

2.2 LA EXPRESIÓN VERBAL

Ya vimos en el apartado anterior que las expresiones no verbales son de la más variada naturaleza y podríamos agruparlas a partir de diferentes criterios, reconociendo así diversos sistemas de ellas, o lenguajes. Sin embargo, la interpretación de todas las formas expresivas remite en particular al lenguaje doblemente articulado o lengua. Ferdinand de Saussure define que "...La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las fórmulas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas."⁶¹

La importancia de la lengua radica en que es la forma de comunicación más inherente a los seres humanos porque expresa con mayor fidelidad sus ideas. El autor citado enlista algunas particularidades de ella:

1. Es un sistema bien definido dentro del irregular conjunto de lenguajes. Se le identifica en la parte del proceso comunicativo donde una imagen acústica se asocia a un concepto. Es el lenguaje primordialmente social,

⁶⁰ *Ibidem* p.315.

⁶¹ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada, 1980, p.60.

exterior al individuo, independiente de él. Existe a partir de una convención tácita entre los miembros de una comunidad. Por otra parte, el individuo tiene necesidad de un aprendizaje para conocer su funcionamiento.

2. La lengua es un fenómeno que se puede estudiar separadamente; en un estudio, no sólo se puede prescindir de los elementos de los otros lenguajes, sino que tal cometido sólo es posible sin ellos.
3. En tanto que las otras formas de lenguaje son heterogéneas, la lengua así delimitada es de naturaleza homogénea porque es un sistema de signos que se establece a partir de la unión del sentido y la imagen acústica; ambos elementos son igualmente psíquicos.
4. Tiene un código con un número limitado de signos cuya combinación ofrece infinitas posibilidades de comunicación.⁶²

Al uso individual de la lengua, se le llama habla: "[...] la ejecución jamás está a cargo de la masa, siempre es individual, y siempre el individuo es su árbitro; nosotros lo llamaremos el habla (*parole*)"⁶³.

Afirma Saussure⁶⁴ que al separar la lengua del habla, se separa a la vez lo que es social de lo que es individual y lo que es esencial de lo accesorio y más o menos accidental.

Indudablemente, las castradoras tienen rasgos comunes en su manera de realización individual de la lengua. Ésta se convierte en un arma que en los diferentes contextos es usada por las sobrevivientes para crear, mantener o ampliar su dominio.

Nuestra tarea es la de señalar de qué manera el complejo de masculinidad de un sector importante de mujeres se expresa verbalmente sin dejar de considerar las variables contextuales.

⁶² cfr. *Ibidem*, p. 58.

⁶³ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁶⁴ cfr. *Ibidem*, p.57.

3. LA CHOCA

Esta película de Emilio "Indio" Fernández fue estrenada en el Cinema México. Ha recibido los Arieles otorgados en 1973 a la mejor película, a la dirección, a la actuación femenina (Pilar Pellicer), a la coactuación femenina (Meche Carreño), y a la edición; premio a la mejor dirección en el Festival de Karlovy Vary, en 1974.⁶⁵

La historia se desarrolla en mitad de la selva. La Choca, su suegro, don Pomposo, la hija de éste, Flor, y Martincito esperan el retorno de Martín, jefe de la familia, quien se encuentra involucrado con unos contrabandistas; éstos son emboscados por el ejército y casi aniquilados. Los sobrevivientes, liderados por Guacho, culpan a Martín de su fracaso; de manera violenta, secuestran a los parientes del traidor y tienden una trampa a éste. La Choca, que tiene una cicatriz en la cara, producto de una pelea con una mujer, a la que ahogó en el río, encabeza cierta forma de resistencia. Martín llega y es muerto rápidamente por Audías. Su viuda, La Choca, se rebela contra Guacho, pero éste la somete. El cadáver de Martín es arrojado al cauce fluvial, al igual que el de Pomposo, asesinado al defender a su hijo. Javier, novio de Flor, muere por la gangrena. El jefe de los narcotraficantes y Audías deciden quedarse por unos días más. Los federales entregan a La Choca la recompensa ganada como soplón por su difunto marido. Esto convence a la matriarca de las razones de los bandoleros y se entrega a Guacho. En otro momento, Flor hace lo mismo y la mujer de Martín los mata a todos. Se va con su hijo a un lugar en el que haya escuelas.

A pesar de los premios obtenidos, la crítica de la época ignoró esta película. Solamente Emilio García Riera dedicó una nota en *Excelsior*. En ella, se refiere de manera despectiva a Emilio Fernández, considerando *La Choca*:

"Me temo que ese final hará reír a quienes no aprecien la fidelidad que el Indio se tiene a sí mismo, una fidelidad fanática

⁶⁵ Archivo de la Cineteca Nacional, A-00156.

que él ha impedido avanzar un solo paso en treinta y pico años de dirigir películas [...] A la luz de de lo que ha sido la obra de un cineasta cuyas tremendas limitaciones han podido inducir a lo grotesco, pero nunca a lo insincero [...] hace que [...] en *La Choca* aparezca la película más anacrónica del mundo⁶⁶.

3.1 LA CHOCA: UNA PROTAGONISTA CASTRADORA

En el primer capítulo de este trabajo se vio la ruta psicológica de las castradoras. En el presente, veremos dos personajes femeninos de *La Choca* que son la protagonista y Flor. Empezaremos con la primera.

La Choca inicia su participación en la historia en una escena rápida; en ella pelea cuerpo a cuerpo con un personaje mostrado a contra campo por la cámara; sólo se ve la larga cabellera de él. En otro momento, la mujer ahoga a su contrincante en el río y sale con la cara ensangrentada. Entre estas acciones, se intercalan escenas de agresión extrema entre animales y entre seres humanos, como el felino en busca de alimento, la pelea con machete entre dos hombres o la serpiente a punto de atacar.

La escena de la aparición inicial de la esposa de Martín nos ilustra visualmente dos asuntos relacionados con ella. El primero es la justificación de su nombre (o sobrenombre), ya que de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española*:

"choco, ca. (Quizá del gall. port. Chocô, huero, vaclo) adj. *Bol.* Rubio o pelirrojo // 2. *Col.* Dicho de una persona: de tez muy morena // 3. *Chile.* Rabón // 4. *Chile.* Dicho de una persona: Que le falta una pierna o una oreja // 5. *Guat.* ciego (privado de la vista) // 6. *Hond.* Tuerto (torcido) // 7. m. *Jibia* // 8. *Am. Mer.* perro de agua // *Perú.* caparro ⁶⁷.

⁶⁶ Emilio García Riera, "La Choca", *Excelsior*, martes 27 de agosto de 1974, Sección B Cine, p.3

⁶⁷ Real Academia Española, *Op. Cit.* p.538.

La acepción más adecuada para Choca es "perro de agua", porque del río emerge tras una perruna defensa de sí. El segundo asunto es su carácter. En otros momentos de la historia, ella explica que como huella de una pelea mortal, de la que salió vencedora tras matar a una semejante, le quedó la horrible cicatriz que tiene en la cara. Su nombre, entonces, está ligado a la violencia.

Las acciones castradoras de la señora de la casa se dan tanto en la cotidianeidad de la vida familiar como en la discusión que sostiene con su suegro. Éste se encuentra afuera de la choza, sentado en una hamaca y enseña las vocales a su nieto. Se oye el ladrido de perros que precede a Flor, quien llega corriendo y lleva un pollo muerto. La protagonista, que estaba moliendo en un metate bajo un cobertizo, se levanta a recibirla. La muchacha le comenta que los perros capturaron el ave y "[...] ¿Sabes una cosa, Choca? Me pareció ver a un hombre que me estaba espiando cuando me estaba bañando en el río [...]"⁶⁸. Recibe un diagnóstico: "[...]Te ha de ver entrao la brama y ya ves moros con tranchete [...]"⁶⁹. Flor es mandada a desplumar el pollo por su cuñada para que lo coman después y ésta regresa a su faena en el metate.

Pomposo continúa con Martincito y en tono de broma le dice, señalando a su nuera: "[...]Tú necesitas aprender para que no seas igual a esa vieja horrenda que está allí [...]". La mujer se toma esta afirmación como ofensa y responde que mejor enseñe al niño cosas útiles como trabajar la tierra y mover el machete. El anciano aclara que sólo enseña a leer y a escribir a su nieto para que conozca a otros hombres que también saben leer y escribir y piensan en la libertad. A esta apología contra la ignorancia, La Choca contesta: "¡Puras pendejadas!".

El padre del ausente disculpa a la mujer su situación analfabeta, parecida a la del resto de habitantes de la región que se matan constantemente. "Ansina de fiera como ve, estoy rete contenta [...]", asegura la cuñada de Flor y explica

⁶⁸ La Choca. Dir. Emilio Fernández, México, 1973. Los datos completos se dan al final en las fuentes filmográficas, dada su extensión.

⁶⁹ En virtud de que la remisión constante a notas a pie de página de escenas citadas de la película arriba mencionada, ubicando el tiempo en minutos, resultaría cansado, se ha optado por referir solamente el suceso.

que gracias a que sus padres le enseñaron a defenderse, ella sigue viva y que para eso se debe preparar a Martincito, “[...] para que sepa defenderse y, a la hora buena, sepa matar al que se le ponga enfrente”. El suegro contrapuntea: “[...] ¿Para qué, para que sea un matón igual que todos? [...]”. La nuera contesta: “¡Mejor, y no un viejo pinche como usted!”. El hombre baja la cabeza y se termina la discusión.

La Choca, ser primitivo, no manifiesta en ningún momento de la obra el respeto hacia los ancianos que tradicionalmente se impone a las mujeres y niños del campo mexicano. Su irreverencia es posible porque se sabe poderosa.

En toda la historia no participa la esposa de Pomposo ni se alude a ella, por lo que suponemos que él le ha sobrevivido; si esto es así, el viejo también es castrador, aunque debilitado por la edad y un pasado que no se menciona. No se puede constituir en patriarca, como en una familia tradicional; la fuerza masculina de la mujer de su hijo es mayor que la suya, que está en total decadencia. El anciano puede replicar, pero se somete.

La vida de la familia de Martín se ve alterada cuando llegan sus compañeros contrabandistas a buscarlo porque los traicionó. Quien encabeza a la banda de los tres sobrevivientes es Guacho; envía a Javier a persuadir a la esposa del que consideran traidor para que no oponga resistencia a un inminente secuestro. No sirve de mucho la aceptación de la señora de la casa porque, de todos modos, su familia es controlada con lujo de violencia. El jefe ordena a sus rehenes aparentar normalidad para no llamar la atención y esperar a Martín para ajustarle cuentas.

A La Choca, la orden del contrabandista le permite mantener el control de la familia y moverse con cierto margen de libertad, ya que puede salir por agua o cocinar para los delincuentes. No se somete porque sería admitir la debilidad del que pene que ha obtenido; su complejo de masculinidad sostiene diferentes formas de resistencia, que le permiten igualarse a los varones. El que llegó para ajustar cuentas a Martín está armado y muestra temor de ser descubierto por los federales.

La mujer del ausente, mientras los bandoleros esperan a su marido, tiene varias escaramuzas con Guacho; como mujer fálica, su fuerza es superior a la de cualquier hombre y por esto lo enfrenta. No acepta que su esposo sea un traidor y lo sobreestima: "¡Martín no es un rajao. No lo conocen bien. Martín es muy hombre, más hombre que tú ¡pendejol Más hombre que todos ustedes, que todos los hombres del mundo. ¡Martín es muy macho! [...] ¡A Martín le sobra de todo!". Se refiere a él como lo haría un varón de una mujer bella y virtuosa; para la protagonista, su marido es un trofeo. Los halagos a su hombre son sinceros y vehementes; llevan una provocación implícita, disfrazada de menosprecio al matón, con la finalidad de desmoralizarlo y debilitarlo para castrarlo posteriormente.

Solamente hay una ocasión en que la mujer es doblegada: por Guacho; Audías mata al marido de La Choca y ella llora sobre su cuerpo inerte. Aún así, se abalanza sobre los asesinos e intenta golpearlos, pero la detienen y el que comanda a los delincuentes la arroja de sí. Los lloriqueos del personaje encarnado por Pilar Pellicer son similares a los de cualquier mujer cuyo hombre es ejecutado.

Una segunda castración es realizada por la madre de Martincito en tres fases, luego del asesinato de su primer esposo y de cerciorarse por boca de los federales que éste fue realmente un traidor. La recién viuda, en su papel femenino, inicia la seducción de Guacho. Tras arreglarse en la noche, delante de los demás, prepara la cama que compartió con su difunto y se entrega al jefe de los contrabandistas, quien, por una pulsión de supervivencia, acepta el ofrecimiento y sucumbe. ¿Por qué sucumbe? En el acto amoroso, él la penetra, pero la vagina de ella ya es una tumba y no permitirá salir al pene extraño; lo corta.

Al otro día de la relación coital con la forzada anfitriona, el jefe de los bandoleros sabe que ha caído en una trampa (vaginal) y se pone nervioso; no acepta la posibilidad de que su masculinidad sea menoscabada y hace demostraciones de fuerza, pero la coquetería de la viuda lo tranquiliza.

En otro momento, la mujer y los contrabandistas realizan una francachela; en ella, ostentan su capacidad de acabar con la vida humana. La fémica que tiene la cicatriz en la cara bebe y se comporta con el mismo cinismo de sus captores. Es la segunda etapa de su nuevo acto castrador, porque le sirve para inspirar confianza al enemigo; éste comete otro error, además de sentirse dueño de la situación: hacer caso a los requerimientos de Flor, quien también será una castradora.

El que encabeza a los narcotraficantes siente fascinación por las vaginas tumbas y ha estado en la de La Choca y en la de Flor. La matriarca, además de haber tenido al jefe de los bandoleros dentro de sí, tiene a éste en su casa. Se realiza la tercera fase de la castración. Al terminar la noche de alcohol y cinismo, la mujer mencionada se apodera del rifle del jefe de los contrabandistas y Audías exclama con desasosiego, al percatarse de su situación: "¡Despiértate, Guacho, ya nos fregaron. Se llevaron nuestras armas. Yo creo que me pegó con la mano del metate!". Esta expresión lleva implícito el reconocimiento de que han perdido su hombría, porque para ellos la pistola y el rifle equivalen, por su forma alargada y sus posibilidades de penetración, a su pene; al ser despojados de sus únicos instrumentos de defensa, quedan castrados. Quien se apoderó de las armas – pene es la viuda. La desaparición física del jefe matón y su amigo es la consecuencia natural de esta acción. La nuera de Pomposo tiene a su nuevo marido, Guacho, al amigo de éste y a Flor atrapados; con las armas acrecienta su clitoris-pene y las usa para castrar a los que están en la vivienda. Los mata.

La mujer personificada por Pilar Pellicer es dos veces castradora pues sobrevive a sus parejas: a Martín y al jefe de los contrabandistas. El hombre de La Choca aparece en escena sólo dos veces. En la primera, para que nos demos cuenta de su situación respecto a los bandidos y en la segunda, para ser asesinado. El primer finado era un castrado natural, a pesar de las opiniones dadas por su mujer a los otros contrabandistas sobre él; carece de carácter, que es demostración de fuerza, de virilidad; su pene debilitado lo vuelve cobarde.

Estas características de Martín se aprecian sólo en contraste con las de su esposa.

Después de que, a manera de Ángel Exterminador, tarea de hombre, La Choca incendia su casa con fuego de purificación, y queda viuda por segunda vez, se va con su hijo.

3.2 EL LENGUAJE NO VERBAL DE LA CHOCA

En esta sección de nuestro trabajo analizaremos algunos de los elementos conceptualizados en el capítulo anterior para ubicar la integración de la comunicación no verbal de nuestro personaje. Iniciaremos con el comportamiento espacial, que se refiere a los significados que se dan a la relación entre dos o más interactuantes en una situación comunicativa dentro de un espacio físico; para este análisis, partiremos de los conceptos de territorio y territorialidad que ya estudiamos.

El concepto de territorio como espacio físico, toma gran importancia en el caso de las castradoras porque es el medio donde se mueven. La Choca tiene por territorio primordial a su casa, que no sólo abarca la construcción de palmas y carrizos, sino también el terreno donde se ubica. Es su territorio desde la primera escena porque tiene el control de esa área. Lo tiene marcado con diferentes elementos como sus trastes, su perro, su ropa y su cama nupcial en el caso de la choza. Ella es la encargada de mantener la fogata para la cocción de alimentos. Su territorio es el más extenso, porque es el personaje más dominante⁷⁰; de su primer marido, no hay evidencias que muestren su presencia en la casa, sólo el hijo, quien es muy pequeño.

La estabilidad de las relaciones sostenida por ella se rompe con la incursión intempestiva de los bandidos de Guacho, quienes se apropian de lo que suponen el territorio de su traidor y que es, además del espacio físico, su familia, a la que toman como rehén. Éste fue el error de los criminales: no era el

⁷⁰ cfr. Knapp, *Op cit.* p.114.

territorio de Martín, sino de su mujer y por, lo tanto, equivocaron sus estrategias; ya estaban con el enemigo.

Si la invasión del territorio de la matriarca fue violenta, la recuperación será realizada por ella de manera gradual debido a que no tiene el control de las armas de fuego. Su parte masculina la conduce con predominio de la razón sobre la emoción, lo cual se traduce en una resistencia inteligente. El primer paso que da es mantener cierta normalidad porque continúa haciendo sus quehaceres, lo cual le permite remarcar sus límites, haciendo sentir a los invasores su extranjería. Un recurso es remarcar su territorio con sus pies-pene desnudos. La segunda medida táctica es el ofrecimiento de su sexualidad al enemigo invasor para confirmar que éste tenía todo controlado. Tiene como fin, con este acto, apoderarse del pene amenazador; sin embargo, ella también se entrampó, aunque los celos la hicieron recordar que no sólo debería pelear su nuevo hombre, sino también su antigua propiedad. Este recordatorio involuntario la pone otra vez en el camino de la ofensiva, que emprende con toda violencia cuando su cuñada invade su nuevo territorio al apropiarse de Guacho. Al perder su nueva posesión, La Choca decide acabar con todo.

Respecto a la distancia física entre ella y sus interlocutores, el personaje actuado por Pilar Pellicer tiene acercamientos y alejamientos que muestran su condición dominante. Por ejemplo, en la escena de la discusión con el padre del que será su difunto esposo, ella se adelanta para restregarle su pendejez. Cuando enfrenta verbalmente a Guacho, se acerca mucho a él. La seducción del enemigo, que es pública, se hace a una distancia que permita a éste contemplarla de cuerpo completo.

El que la cuñada de Flor tenga una cicatriz que le cubre media cara le obstaculiza la emisión de mensajes no verbales a partir de ella. Los emblemas que suele emplear son pocos si consideramos a estos como convenciones gestuales dentro de un grupo; el de La Choca es muy reducido y, por tal motivo, sus necesidades en este ámbito son pocas.

Más empleados por nuestro personaje son los ilustradores, pues de ellos se vale en sus demostraciones de poder, como en las escaramuzas y los combates verbales más prolongados que sostiene contra el padre de su primer marido y contra el que comanda a los intrusos, así como en las interacciones con Flor, quien está supeditada a ella. Sus desplazamientos corporales son rápidos y seguros, mostrando a los asesinos que no han menguado su espíritu.

En cuanto a los adaptadores utilizados por la matriarca también hay exhibiciones intimidatorias; sobre todo, en la seducción de Guacho, se frota los senos o pasea sus manos por sus piernas.

La Choca, como mujer que domina todo su entorno social y físico, es el personaje que emplea más reguladores durante sus intervenciones. Con sus movimientos de cabeza y de ojos mantiene el control de sus interlocutores, de antemano sometidos a ella, como Flor o su suegro.

En cuanto a la postura, ya se dijo que corresponde a la de una mujer acostumbrada a dominar. Su cuerpo se mantiene erguido, con la cabeza levantada al hablar con los hombres, sus pasos son firmes y apoya bien sus plantas, que siempre están desnudas, sobre el suelo.

La madre de Martincito, cuya cara puede expresar poco por su defecto, emplea con más seguridad su mirada. En ella, no hay señales de ternura para nadie. La zona facial que más emplea para enviar sus mensajes de dominio son sus ojos negros; en ellos hay ironía, la cual requiere fuertes dosis de conocimiento y mucha inteligencia. En ninguna escena, La Choca manifiesta preocupación o emociones que puedan ser ubicadas como femeninas, tales como la bondad, la abnegación o el sufrimiento. La única muestra que da de debilidad es el llanto que le provoca el asesinato de su primer marido.

El aspecto exterior de la anfitriona forzada tiene pocas variaciones durante el transcurso del filme; aunque son altamente visibles. Hay elementos que se mantienen constantes, pero otros varían de manera significativa. Entre los constantes, tenemos el aspecto de la cara, el tipo de ropa y de calzado.

Nuestra protagonista no realiza cambios visibles en la presentación de su rostro, como frecuentemente lo hace el común de las mujeres, debido a dos razones fundamentales. La primera corresponde a su situación social. Vive en un lugar visiblemente aislado y remoto, en medio de una zona selvática. Tiene muy poco contacto con personas externas al grupo familiar, lo cual la desliga de la obligación de agradar a superiores o iguales. En su territorio, ella no depende de algún superior al que deba agradar para sobrevivir pues se sabe jefa única. A esto, además, agreguemos que el aislamiento social en que vive se convierte en una barrera importante para el consumismo, muy propio de las ciudadinas.

Para la mayoría de las mujeres, la coquetería es de su naturaleza porque es la manera de atraer al hombre, sobre todo cuando hay cierta inseguridad por la cantidad de competidoras. El área corporal femenina mejorada con fines de coquetería es el rostro. La Choca tiene relación constante sólo con su suegro; con Martín, su esposo, quien casi no está en casa, suponemos una interacción eventual. Cuando por alguna razón establece contacto con hombres, su posición dominante la exime de los adornos faciales. Si su cometido es de índole sexual, como en la segunda fase de interacción con Guacho, emplea otros medios.

Especial interés representa la cicatriz que en su cara tiene la matriarca porque lejos de bajar su autoestima, representa un orgullo; es, como ya se comentó, la evidencia de un triunfo. La cicatriz se convierte así en un adorno-insignia.

Abundante y largo es el pelo de la nuera del anciano. Es negro y lo anuda de manera sencilla. No hay intenciones de coquetería, excepto en la seducción de Guacho porque lo adorna con una flor.

La ropa de la mujer de Martín es sencilla. Su vestido es escotado, amplio de la falda para efectuar toda clase de movimientos, incluidos los más rudos. El vestido la cubre hasta los tobillos y es de un material rústico blanquecino, aunque limpio. Lo usa durante casi toda la película.

Resulta muy significativo el único cambio de ropa que hace. Se pone un vestido rojo después de quedar viuda por primera vez con lo cual declara el

término del muy breve duelo que, por cierto, no fue señalado de ninguna manera. El rojo es el color que provoca más excitación a los hombres, además de reflejar un estado animoso. El nuevo atuendo de La Choca es aún más escotado y cuidado, resalta la voluptuosidad de su cuerpo y pone en claro su voluntad de sexo con el jefe de los bandoleros.

Una característica de la mayoría de las castradoras es la ostentación de su pene acrecentado, tal y como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo. La extensión genital de la protagonista son sus pies. Desde el principio de la obra, ella aparece sin calzado alguno. Es cierto que hay justificaciones como el estado semisalvaje de la gente del lugar o el clima cálido, pero allí los hombres usan algún tipo de zapato cerrado o, como en el caso del amigo del Guacho, por lo menos, huaraches.

La cámara hace tomas de cuerpo completo a La Choca que la muestran en posiciones impúdicas; sobre, todo cuando se organiza la francachela con los asesinos de primer su marido; en la velada, ella demuestra a los hombres que está a su nivel, puede tomar y carcajearse sin freno, como ellos. La ostentación durante este evento refuerza su pene vencedor y lo prepara para triunfar sobre el siguiente contrincante que es Guacho.

Un medio que usan todas las castradoras para alcanzar su cometido es su cuerpo. La señora de Martín tiene un cuerpo proporcionado, mesomorfo, calificativo que, de acuerdo con Knapp, significa robustez y firmeza de sus partes, además de una altura regular. No tiene un cuidado a propósito, como lo suele hacer la mujer "civilizada". Su belleza corporal le viene del trabajo hogareño que realiza, porque en lugares tan alejados éste se caracteriza por cierta rudeza.

La coquetería es natural de las castradoras y por esto pueden conseguir sus victorias con cierta facilidad. Se dijo que La Choca no empleaba los recursos faciales para sus fines sexuales; su principal recurso es su cuerpo. Cada movimiento es excitante; sobre todo, cuando inicia el rito de seducción de su segundo marido. La cámara resalta este aspecto porque se evitan los diálogos.

Sin duda alguna, el entorno, constituido por elementos físicos y humanos, cumple un papel importante en esta historia. Transcurre en un medio selvático tropical que podemos identificar por varios factores. El primero es el clima caluroso, que podemos percibir por la ropa ligera de las mujeres, su descalcez, y el sudor de los hombres.

La exuberancia de la flora es también visible. La familia de la protagonista vive en un claro y la abundancia de árboles y plantas se exhibe desde las escenas iniciales rápidas que ejemplifican la violencia. Otras tomas que refuerzan la idea de ambiente tropical son como la general con que se inicia la historia propiamente dicha.

Escenas que muestran a intervalos la fauna sustentan suficientemente el carácter selvático de la región. Los animales que se intercalan sin participar directamente en la historia son la serpiente, los gallos de pelea, el jaguar, etc. Todos ellos salvajes. De hecho, su inclusión marca cierto ritmo narrativo.

Cabe mencionar que el río cumple dos importantes funciones, aparte de probar la abundancia de agua en la región y de proveerla. Una de ellas es la de marcar el límite del territorio formal de La Choca; la otra, la de llevarse los desechos, como los cadáveres de los que mueren.

3.3 LAS SEÑALES VOCALES Y LA EXPRESIÓN VERBAL DE LA CHOCA

Para abordar este tema, señalaremos algunas expresiones discursivas que nos permitan detectar el particular uso del lenguaje articulado y de recursos vocales no verbales de nuestro personaje.

La Choca como mujer dominante emplea un volumen de voz que eleva para acallar a los hombres cuando interactúa con ellos. Para marcar con precisión su estatus, regula la velocidad con que emite sus palabras y es contundente: "¡Martín no es un rajao. No lo conocen bien. Martín es muy hombre, más hombre que tú ¡pendejo! Más hombre que todos ustedes, que todos los hombres del mundo. ¡Martín es muy macho! [...] ¡A Martín le sobra de todo!".

Una forma empleada por la viuda mencionada para acentuar su masculinidad es el uso de expresiones verbales altisonantes que en un medio social más conservador como lo es el provinciano son usadas por los hombres y no por las mujeres: "¡Mejor, y no un viejo pinche como usted!".

La descalificación es un recurso de la prepotencia que acaba anticipadamente con las razones del contrincante y lo deja sin ellas, se las "corta"; es decir, lo castra. Para pulverizar las apreciaciones de Pomposo acerca de la ignorancia, La Choca dice con desprecio: "¡Puras pendejadas!"

Otra demostración de masculinidad es el uso de alusiones sexuales sin pudor, como las hacen los hombres más mundanos: "[...] Te ha de `ber entrao la brama y ya ves moros con tranchete [...]".

3.4 FLOR: CONTINUIDAD TRUNCADA

La cuñada de La Choca es Flor, hermana menor de Martín. Aparece en escena cuando la cámara hace una toma general, de profundidad, del caudaloso río. Ella se baña allí y sale desnuda del cauce fluvial. Es bastante joven y, en primera instancia, se podría pensar que es hija de la jefa de familia, aunque esta suposición se aclara cuando se dirige a ella llamándola por su mote.

Flor está en la flor de su vida y, por ser menor, se encuentra supeditada a la mujer de su hermano. No tiene mamá y su papá, que ya es viejo y decadente, ha perdido toda autoridad sobre ella. Afectivamente está ligada a él, pues llora amargamente su asesinato, pero su obediencia es hacia su ya madura pariente, tal vez porque vive en su casa.

De los personajes de esta película, la hija de Pomposo es la más natural, la más primitiva porque es presentada en toda su plenitud sensual en el exterior de la choza. Se encarga de los mandados y de dar de comer a los animales, también de llevar el agua del río a la casa.

Esta muchacha es hermana de Martín; por este motivo, lo defiende y se preocupa por él. Al llegar los bandoleros, el amigo de Guacho es el que la mira y la desea. Ella expresa su preocupación a la madre de Martincito.

Nos enteramos que la ágil chica es novia de uno de los contrabandistas, Javier, después de su violenta llegada. Ella lo reconoce y le expresa palabras de amor, pues está herido de bala en una pierna. El enamorado moribundo aclara a Flor que se involucró con los bandoleros porque quería ganar dinero fácilmente para casarse con ella; la droga prometía bastante. Pero la gangrena lo atormenta y él se suicida. Su joven amante lo llora y de esta manera ella lo sobrevive. Esto sucede después de la muerte de Martín.

El dominio de la muchacha sobre los varones es de tipo sexual; socialmente no se supedita a ellos porque está, como se dijo, subordinada a la matriarca. Una condición importante para que una fémina sea castradora es su poder sexual, lo cual se manifiesta de manera clara en la pareja del herido. Desde la primera secuencia, es mirada y deseada por Audías; ya estando en casa, éste se doblega ante la sensualidad de la chica.

Ella puede provocar el deseo y permanecer impassible; nació para dar o negar; su poder de elección es lo que la vuelve dominante. Resulta casi cómica la secuencia en la que ella sale corriendo de la casa para ir por las vacas y es seguida por el contrabandista subordinado, quien no logra alcanzarla.

Aún el difunto amante de la floreciente fémina da muestras de supeditación sexual. La muerte de él acrecienta el erotismo de ella y, con esto, aumenta su vida, así como sucede con las arácnidas viudas negras. La muerte del macho en el coito es su condición de vida.

La grácil hija de Pomposo desea al jefe de los delincuentes después de la demostración de la capacidad sexual de éste ante la sobreviviente de Martín y aunque no se ve con claridad, ella se le entrega, pues al otro día ya amanece con él en el lecho nupcial de la Choca; se convierte así en su relevo, la desplaza.

Además del poder sexual, la chica tiene el poder de su juventud. Javier y el amigo de Guacho son mayores que ella; sobre todo, este último. El que domina en la banda también es mayor de edad, pero exhibe sus posibilidades como objeto sexual. Por lo demás, poseerlo es quitárselo la jefa. Al asimilarse al nuevo hombre de su cuñada, Flor podría apropiarse del poder que él parece detentar a simple vista, ya que domina las armas de fuego. Lo supone todavía poderoso en sus diferentes facetas; pero ése es su error: no darse cuenta de que ha sido debilitado totalmente y que sólo falta cortarle lo que queda de vida. Esta falta de perspicacia la pone en manos de la fálica señora, a quien se atrevió a retar, quitándole su nuevo marido.

La traición a la viuda de su hermano se da en dos niveles. El primero se presenta en el plano sexual, pues la deja sin satisfactor al arrebatarle a su amante. El segundo es por querer, con esto, desplazarla del poder social. Es notorio que La Choca y ella mantienen un tipo de relación implícita que no es posible ver a simple vista; ésta es la de relevo. La sobreviviente de Martín para garantizar la continuidad de su especie requiere su multiplicación bajo control y la novia del guía de los criminales, su subordinada, cumplía bien la tarea, ya había castrado, sobrevivido a su amante. Pero el reto a la jefa de familia, convierte a Flor en una especie de Ángel Caído. Será muerta tan despiadadamente como los Grandes Traidores.

3.5 LENGUAJE NO VERBAL DE FLOR

Este personaje femenino se expresa principalmente de manera no verbal. Veamos cómo lo hace. Empecemos con su movimiento corporal y su postura.

Flor, en su rostro adolescente (o casi), mantiene una sonrisa que dirige a su entorno. Es una expresión facial que da idea de la alegría que siente por su cuerpo, recién abierto a la plenitud de la vida, y que se modifica al llegar los intrusos, al ser asesinado su padre y al morir su amante, Javier. También se

borra en el momento en que se percata de que será acabada por su cuñada como castigo por rebelarse. Son expresiones de dolor y de terror. Significativo es el intercambio visual de la muchacha con la matriarca al pelear por su nuevo hombre.

Mujer aún más primitiva que la jefa de familia, Flor es todavía más joven y maneja pocos emblemas, los ilustradores que emplea son para remarcar su sensualidad corporal o para hacerla patente cuando arroja el agua del río sobre sí, nada o corre por el campo. En su caso, los reguladores tienen una función netamente sexual para solicitar, mantener o ceder a los requerimientos masculinos, específicamente en la relación con su difunto amante, y con Guacho. Se hace la desentendida respecto al compinche de este último.

Para la joven, los gemidos de La Choca durante el acto sexual con el asesino de su esposo sólo son provocaciones que la excitan y la hacen desear al hombre. La cámara enfoca el movimiento autoerótico y la expresión libidinosa de la más joven viuda cuando fantasea sobre la posibilidad de una relación sexual con el jefe de los bandoleros a partir de espiar por entre las rendijas del tapanco.

Un elemento que nos muestra el primitivismo de la tía de Martincito es su movimiento corporal en la secuencia donde nos es presentada inicialmente. En el río, se baña desnuda, frotándose de manera visible sus senos firmes, su rostro de inocencia a un paso del mal, sus piernas, que en un chapuzón emergen y lucen su perfección voluptuosa, así como su larga, negra y abundante cabellera. Sale del cauce fluvial y, tras sentirse amenazada, corre con su escaso ropaje por el campo, con la cabeza erguida sobre un cuello juvenil y firme; la gira sin perder la postura aún en la etapa más veloz de su carrera. Sus ojos también están fijos.

La postura del resto de su cuerpo es erguida y sus pechos se recortan con toda su firmeza en el verdor de los árboles tropicales. Sus piernas al correr abren un compás discreto en su parte superior y amplio en sus extremos. Toda ella se mueve con ligereza. Con la descripción anterior queda claro que la forma en que efectúa su desplazamiento en la primera secuencia corresponde a una venada

El territorio, espacio físico estable de Flor, es muy restringido dentro de la casa; en el tapanco duerme. A él acude para refugiarse cuando llegan los ladrones y para llorar sus penas, aparte de practicar el autoerotismo ya referido.

Como territorio amplio, la sensual chica tiene al medio natural que rodea la choza. Al encargarse ella de las labores más foráneas como dar de comer a los animales o llevar agua del río, queda temporalmente fuera del yugo de La Choca. La forma de marcar su territorio es con el ejercicio de su erotismo, de su instinto poco domeñado. La invasión a su dominio la realiza en primer lugar Audías y ella de manera defensiva, al sentirse observada, emprende la huida; no defiende su territorio acuático ni el terrestre.

La sucesora de la viuda mayor usa un vestido que permite el lucimiento de su cuerpo porque es muy corto, escotado, sin mangas y sin adornos; cuando sube al tapanco, la cámara pone en primer plano⁷¹ la región de su cuerpo que abarca de la cintura a los pies por la parte de atrás; su ropa cubre muy poco y deja ver sus pocas prendas íntimas o la ausencia de ellas. También, como su rival en amores, viste de llamativo color al entregarse a Guacho.

La muchacha usa su cabellera negra y lacia un poco más corta que la señora marcada por una cicatriz en la cara, lo que acentúa su naturalidad. La mirada de sus ojos negros contiene cierta lascivia disfrazada de ingenuidad. Sus rasgos faciales son poco finos y la acercan al tipo físico de las indígenas mexicanas; la cámara emplea el primer plano para encuadrar su rostro en pocas ocasiones; sobre todo, cuando expresa, a través de la sonrisa y una aparente concentración en sí misma, su sensualidad.

Al igual que La Choca, Flor camina descalza todo el tiempo, antes y después de la muerte de su amante; como castradora, ostenta así su pene acrecentado. Corre de la misma manera, lo que acentúa la ligereza de sus desplazamientos.

⁷¹ Cfr. Ramón Corona. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000, p.96.

3.6 LAS SEÑALES VOCALES Y LA EXPRESIÓN VERBAL DE FLOR

Flor usa su sensualidad para realizarse como castradora, por lo que su volumen de voz no es tan cortante como el de su cuñada. Su juventud la hace poco experta y la pone en desventaja respecto a La Choca. Esta relación de subordinación se manifiesta al informarla de lo que le sucedió cuando se bañaba: “[...] ¿Sabes una cosa, Choca? Me pareció ver a un hombre que me estaba espiando cuando me estaba bañando en el río [...]”

Este personaje habla poco en la película, pero expresa un abanico de sentimientos más amplio que la protagonista. Es festiva cuando llega Javier: “¡Es Javier, Choca!” Se puede preocupar por su novio, cómplice de los asesinos: “Voy por las hojas de chaya pa’ curar a Javier.” No sólo es solidaria, sino sabe hablarle con ternura: “Javier, te traje esto pa’ que comas... Javier, Javier, te traje caldito de pollo. Te va a caer bien [...] Esto te va a dar fuerzas, te va a curar [...] Ta’ güeno, ¿verdad? [...] Otro poquito, Javier [...]”

La sucesora truncada de La Choca emplea sonidos no verbales para atraer al ganado. Como personaje arraigado a la naturaleza, tiene un control de los animales: “[...] Son tres vacas, una ternera, dos becerros de tres [...]”

Otro sentimiento expresado verbalmente por Flor es el reproche doloroso, contenido: “Eres mala, Choca. Siempre juiste mala y nunca me quisiste... pero no creí que fueras tan mala.”

A diferencia de la viuda de Martín, muestra debilidad en momentos clave. Cuando su padre es golpeado y luego, asesinado, no domina su llanto. Lloro desconsolada el suicidio de su novio y después de que es rescatada por el jefe de los contrabandistas de las garras de Audías: “¡Es muy mala, Guacho, me va a matar!”, refiriéndose a la que a partir de ese instante será su rival.

El llanto desgarrador también es exteriorizado por Flor en la mañana en que amanece como mujer de Guacho. A cada disparo de la traicionada, Flor grita asustada y se refugia en los brazos del bandolero: “¡Tengo mucho miedo, Guacho, mucho miedo!”

Una enunciación masculinizante de la hermana de Martín es proferida al comunicar a la protagonista la muerte de Pomposo: "¡Choca, Choca, ya le rompieron la madre a mi 'apá!" Parece graciosa esta expresión, pero Flor la dice ahogada en llanto.

4. LA PERDICIÓN DE LOS HOMBRES

Entre las características de esta película de Arturo Ripstein, se encuentra el que sea su segundo trabajo en formato de video digital, mismo que ya había empleado en el año 2000 para *Así es la Vida*, igual que el uso de blanco y negro. Ha obtenido la Concha de Oro por mejor película, Premio del Jurado al mejor guión y Premio Fiorelli otorgado por la crítica internacional en el Festival de San Sebastián España 2000.

La historia es muy sencilla. Dos amigos, Uno y Otro asesinan a El que venía para cumplirle una promesa hecha: lo matarían si, por la torpeza de él, perdía el equipo de béisbol al que pertenecían los tres. Realizado el crimen, ambos asesinos llevan a la víctima a la casa de ella. Allí se quedan y esperan hasta el otro día para irse del lugar.

En la morgue pueblerina, Cara de Hacha y La Otra pelean por el cadáver del que fue hombre de ambas. Gana la primera por medio de un "volado" que propuso ella misma. Esta mujer, al quedarse sola con el difunto, realiza un matrimonio *post mortem* con el finado.

Para trasladar al difunto, la viuda principal recibe la ayuda de Uno, quien se facilita el trabajo con un vehículo conocido en el habla popular como "diablo". Ya en el jacal del muerto, el personaje interpretado por Patricia Reyes Espíndola golpea, hasta casi destrozarlas, las piernas y pies del asesino con un bat. Tras esto, obliga al hombre a que le lama los pies. Después, él se va derrotado.

Se intercalan dos *flash back*. En el primero, la primera esposa golpea y esquilma al marido, quien no vivía con ninguna de sus dos mujeres, para pagar el traje de ángel que usará Monigota (su hija) en una pastorela. El segundo muestra la ineptitud de El que venía para jugar béisbol y cómo esto originó su muerte.

A diferencia de *La Choca*, este filme ha sido abordado por la prensa de manera amplia. Elsa Gómez Monterrubio dice:

"[...] Ripstein echa un vistazo a las carencias de la gente: tanto en términos de valores morales, como en cuestiones básicas de sobrevivencia [...] Las actuaciones son, además fundamentales en el desarrollo de la trama. Nadie mejor que Patricia Reyes Espíndola – una de las actrices consentidas de Ripstein – para interpretar personajes sórdidos, con cierto grado de perversión, pobretones y poco agraciados. Por otro lado, Carlos Chávez, a quien le toca hacer del chaparro, muestra de manera más que natural cómo son esos tipos faltos de agallas que recobran seguridad dejando hijos por el mundo. Él es un actor brillante [...] Luis Felipe Tovar, de nueva cuenta en el papel de gandalla y envidioso, se luce como uno de los mejores actores de los últimos años [...]"⁷²

A su vez, Rafael Aviña opina:

“ Una cámara en mano se combina con estilizados movimientos en reducidos espacios, rompimientos narrativos a lo Brecha, escenas y diálogos casi surrealistas que dejan ver la habilidad para controlar la puesta en escena con un humor más pasable pero no menos chocante [...] Lo interesante es que sus actores son capaces de sostener no sólo las humillaciones histriónicas (Luis Felipe Tovar lamiendo los pies a Patricia Reyes Espíndola), sino la endeble trama [...] No obstante, Ripstein es quizá uno de los contados cineastas que pueden darse el lujo de contar una historia así y como ésta, cuyo arranque pareciera recordar al Gordo y al Flaco en una visión cruel y a la mexicana, sin faltar sus referencias escatológicas y su nueva obsesión: los medios masivos de comunicación que interaccionan con los personajes”⁷³

⁷² Elsa Gómez Monterrubio, “La perdición de los hombres. Humor negro al estilo Ripstein”, en *México hoy*, 7 de octubre de 2001, Fin de Semana, p.4.

⁷³ Rafael Aviña, “La desolación de Ripstein” en *Reforma*, 28 de septiembre de 2001, Primera Fila, p.10.

4.1. LA ESPOSA: CASTRADORA EMBOZADA

Una particularidad de esta película ripsteniana es la ausencia de nombres específicos para los personajes. Por esta razón, emplearemos las expresiones que para diferenciarlos proporciona la ficha artística de *Filmanía*.⁷⁴

El personaje Cara de Hacha es la primera mujer del difunto y realiza un *matrimonio* postrero con él. El nombre, Cara de Hacha, predestina a este personaje como castradora porque el hacha es un instrumento de uso rudo para cortar objetos tan resistentes como el tronco de un árbol o un pene.

La cámara se detiene en esta esposa tras un recorrido rápido por el interior del lugar al que son llevados los cadáveres de los asesinados. Este personaje está platicando con su hija, quien le contesta con indiferencia, preocupada por el video juego que manipula mientras ambas esperan la decisión sobre quién ha de llevarse el cuerpo del hombre muerto⁷⁵. Entre otras cosas, la madre dice a la muchacha que la llevó allí para que le ayude a confirmar el tipo relación que tienen ambas con el finado, para ganarle a La Otra, por lo menos, el reconocimiento como sus familiares auténticos. El argumento que esgrime es la edad de la muchacha adolescente, que parece mayor al hijo de La Otra. Con la jovencita mantiene una relación filial, pero la manipula para extorsionar a El que venía "[...] te traje pa'algo [...]"⁷⁶. La primera mujer se queja constantemente de la mala vida que le tocó, misma que no desea para su descendiente.

Por las afirmaciones que hace Cara de Hacha: "[...] odio y rencor por la vida de la fregada que me tocó vivir [...]"⁷⁷, su vida no ha sido fácil, aunque no da muchos datos que nos ayuden a entender esta afirmación. Le tocó un marido irresponsable que, por sostener a la familia que tiene con La Otra, mantiene a

⁷⁴ Archivo de la Cineteca Nacional A-02043.

⁷⁵ En la fuente citada arriba, se llama a este personaje "El que viene".

⁷⁶ *La pérdida de los hombres*. Dir. Arturo Ripstein, México, 2000. Los datos completos se dan al final en las fuentes filmográficas, dada su extensión

⁷⁷ En virtud de que la remisión constante a notas a pie de página de escenas citadas de la película arriba mencionada, ubicando el tiempo en minutos, resultaría cansado, se ha optado por referir solamente el suceso.

ella y a su hija en el borde de la miseria y que ni siquiera se ha podido comprar un ajuar completo de béisbol.

Son cuatro sucesos que confieren a Cara de Hacha su carácter fálico. El primero es su comportamiento en la morgue. Ella acentúa la parte masculina de su personalidad castradora en donde tienen el cuerpo de su difunto a través de cuatro acciones de dominio de la situación. La primera es el hecho de intervenir más frecuentemente en los diálogos; la segunda, es el empleo de un volumen más elevado de voz que cualquiera de los otros personajes y la tercera, proponer que por medio de un "volado", que es una práctica muy común entre los hombres, se decida quién ha de llevarse el cadáver del difunto. Con el desparpajo de quien se sabe triunfador, echa la moneda al aire y gana; entusiasmada, subraya a La Otra la limpieza de la apuesta.

La cuarta acción es no manifestar dolor alguno de manera pública, sólo un leve gimoteo cuando se queda sola con el difunto: " [...] El que me dejó sola, cargada de hijos, viuda, fuiste tú [...]". Mantiene serenidad, dominio de sus sentimientos, lo cual impedirá que esté bajo dominio de El que venía o de cualquier otra persona. Esta es característica de la mujer fálica, poderosa: el tener controlados sus sentimientos. La seguridad exterior manifiesta la voluntad de dominación.

El segundo suceso donde la primera esposa realiza ostentación como castradora tiene lugar en la morgue. Después de ganar el cadáver a La Otra, realiza una boda postrera con el difunto. Saca unos anillos. Se pinta los labios y se quita zapatos y medias negras. Descalza, se recuesta con el difunto, dando con esto, el significado de "matrimonio" [...] ¡Y ay de ti conque se te ocurra repelar! No te pago ni las misas ¡Ya te jodiste! [...] con misa y rezo, todo lo que necesita un muerto [...]". Pero no de una mujer sometida, sino dominante cuyo aparato hermafrodita (clitoris -pies) queda exhibido, vivo y triunfante frente al pene inerte del esposo.

El reclamo que el personaje interpretado por Patricia Reyes Espíndola hace del cadáver y su matrimonio postrero con él no son promovidos por amor,

sentimiento que la debilitaría, sino porque necesita confirmar, oficializar su condición de castradora, de ser una viuda real, de ser "la viuda de..." ante la sociedad y recibir los honores que se otorga a una mujer así por haber sometido (castrado) a un hombre. Con este reconocimiento, derrota a La Otra.

La tercera situación que demuestra el carácter dominante de la viuda principal se da en la secuencia donde ella espera, días antes, a su todavía vivo marido que lleva una carretilla. Lo sorprende y le exige que pague el traje de ángel que lleva la hija de ambos para participar en una pastorela. Mientras la mujer golpea al "chaparro", lo insulta y exige a la hija que la ayude. El hombre, poco se defiende y su primera mujer se apodera con lujo de violencia física del dinero que él tenía guardado en uno de los botines de piel recién comprados. Con el poder que da el dinero y ante la amenaza del padre de su hija, que logra zafarse y apoderarse de una piedra, disminuye su agresividad física, no así la verbal.

Un cuarto suceso de esta historia que confirma el carácter fatal de la viuda es la secuencia que transcurre en el jacal del asesinado. Ya están ella y la huérfana con el cadáver sobre la cama. Las acompaña Uno⁷⁸, el asesino de sombrero que se quedó con las botas del mujeriego, pues les ayudó a trasladar a éste en un vehículo popularmente llamado "diablo". El matón anuncia que ya se va y la mujer le pide que se despida del difunto con una oración, ya que le había dicho que lo conocía porque jugaban en el mismo equipo de béisbol. Aprovecha el momento en que él se hinca y le pega inclemente en las pantorrillas y en los pies con un *bat* hasta casi destrozarlos (cortarlos) porque ya desde la morgue había reconocido los zapatos de su difunto ahora calzados por Uno.

El criminal descubierto suplica perdón. Ella, por segunda vez, libera sus pies y obliga al hombre a una práctica de sexo oral: que se los lama, de la manera en que una mujer haría esto con el genital masculino; así, las extremidades inferiores adquieren totalmente el significado de pene acrecentado:

⁷⁸ En la ficha proporcionada por *Filmanía*, se le llama "Uno". Archivo de la Cineteca Nacional, A-02043.

"Lámeme los pies, suave, suavcito, lámeme los pies de lengüita, suave ¡Esmérate, cabrón, esmérate! [...]". Él sucumbe porque finalmente encuentra placentero pasear su lengua sobre los pies de la viuda.

Existe una relación sadomasoquista. El dolor que fue provocado por la mujer a Uno crea una tensión sexual a ambos que se disipa en el acto de lamer. Ella es la parte activa porque ordena y él, la pasiva: obedece. La posición de poder es muy evidente en esta relación. La viuda está sentada en la silla, como una reina o diosa; Uno, a sus pies. Es el segundo himeneo de Cara de Hacha. Cuando su nuevo marido, el que la dejó sin el anterior, se retira, lo hace ya castrado, sometido a un destino del cual quiso huir, pues sabía que "[...] La perdición de los hombres son las malditas mujeres [...]"

Hay dos tipos de pene ampliado de esta viuda: el *bat* y sus propios pies. El primero es un instrumento equiparable a un pene por su forma alargada, su consistencia dura y porque es casi de uso exclusivo de los hombres; las mujeres, comúnmente, no juegan béisbol. Es un arma que da a la esposa ya oficial la superioridad de fuerza sobre el asesino; la aprovecha para acabar con los pies de él. El bat es un pene eventual de la mujer, mientras que sus pies exhibidos u ocultos lo son más permanentemente.

Pero el personaje interpretado por Patricia Reyes Espíndola no ostenta sus pies con frecuencia. Los mantiene embozados, ocultos tras las negras medias y los zapatos jodidos. Sólo después de que obligó al asesino al sexo oral con sus pies, que fue su confirmación fálica, camina descalza; su ostentación no es tan permanente como la hecha por La Choca. Sabe, sin embargo, exhibirlos y utilizarlos en situaciones clave.

A la primera mujer del beisbolista fracasado, los pies masculinos le recuerdan su castración original y cuando están en exhibición se convierten en un pene amenazador, aunque los hombres no lo saben. Para ella, entonces, resulta importante que éstos no sean esgrimidos, no sean exhibidos, para que no sigan amenazando. Deseo constante de la viuda es que su difunto permanezca

con las extremidades inferiores ocultas, pues su desnudez le trae el recuerdo más incómodo.

De todos modos, los pies de ella tienen el poder de la vida, de arrebatársela, porque son fálicos, mientras que los de él ya están muertos, fríos, no son una amenaza real; vivos no tuvieron diferentes funciones a las normales: la locomoción y el sostenimiento del continente corporal del hombre. No fueron mostrados ni, menos aún, usados como armas de castración. La preocupación por la ropa del difunto, expresada por la viuda principal, es extensión de la preocupación por el calzado. Su enojo con el asesino es porque se puso los botines y no la dejó decidir directamente el cómo y el cuándo de la castración (tal vez, matarlo). A La Otra le confiesa en la morgue: “[...] ¡Me da una rabia que se dejó matar como un babotas [...]”

Para entender con más amplitud a la castradora embozada, es importante señalar que su situación como tal es posible gracias a que elige a un castrado en potencia. La vida de El que venía es muy mediocre: es un mal albañil, todavía peón, a pesar de que ya no es joven; ya debería ser maestro y no es así; ni siquiera tiene dinero para comprarse sus implementos de béisbol. Cuando consigue algunos, se siente realizado, aunque como jugador es pésimo.

Condición para la mediocridad es aferrarse a actividades en las que otros nos demuestran que se carece de aptitudes para ellas. Por culpa de El que venía, su equipo pierde el partido, pero él insiste. Es considerado un imbécil y persiste. El criminal de sombrero dice a la viuda, en la casa de su víctima: “[...] Si era tarugo pa'l beis, era tarugo pa' la vida [...]”. El ajuar de beisbolista que acababa de adquirir El que venía incluía un bat, un intento tímido de recuperar su pene; cuando en el juego lo tiene en sus manos, no sabe manipularlo. El difunto tiene dos mujeres, lo cual, a decir de Uno, es hartamente desventajoso “[...] Cuando aparecen las viejas, todo se chinga [...]” No hay indicios de alguna violencia física contra ellas. El finado no se rebela.

Hay dos intentos del hombre por sobrevivir. Tiene un jacal en el que vive sin ninguna compañía, manteniéndose así en territorio neutral, aunque está

uncido al yugo de sus esposas. Nos da otra muestra de su instinto de resistencia cuando se queda solo en el campo de juego. Está sin zapatos y se imagina héroe del equipo, blandiendo el bat pene, pero sólo es imaginario. Lo cierto es que no dominar realmente el instrumento mencionado causa su muerte de manera directa.

El difunto pudo haber usado como genital sustituto sus pies, pero sólo lo hace en su soledad, cuando la imaginación lo vuelve vencedor. No los usó nunca en su relación con las féminas. Son muy débiles; dice la viuda oficial: "[...] Mírale la planta de los pies sin costras, sin callos, de gente calzada [...]".

Para la mujer, el esposo era un invertido: "[...] Y tú de zapatitos nuevos [...] y de joto, porque la víbora es pa' los jotos: se la meten por el culo [...]". El término "joto" se usa para designar a los homosexuales o invertidos en el habla coloquial. Freud en una nota agregada a *Tres ensayos para una teoría sexual*, nos habla de tales personas:

"[...] En los casos de inversión, se revela siempre el predominio de factores constitucionales arcaicos y mecanismos psíquicos primitivos, apareciendo en ellos como caracteres esenciales *la elección narcisista del objeto y la persistencia de la significación sexual de la zona anal* [...] Entre las influencias accidentales de elección del objeto resalta la frustración (la temprana intimidación sexual)⁷⁹.

Los invertidos son inicialmente heterosexuales; pasan en la infancia por una etapa de intensa fijación a la mujer (su progenitora) y después de esta fase heterosexual, tras alguna intimidación realizada por una madre poderosa, o su nula respuesta, se identifican con ella y se toman a sí mismos como objeto sexual; esto es, buscan, partiendo del narcisismo, hombres jóvenes y semejantes a su propia persona, a los que quieren amar como la madre los amó a ellos⁸⁰. Este hecho asigna un papel diferente a su pene que lo inutiliza en el sentido

⁷⁹ Ana Freud. *Op cit.* p.360.

⁸⁰ cfr. *Ibidem*.

masculino y pone al invertido muy cerca de los castrados. No podemos afirmar que el castrado sea un homosexual, pues muere en la vagina tumba; se da, se enajena en la mujer, se desposee. En realidad, no se mantiene dueño de sí y se entrega al dominio de su femenina pareja; su generosidad lo hace entregar su vida, que es engullida por la vagina tumba. El homosexual no se dará nunca a la mujer, al contrario “[...] Su compulsiva inclinación hacia el hombre se demuestra así condicionada por condicionada por su incesante fuga de la mujer [...]”⁸¹

Reconoce, el invertido, a la fémica como enemiga real y es egoísta con ella; no arriesga su vida tan fácilmente como el castrado natural y real.

4.2 LENGUAJE NO VERBAL DE LA CASTRADORA EMBOZADA

La viuda interpretada por Patricia Reyes Espíndola es bastante expresiva con la cara. Su mirada no oculta una actitud irónica. No es enfocada constantemente porque se usa más el plano americano, pero aún así es posible observar lo anterior.

El hecho de vivir en una comunidad más visible como tal, vuelve a Cara de Hacha más sociable. Utiliza emblemas de tipo agresivo; sus gestos son terribles cuando golpea al asesino de su marido o a éste mismo. No saluda. Recurre más a los ilustradores frente a ellos porque al tiempo que dispara su batería de palabras, blande el *bat* o pone en acción sus extremidades superiores. Los golpes complementan sus palabras. Con el despojo del embozo de sus extremidades inferiores, indica que va a tener alguna relación con el difunto. Desenvaina su pene amplificado para aumentar su poder fulminante y garantizar su paso de casada a viuda.

Ante el asesino de su marido, no se despoja de los zapatos con sensualidad, sino con rudeza, con movimientos rápidos y precisos, pues al mismo tiempo tiene que mantener el dominio con su pene *bat*. Su ritual de seducción son los golpes.

⁸¹ *Ibidem.*

Hay dos momentos en que la postura de la mujer es altamente de control absoluto. Cuando se pelea con La Otra, ella se nota de mayor estatura y experta en pleitos, Característica de casi todas las castradoras es su actitud pendenciera, y esta viuda arremete contra su marido con ventaja física; únicamente se salva él al apoderarse de un arma blanca. También ataca a su nuevo hombre (el asesino) con la misma superioridad.

El cuadro culminante que demuestra el poder de Cara de Hacha es cuando se encuentra sentada en la silla después de que golpeó a Uno. Él está tirado, castrado, afeminado; ella, erguida, no se doblega para nada, ordenándole que le lama los pies fálcos. Está tomada a contrapicada con un ángulo que permite contemplar la adoración que ordenó al asesino.

Hemos denominado este capítulo *Castradora embozada* debido a que la mayor parte de su cuerpo está cubierto por ropa. Usa un vestido que llega abajo de la rodilla, descolorido; usa un chaleco negro debajo de un suéter viejo y rabón a cuadros; éste no le cubre bien los brazos; asimismo, usa un delantal muy gastado. Protege sus pies y piernas con medias negras y calzado de tela barata, del mismo color; los desnuda para realizar sus dos himeneos; después del segundo, permanece descalza para reforzar su capacidad tanática.

Como toda castradora, la mujer del finado tiene un territorio que se amplía y se reduce de acuerdo a su situación; su casa es el espacio constante, el que se prolonga cuando gana la apuesta. La posesión del cadáver termina la neutralidad del jacal. Madre e hija se apropian de éste para velar al asesinado.

Físicamente, esta mujer no estaría dentro del catálogo de las bonitas ni de las atractivas. Es una mujer ya muy madura, a punto de la vejez. En su rostro ya se marcan los inicios de las arrugas. Delgada, no despierta erotismo alguno; tiene un cuerpo casi en retirada. Su ropa, pobre y cerrada, disimula muy bien cualquier encanto que pueda tener su anatomía; por esta razón, centra su sensualidad en sus extremidades inferiores.

El personaje interpretado por Patricia Reyes usa el pelo largo y con pasadores a los lados. Al quedar sola con el muerto, se pinta los labios con el

lápiz labial robado a La Otra y se repasa el pelo para dar una mejor imagen en el momento del matrimonio. No usa ningún otro tipo de decoración facial.

El lugar donde transcurre esta historia tiene una gran cantidad de nopales. Sólo el terreno en donde se practica el béisbol tiene algún árbol alto y algo frondoso como el pirul. Sabemos que se trata de un pueblo porque la misma mujer lo dice: "El único muerto es este pinche pueblo". En esta película, no hay encuadres panorámicos, pero la abundancia de nopales nos da la clave de las características del lugar. La ropa usada por la gente nos indica que impera un clima extremoso, pues las mujeres andan muy abrigadas, como es el caso de las viudas, y los hombres, un poco más ligeros, pero cubiertos de la cabeza, con sombrero o visera. El hijo de La Otra porta una chamarra que a su edad resultaría incómoda en un clima templado.

La época es muy contemporánea por la accesibilidad de algunos logros tecnológicos para la gente pobre como el radio de pilas que escuchaba el difunto o la televisión "[...] así como en la tele [...]", que es muy familiar a Cara de Hacha.

4.3 LAS SEÑALES VOCALES Y LA EXPRESIÓN VERBAL DE LA CASTRADORA EMBOZADA

Cara de Hacha es una mujer que para sobrevivir lleva hasta donde es posible sus rasgos masculinos. Uno de ellos es su expresión verbal. En ella encontramos una gran cantidad de sustantivos y adjetivos altisonantes como los empleados para su comunidad: "[...] ésos de la chamarra acaban de llegar a este pinche pueblo, [...] a este puto pueblo de mierda [...]"

Para dirigirse a su difunto esposo, el personaje actuado por Patricia Reyes Espíndola emplea palabras que acentúan su poder sobre él y lo minimizan "[...] Y tú de zapatitos nuevos [...] y de joto [...] ¡Mátanos, maricón! [...]" La denigración alcanza a los otros hombres: "[...] hoy salen putos hasta por debajo de las piedras. El trato dado a su hija también se encuentra verbalizado

despectivamente: "[...] chingada Monigota, eres bien buena pa' huevonear y bien pendeja pa' lo que te traje [...] en donde se me da mi chingada gana que pa' eso soy tu madre [...]"

Una característica del habla de esta mujer es el empleo del albur, recurso casi exclusivo de los varones, aún en nuestra sociedad postmoderna: "[...]Se ve que le gusta que le den chile en la garnacha[...]"

Esta mujer habla con mucha velocidad, lo que impide que sus interlocutores puedan manifestar sus pensamientos. El volumen que utiliza también es inhibitorio; sobre todo, en las grescas con La Otra y con su finado marido.

El llanto comunica dolor y en una sociedad patriarcal como la nuestra está asociada con la debilidad femenina; Cara de Hacha sólo gimotea un poco en los momentos en que está sola con el cadáver.

El embozo de la viuda de El que viene sólo es la ropa que cubre su cuerpo. Verbalmente exhibe con claridad su carácter castrador.

4.4 LA OTRA: CASTRADORA MÁS EMBOZADA Y MÁS COMÚN

Respecto a este personaje ya se han dado algunos elementos, pero en este apartado haremos algunas precisiones.

La Otra es la mujer más joven del difunto. Su participación directa en la historia es muy breve. Se encuentra en el anfiteatro, esperando la decisión del policía encargado de la morgue; se levanta para preguntarle algo, lo cual parece a la primera esposa muy sospechoso. Es observada por ésta, pero no le importa. Está acompañada por su hijo, quien es menor a su media hermana. La Otra, al discutir con Cara de Hacha y dar sus razones, dice pocas palabras, pero es más contundente, como al afirmar que le dio más hijos al difunto y que por eso tenía más derecho, incluso que él pasaba más tiempo con ella.

Dentro de la misma secuencia, en otro momento, La Otra resulta menos hábil para defenderse de la agresión física. Después de perder la apuesta, en

tono sarcástico le dice a la titular que ella no tenía mucho interés en quedarse con el cadáver de El que venía y que provocó la situación de conflicto a propósito, porque tal triunfo le causaría gastos indebidos, que la ganadora deberá afrontar: “[...] Sale caro ganarse el cuerpo. Usted se quedó con el cuerpo... y con la chinga [...]”.

Este hecho pone a La Otra en ventaja sobre la esposa, la muestra más inteligente. El poder de esta castradora es de tipo intelectual porque condujo a la viuda principal por el camino que se propuso desde el principio. Se da por entendido que si logró encauzar al personaje de Patricia Reyes Espíndola por donde pretendía, también el difunto estuvo bajo este tipo de dominio. Él nunca mostró habilidad mental. Recapitulando, dos hechos demuestran su inteligencia: el sujetar al hombre por medio de los hijos y el que la viuda principal se quedase con los gastos del funeral.

Ésta es una castradora más embozada que el personaje caracterizado por Patricia Reyes Espíndola porque su relación con El que viene es más discreta; carece de la espectacularidad social que Cara de Hacha buscó en el matrimonio postrero. La relativa clandestinidad de sus relaciones con el finado le permite un mejor desenvolvimiento de sus fatales dotes. Sólo con el análisis de sus acciones y de la eficacia de los resultados queda claro esto: sobrevive al hombre.

4.5 LENGUAJE NO VERBAL DE LA OTRA

De esta joven mujer, pocos datos tenemos por la brevedad de su participación directa en la historia. Se le toma de perfil con la cámara. Su rostro es atractivo y poco visible; su cuerpo, de mejor condición que el de la esposa. Su pelo quebrado y esponjado, casi suelto, es abundante.

La ropa cubre a esta mujer casi completamente, pero no disimula lo bien formada que está. Viste con mejor gusto y calidad que la esposa, lo que no pasa inadvertido para ésta: “[...] es de las que la pueden [...] no necesita andar

sobándose el lomo como una que está jodida [...] es la mera mera". Sus prendas de vestir encubren muy bien su capacidad castradora, aunque no su sensualidad. Por esto, es la sobreviviente más embozada, lo que no le quita eficacia mortal frente al hombre.

4.6 LAS SEÑALES VOCALES Y LA EXPRESIÓN NO VERBAL DE LA OTRA

La Otra habla en pocas ocasiones. No es rápida ni lenta al hablar; modula su voz y le imprime cierta sensualidad. Su agresividad es más fina: "¿Se lo imagina o mejor se lo digo?"

Procura ser más contundente con sus palabras: "¿Falsedades yo...? Si usted le sorbió el seso con toloache; si no, 'onde seguiría el viejo con semejante hilacha [...] con toloache [...]"

La entonación de La Otra procura poner distancia entre las palabras que dice y sus sentimientos; estos también son embozados. Al revelarse, lo hacen de manera venenosa "[...] Lo ganó usted sola [...] Sale bien caro ganarse el cuerpo [...]". Otra particularidad verbal de esta castradora es la ironía: "Usted se quedó con el cuerpo... y con la chinga".

CONCLUSIONES

En su afán de poder, los seres humanos suelen buscar la ampliación de su territorio social mediante el vasallaje de los *otros*, quienes, a su vez, también pretenden lo mismo. Esta meta común, que sólo se puede conseguir individualmente, paradójicamente se convierte en el moderador de quienes reconocen el derecho de los otros a existir.

Sin embargo, hay un tipo de personas que perseveran en el afán de sometimiento de los demás; suelen, para lograr sus fines, reprimir el mayor número de impulsos de la gente que las rodea en las diferentes esferas de su desenvolvimiento. A las personas descritas arriba, el habla popular de la ciudad de México las denomina como *castrantes*. Podemos decir, de alguna manera, que castrante es una característica inherente, una pulsión constitutiva de los seres humanos. Es parte de la necesidad de poder que se manifiesta cuando las acciones de los otros no son de nuestra conveniencia o agrado, coartándoles persuasiva o violentamente su desenvolvimiento natural. Esta capacidad, desarrollada hasta su máxima expresión por un sector amplio de mujeres, convierte a éstas en *castradoras*.

De acuerdo con el análisis de personajes que hemos realizado en este modesto trabajo, encontramos, a manera de resumen, las características recurrentes de las castradoras:

- Predomina en su sexualidad, como característica infantil, el complejo de masculinidad.
- En la relación genital con su pareja, suelen ser la parte activa.
- No son lesbianas porque su objeto sexual es el hombre.
- Son las sobrevivientes físicas y emocionales de una pareja.
- Tienen un gran dominio sobre sus hombres, quienes generalmente aceptan su sometimiento sin mucha resistencia.
- No cejan en su empeño de equipararse con el varón.

- Acentúan socialmente algunos de sus rasgos masculinos, si no es que todos.
- Las más castradoras instauran matriarcados que abarcan tanto a los hombres como a las mujeres de su entorno, por lo menos.
- Las que tienen un mayor poder de castración acostumbran exhibir sus pies (pene ampliado) a ultranza (ostentación), a manera de competencia con el genital masculino.
- La abnegación, la supuesta sujeción al marido y el amor maternal son embozos del carácter castrador de algunas mujeres.
- Son muy egoístas. Se convierten en el centro de su universo social.
- El comportamiento no verbal de estas féminas se constituye en un sistema de signos que podríamos nombrar como *lenguaje de las castradoras*.
- Verbalmente, las castradoras acostumbran usar expresiones altisonantes que originalmente sólo empleaban los hombres vulgares. Esta masculinización del habla parece estar vinculada, en la sociedad actual, a los movimientos feministas.
- No podemos asegurar que la castradora sea consciente de su condición y que haya una intención malévolas en su actuación.
- Son mujeres muy vitales, tan llenas de vida que ésta les alcanza para sobrevivir a su masculina pareja.
- Tienen un liderazgo natural. Sostienen y dirigen sus familias en casi todos los ámbitos. También son pilares de muchas comunidades, ante la cobardía de los castrados para enfrentar la vida.
- Tienen una gran fuerza de voluntad porque siempre llegan a donde quieren, al menos logran el vasallaje de su hombre.
- Al ser las sobrevivientes de una pareja heterosexual, las castradoras demuestran ser las más aptas para la vida.

Existe alguna relación entre el nombre de las que sobreviven y su destino como tales. De tal suerte que María, Isabel, Rosa María, Guadalupe, Teódula, Mariana, Marcela, Dolores, Josefina, Rita, Eulalia, Juana... parecen destinar a

quienes así se llaman a ser castradoras. Este asunto no fue abordado porque no es susceptible de ser tratado con un fundamento científico.

Al contrastar la anterior lista dada anteriormente con las protagonistas de las obras cinematográficas analizadas, encontramos que *La Choca*, *Flor*, *Cara de Hacha* y *La Otra* no presentan contradicciones como entidades y que sólo se diferencian porque salen en diferentes películas.

El cine mexicano abunda en ejemplos que cubren todo el abanico de castradoras, desde las más ostentosas hasta las más embozadas. Así, tenemos que *Las pirañas aman en Cuaresma*, dirigida por Francisco del Villar en 1969, nos ofrece a una Lala, pescadora viuda, sospechosa de haber asesinado a su primer marido, y causante de la muerte del segundo, sin calzado en toda la película. Su hija es la elegida para que la suceda en su arte de destrucción de hombres. En este subgrupo de castradoras que permanecen descalzas está una mujer clasemediera, interpretada por Sasha Montenegro en *Playa prohibida*, cuyo primer marido ya es muerto; ella va de vacaciones a una playa en donde se enamora de un ingeniero que será asesinado por sus hijastros.

Servando González, en *Yanco*, presenta como madre del protagonista a una india que fue mujer de un zapatista caído en la revolución mexicana. En *Pueblerina*, el personaje principal, interpretado por Columba Domínguez, es otra indígena que sobrevive al padre de su hijo, tras ser reconquistada por un mestizo de recias botas.

Un subgrupo lo conforman protagonistas y personajes secundarios que no exhiben de manera reiterada su pene ampliado, aunque no dejan de hacerlo en algunas escenas clave. Mencionemos a la madre de Pedro que, en *Los Olvidados*, de Luis Buñuel, se confiesa viuda ante El Jaibo y se lava los pies delante de él para excitarlo. Matea, de *La Viuda Negra*, hace lo mismo para tentar al padre Feliciano. En *La Pasión, según Berenice*, la joven, cuyo marido ya es finado, camina con los pies desnudos sobre el campo durante las citas con su nuevo enamorado. Por su lado, Alma, en *El callejón de los milagros*,

acostumbra sentarse con pies y piernas visibles en el poyo de su ventana; esto sobreexcita al único hombre que la querrá y al que ella conducirá a la muerte.

Los sujetos femeninos de la castración embozada también han ocupado papeles importantes en la obra fílmica nacional. *Doña Bárbara*, encarnada en María Félix, es el ama del llano venezolano y dueña de la vida de sus hombres y sus mujeres; es doblegada por Santos Luzardo, pero ya era sobreviviente. Dolores del Río, doña Perfecta, en la cinta del mismo nombre, interpreta a una mujer que tiene el poder de castrar hasta al pretendiente de su propia hija.

Las madres que materializó en el cine Sara García ejercen su poder sobre los hombres a través de su ternura y abnegación, en aras de salvar su familia (su territorio). No podemos dejar de mencionar en esta clasificación a la terrible madre de Tita que, en *Como agua para chocolate*, condena a la soltería a su hija.

La película que juntó a dos grandes personalidades del séptimo arte mexicano fue *La Cucaracha*, dirigida por Ismael Rodríguez en 1958. En ella, Dolores del Río representa a una castradora embozada y María Félix, a una bravia. Un plano de detalle toma el momento en que los pies de Isabel, una viuda recatada, vestida de negro, son aseados en un río ante los deseantes ojos del coronel Zeta. La Cucaracha, quien rivaliza con la discreta mujer, camina sin calzado en algunos lugares donde acampan los revolucionarios. Ambas mujeres sobreviven a Zeta.

Un recuento con tantos ejemplos de castradoras no es factible en el caso de la literatura hispanoamericana; empero, no carece de ellas.

Con rasgos evidentes para su caracterización o como embozadas, las castradoras no son sólo una ficción sino una realidad mexicana. La sabia de los hongos, María Sabina, fue dos veces viuda y siempre se mantuvo descalza.

La cantidad excesiva de mujeres cuyos esposos ya son difuntos y de madres solteras en nuestro país nos sugiere el predominio matriarcal en esta postmoderna sociedad. El machismo parece ser un atisbo insignificante de la

lucha realizada por los hombres para sobrevivir, condenados a una muerte temprana por todas las acciones autodestructoras como el alcohol y la violencia.

Aclaremos que en este trabajo solamente hemos recogido los rasgos constantes de las castradoras. No podemos, sin abandonar la objetividad, volver este texto un "Yo acuso" condenatorio a las sobrevivientes; es, apenas, una tipología sujeta a todas las reservas posibles.

Una segunda parte del reporte debería referirse a los castradores, cuyas expresiones en las diferentes dimensiones de su vida parecen ser similares a las de sus equivalentes femeninas. El cine nacional y el latinoamericano, en general, ofrecen pocos ejemplos en los que la confluencia de rasgos castradores sea tan clara como en las películas analizadas aquí. El más cercano es el personaje central de *Los hijos de Sánchez*, filme poco aceptado por los críticos especializados debido a que los actores, mexicanos, se intercomunican en inglés en una vecindad del centro de la capital mexicana. Esta obra, empero, fue realizada, por un director extranjero. *La isla de los hombres solos* es, tal vez, en donde encontramos un personaje, Jacinto, que soporta el contraste teórico similar al realizado aquí.

Subrayaremos que en el centro de la relación sexual entre el hombre y la mujer está la muerte, misma que vive en franca alianza con las castradoras, quienes después del exitoso acto que las convierte en tales se sienten compelidas a repetirlo. Aquí está una clave de la mujer enigma: ¿Quién tiene a sus pies a quién?

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W *La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidad*.
Madrid, Taurus, 1982, 127 pp.
- Agel, Henri y otros. *Manual de iniciación al arte cinematográfico*, Madrid, Rialp,
1996, 326 pp.
- Aleksandr, Romanovich, Luria. *Conciencia y lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1977,
173 pp.
- Ardila, Alfredo y Feggy Ostrovsky Solis. *Lenguaje oral y escrito*, México, Trillas,
1988, 359 pp.
- Braunstein, Néstor, comp. *El lenguaje y el inconsciente freudiano*, México, Siglo
Veintuno, 1982, 333 pp.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000,
323 pp.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, México,
Paidós, 1991, 287 pp.
- Cassirer, Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura
Económica, 1971, 223 pp.
- Company-Ramón, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y
texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987, 121 pp.

- Freud, Ana, comp. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Altaya, 1993, 721 pp.
- Gentis, Roger. *Lecciones del cuerpo: ensayo crítico sobre las nuevas terapias corporales*, Barcelona, Gedisa, 1981, 222 pp.
- Jung, Carl Gustav. *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1970, 52 pp.
- Knapp, Mark. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós, 1982, 373 pp.
- Lyons, John. *Lenguaje, significado y contexto*, Barcelona, Paidós, 1983, 263 pp.
- Malinovsky, Bronislaw. *Sexo y represión en la sociedad primitiva*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, 254 pp.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1999, 253 p
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972, 247pp.
- Nasio, Juan David. *La mirada en psicoanálisis*, Barcelona, Gedisa, 1992, 182 pp.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine, México*, Paidós, 2000, 238 pp.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1980,
378 pp.

FILMOGRAFÍA

La Choca. Dir. Emilio Fernández, Prod. Juan Antonio de la Cámara. Guionista:
Alfonso Díaz Bullard. Actores: Meche Carreño (Flor), Gregorio
Casal (Guacho), Armando Silvestre (Javier), Pilar Pellicer (La
Choca), Salvador Sánchez (Audías), Chano Urueta (don
Pomposo) y Juanito Guerra (Martincito). Estudios Churubusco
Azteca. México. 1973, 120 min.

La pérdida de los hombres. Dir. Arturo Ripstein. Prod. Laura Imperiale y Jorge
Sánchez. Guionista: Paz Garciadiego. Actores: Patricia Reyes
Espíndola (Cara de Hacha), Rafael Inclán (Otro), Luis Felipe
Tovar (Uno), Carlos Chávez (El que venía), Alejandra Montoya
(Cara de Luna), Leticia Valenzuela (La Otra), Eligio Meléndez(
Guardia), Marco Zapata (Hijo de La Otra), Osami Kawno
(Secretario), Ernesto Yáñez (Locutor de radio), Coproducción:
Filmanía, Gardenia Producciones, Canal Más (España), Wanda
Visión, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional
para la Cultura y las Artes. México. 2000, 110 min.