

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO CONTRA LAS MUJERES EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO (1998-2008)

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA
EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS PRESENTA

ELOÍSA RIVERA RAMÍREZ



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
MAESTRÍA · TUTORA: DRA. NORMA BLAZQUEZ GRAF
CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por la beca otorgada, la cual me permitió la realización de mis estudios de maestría y la elaboración del presente trabajo. • A la Universidad Nacional Autónoma de México, por todo el aprendizaje que he obtenido a lo largo de los años. • Al Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, por ser el espacio que fomenta este tipo de investigaciones. • A Norma Blazquez, por ser parte de todo el proceso, por nunca dejarme sola, por todo el apoyo. • A Paty Castañeda, porque también estuvo presente desde el inicio hasta el final de este trabajo. • A Helena López, por todos sus aportes, por siempre darme ánimo. • A Aimée Vega e Isis Saavedra, por su contribución para enriquecer esta tesis. • A Mágina Millán y Aleksandra Jablonska, porque de distintas formas me ayudaron también. • A Beatriz y a Joel, mis padres, porque siempre están conmigo. • A mi familia, porque siempre está al pendiente de mí y me desea lo mejor. • A mis compañeras y compañeros de la generación 2010, particularmente a quienes puedo llamar amigas y amigos: Claudia, David, Joel, Karla, Ingrid, Mairer, Mireille, Tania, Tihui, Yollo, Yllich. • Mención especial a Lucila, por la solidaridad; Marlene, por todos los consejos;

Monika, por la hospitalidad; Nayma, por todo lo compartido; Rigo, por ser mi gran interlocutor. • A Sarya, porque era amiga antes y se convirtió en “mejor amiga”. • A Mercedes, por toda la compañía, la comprensión, la confianza y las risas. • A José Ramón, por todo, que siempre fue mucho. • Al Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, por permitirme ser parte de un gran equipo de trabajo, por compartir el interés (y la pasión) de estudiar el cine. Alfredo, Ana, Angélica, Gaby, Isra, Javier, Jessica, José Ramón, Marce, Rebeca y Tonalli: son la onda. • A Cristóbal, por la amistad de años, por su colaboración a este texto (la forma también importa). • A toda la gente que estoy olvidando, pero que de alguna manera estuvo presente durante todo el proceso de elaboración de esta tesis, de verdad... *muchas gracias*.

ÍNDICE

RESUMEN · 9

INTRODUCCIÓN · 11

FEMINISMO Y TEORÍA CINEMATOGRAFICA · 21

VIOLENCIA DE GÉNERO/
VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES · 39

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA DE
GÉNERO CONTRA LAS MUJERES EN EL CINE · 103

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN · 125

RESULTADOS · 133

Sexo, pudor y lágrimas · 133

Amores perros · 159

Corazones rotos · 174

Cicatrices · 189

Contracorriente · 208

Backyard. El traspatio · 228

CONCLUSIONES · 253

DISCUSIÓN · 267

REFERENCIAS · 273

RESUMEN

El presente trabajo tuvo como finalidad conocer cómo es representada la violencia de género contra las mujeres en el cine mexicano de producción reciente. Específicamente, se analizaron seis películas producidas entre 1998 y 2008: *Sexo, pudor y lágrimas*; *Amores perros*; *Corazones rotos*; *Cicatrices*; *Contracorriente* y *Backyard. El traspatio*; mismas que en su narrativa presentaban una escena de violencia contra las mujeres en el ámbito de pareja.

Tomando cada filme como si fuera un texto, por medio de la técnica de análisis de contenido, se registraron las características principales de los personajes, se buscaron secuencias donde ocurrieran actos de violencia contra las mujeres y se procedió a un análisis de las mismas. Una de las principales preocupaciones fue encontrar si estos actos violentos eran presentados de manera justificada y/o minimizada; asimismo, se tuvo particular interés en determinar si los personajes se mostraban de modo estereotipado o no.

Los resultados encontrados muestran que la representación de la violencia de género contra las mujeres en el cine mexicano es plasmada en los filmes en tres modos generales: como una violencia más, que se ejerce en un

contexto de crisis económica y social; como una progresión de agresiones en una nociva y desgastada relación de pareja; como una problemática sociocultural de profundo arraigo y dinámicas complejas (mostrando las relaciones asimétricas de poder entre géneros).

INTRODUCCIÓN

El cine, como un medio de comunicación masiva (y como objeto artístico), es al mismo tiempo una instancia de socialización y un documento social, ya que a través de sus imágenes y narrativas trasmite normas y valores mientras es el reflejo de una cultura en un momento histórico particular.

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

En la cultura contemporánea, las nuevas generaciones deben su percepción de los problemas sociales y del mundo en general tanto a los discursos audiovisuales como a su experiencia personal o inmediata. Sin embargo, las creencias y actitudes no son transmitidas intactas desde el medio al receptor, ya que cada integrante de una audiencia trae consigo su propia ideología, la cual “interfiere” en

el proceso de recepción. “Logramos que las cosas sean significativas para nosotros acoplándolas a nuestras concepciones previas” (Tudor, 1974, p. 11).

La diversificación temática de las historias llevadas a la pantalla desde las últimas décadas del siglo xx ha llevado a abordar cuestiones sociales como no se había hecho antes, por ejemplo las referentes a los derechos humanos. Asimismo, poco a poco ha cambiado el modo en que las mujeres y las problemáticas sociales asociadas a su género son representadas (Sánchez, 2002; Millán, 2002).

La noción de representación es compleja. En la entrada correspondiente en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Victoriano y Darrigrandi (2009), establecen que

La representación, en su sentido más básico, es el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el “doble” de una presunta “realidad” o de un “original”. En otras palabras, la representación ocurre a través de un proceso de percepción e interpretación de un referente, el objeto (en un sentido amplio) representado.

[...] Las representaciones han sido objeto de estudio en diversas disciplinas. En el caso de las humanidades y las ciencias sociales estarían ligadas a su relación con el estudio de la sociedad y la cultura. Por un lado, la representación designaría a las “representaciones” en el sentido de los códigos fundamentales de una cultura, constelaciones simbólicas destinadas a regir el orden de los discursos y las prácticas sociales: imágenes que producen de sí los sujetos que participan en una cultura y en una época determinada.

[...] La representación constituye la estructura de com-

prensión a través de la cual el sujeto mira el mundo; sus “cosmovisiones”, su mentalidad, su percepción histórica. La representación es portadora de significados que se materializan a través del uso del lenguaje, sea escrito, visual, auditivo, corporal, etc. La representación o representaciones son parte de un sistema de prácticas sociales y culturales que involucran un referente, que puede ser real o imaginario, o incluso otra representación; unos agentes que realizan la representación dotados de cierta ideología en un contexto histórico-social determinado y, finalmente; unos receptores que, en el acto de recepción, perciben e interpretan dicha representación (pp. 249-250).

Sobre el concepto, Stuart Hall (1997) señala que

es a través del uso que hacemos de las cosas, y de lo que decimos, pensamos y sentimos acerca de ellas —cómo las representamos— como les damos un significado. En parte damos significado a las cosas a través de cómo las usamos o las integramos en nuestras prácticas diarias... En parte damos significado a las cosas a través de cómo las representamos —las palabras que usamos para referirnos a ellas, las historias que contamos sobre ellas, las imágenes que producimos de ellas, las emociones que asociamos a ellas, las maneras en cómo las clasificamos y conceptualizamos, los valores que asociamos a ellas... La cultura, podemos decir, está involucrada en todas aquellas prácticas que no están simplemente programadas genéticamente en nosotros... sino que transmiten significado y valor para nosotros, que necesitan ser significativamente interpretadas por otros, o que dependen del significado para su operación efectiva. La cultura, en ese sentido, permea a toda la sociedad. Su estudio subraya el papel

crucial del dominio simbólico en el centro de la vida social (p. 3, traducción libre).

Una de sus dimensiones es la que ocurre en las imágenes, las cuales

se apoyan en códigos determinados culturalmente que se transmiten por el aprendizaje o entrenamiento que recibimos. La imagen nos introduce a variados campos semánticos: percepción, representación, identidad, semejanza, comunicación. Para analizarlos hay que deconstruir su aparente naturalidad o inocencia, descubriendo en ella el terreno de una praxis social (Millán, 1999, p. 32).

Los estudios de género en relación con la producción cultural ubican como uno de los planos de análisis, dentro del orden de la representación, el de las formas y contenidos dominantes, a partir de los cuales se produce una imagen y un lugar de la mujer, y otro del varón dentro de las narrativas (Millán, 1999).

De acuerdo con Bourdieu (1998)

la mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetivación; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido al grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican (p. 85).

Analizar la imagen que se difunde de la violencia de género a través del cine, revisando sus distintos elementos narrativos, contribuye a comprender cómo es que la re-

presentación de esta problemática ha sido difundida (al menos en una de las instancias de socialización) y, por tanto, interiorizada por la sociedad.

El análisis de un volumen de películas representativo de una época, permite inferir, entre otras, líneas conceptuales, estéticas y morales dentro de las cuales los miembros de una sociedad específica en una época determinada han construido sus imágenes de la realidad. La selección de un conjunto de películas contemporáneas en las que aparece reflejado el problema de la violencia de género y el análisis de esta representación permite estudiar si la imagen de este problema y sus representaciones responde a la realidad o al contrario (Teruel, s/f).

Los medios de comunicación, además de la industria cultural, proporcionan a la audiencia masiva los estándares admisibles por la sociedad y elaboran y diseminan ampliamente el lenguaje y el conocimiento compartido sobre lo que es o no aceptable. La hoy llamada violencia de género es un concepto que no existía en décadas pasadas. A través de la comunicación es como la audiencia, en este caso las mujeres, se pueden hacer de los argumentos sociales contruidos desde los medios para entender por qué a ellas y a otras mujeres las maltratan los hombres con quienes se relacionan (López, 2005).

Hay quien considera, como Soledad Larraín (1999), que si se refleja de manera realista este problema, se puede llegar a una mayor comprensión del mismo, al menos por una parte de la audiencia.

Son pocos los acercamientos que se hacen desde el arte a esta problemática. Incluso, en algunos casos se puede hablar de que como transmisor de una ideología, el cine ha contribuido a frivolar, negar e incluso legitimar la vio-

lencia de género, al presentarla, por ejemplo, como “producto de la pasión”, como algo socialmente aceptado, o incluso justificado por las circunstancias (Cruz, 2005).

Dado lo anteriormente expuesto es que se plantea la necesidad de realizar investigaciones orientadas al análisis de cómo se representa la violencia de género en América Latina, específicamente en México. Existen muy pocas investigaciones así enfocadas, pues la mayor parte de los trabajos encontrados con este fin son referentes a la cinematografía española. Para ello, se propone una revisión de películas nacionales realizadas en la última década.

A pesar del trabajo de diversos grupos de mujeres (en particular de los grupos feministas) y de los esfuerzos realizados a nivel local en cada país de América Latina (cambios legislativos y en políticas públicas, creación de grupos de apoyo), la violencia contra de las mujeres no ha disminuido. Por el contrario, en algunos casos se ha incrementado la incidencia de ésta o se ha transformado en modos aún más agresivos, como el feminicidio.

Por ejemplo, en México, según cifras presentadas en la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) de 2006, 26% de las mujeres solteras y 35% de las casadas o unidas son víctimas de violencia de pareja. En tanto, cuatro de cada cinco de las mujeres separadas o divorciadas reportaron situaciones de violencia durante su unión, y 30% continuaron padeciéndola, por parte de ex parejas, después de haber terminado su relación.

Respecto al ejercicio de esta violencia en otros países de América Latina y el Caribe, sirve como referencia la revisión hecha por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) en 2009, la cual revela (a través de la com-

pilación de diversos estudios por país) que, en la región, aproximadamente el 40% de las mujeres es víctima de violencia física, y el 60% sufre de violencia psicológica. Un 45% declara haber recibido amenazas de su pareja y entre 5% y 11% de las mujeres dice haber sido víctima de violencia sexual. (Páginas de la CEPAL y Otramérica en línea).

Siendo la familia la institución en donde se inicia el aprendizaje de los patrones relacionales intergeneracionales, éstos se ven reforzados por la interacción con otras instancias de socialización tales como la escuela y los medios masivos de comunicación (Charles, 1993; Bustos, 2000; De Miguel, 2003 y Vega, 2010).

Dado que el material de trabajo será el cine mexicano contemporáneo, es conveniente señalar algunas características sobre las condiciones de producción del mismo, específicamente en la periodicidad establecida por los años de producción que componen la muestra (1998-2008). Después de una llamada *Época de oro* siguió un estancamiento tanto en la cantidad de cintas realizadas como en la calidad de las mismas. A fines de los años sesenta y a principios de los setenta, se dio el surgimiento de lo que desde entonces se ha llamado *Nuevo cine mexicano*, el cual ha tenido altibajos. A partir de los años noventa de manera paulatina se ha recuperado la asistencia del público, particularmente de clase media, el cual sin duda da la sensación de encontrarse en “crisis permanente”, de acuerdo con Montiel (2008). Según este autor, las producciones de este país pueden dividirse en tres grupos: las que realizan cineastas mexicanos en el extranjero y son exitosas; las que “configuran la idea de un cine nacional”, realizadas por directores y directoras con talento, con apoyo estatal, con éxito en el ámbito de los festivales, pero que son un fracaso

so comercial; por último, el cine producido de modo industrial, cuyo realizador trabaja “por encargo” y de éxito variable entre el público.

Para Patricia Torres (2011) el panorama es más alentador, ya que la entrada del siglo XXI traería al cine mexicano un replanteamiento “en sus cánones temáticos y estéticos, así como en la renovación de fórmulas genéricas a fin de poder recuperar una audiencia, y un lugar en el mercado internacional” (p. 95). También percibe como positivo el apoyo que se da a través del Instituto Mexicano de Cinematografía, principalmente los financiamientos a través del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine). Al respecto, Federico Dávalos (2008) menciona también el papel para fomentar la producción del programa Ibermedia, el cual apoya productos de coproducción en los que se involucren empresas productoras y distribuidoras de, por lo menos, tres países iberoamericanos.

El objetivo de la presente tesis es analizar cómo es representada la violencia de género contra las mujeres, particularmente en el ámbito de las relaciones de pareja en el cine mexicano contemporáneo realizado en el marco brevemente planteado. Específicamente, se busca observar si esta representación reproduce estereotipos, excusas o algún tipo de atenuante que minimice el acto violento; o si esta representación refleja la complejidad de dicha problemática sociocultural.

Este trabajo se encuentra constituido por siete capítulos. El primero es un recorrido por diversas corrientes en cuanto al análisis cinematográfico desde un punto de vista feminista. En el segundo capítulo se hace una revisión sobre

distintos enfoques y formas de abordar la violencia de género o violencia contra las mujeres. Esto para proveer de un marco que permita interpretar lo encontrado en las películas. El tercer capítulo comprende una revisión del Estado del Arte, compuesto por investigaciones acerca de cómo se representa la violencia de género en el cine. El cuarto capítulo es el desarrollo de la investigación, incluye las preguntas de investigación, los objetivos, y en general todo el procedimiento llevado a cabo en esta investigación: selección de películas, registro de las secuencias con violencia de género contra las mujeres, registro de personajes, análisis de lo registrado. El quinto capítulo son los resultados encontrados, esto es, un análisis de cómo se representa la violencia de género dentro del ámbito de pareja en el cine mexicano contemporáneo, así como de los personajes. El sexto y séptimo capítulos consisten en las conclusiones y la discusión, respectivamente. Al final se incluyen las referencias (bibliografía, hemerografía y filmografía) consultadas.

FEMINISMO Y TEORÍA CINEMATOGRAFICA

Al hacer una revisión de las aproximaciones entre la teoría fílmica y el feminismo en las últimas décadas, se pueden observar distintos enfoques relacionados tanto con otras líneas de estudio en las ciencias sociales y humanidades, como la influencia de distintas etapas de los movimientos feministas.

Para Margara Millán (1999) los conceptos centrales abordados por un análisis feminista giraran en torno a la imagen y la posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración; su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femeninos; el realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la recepción de la espectadora; la representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase, y con la preferencia sexual; la pertinencia de una estética femenina en el cine; el funcionamiento del operativo psíquico consciente e inconsciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador-mujer frente a la pantalla.

La teoría fílmica feminista como tal surge en la década de los años setenta. Giulia Colaizzi (1995) en su libro *Fe-*

minismo y teoría fílmica separa en dos vertientes la investigación surgida entonces, las cuales buscarían hacer “visible lo invisible”, como diría Annette Kuhn.

La primera de estas etapas, que se considera de orden eminentemente sociológico, estaría compuesta por trabajos que irían por un lado “historizante”, rastreando la presencia de las mujeres en los distintos aspectos de la producción cinematográfica desde los inicios de la industria; y otros que verían al cine como un instrumento que simplemente reflejaría una visión del mundo que existiría ya de modo independiente en otro lugar. Dentro de estos estudios Colaizzi sitúa el de Sharon Smith *Women who Make Movies* (1975), que aportaba información sobre la participación de las mujeres en los primeros años del cine estadounidense, y cuyos nombres rara vez aparecen en los recuentos hechos por otros historiadores. Menciona *Popcorn Venus*, de Marjorie Rosen y *From reverence to rape*, de Molly Haskell, en los cuales se hace una relectura del desarrollo del medio cinematográfico a través de las imágenes o estereotipos de la mujer que se habían propuesto durante varias décadas.

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

(concibiendo al cine en términos de Althusser, como un “aparato ideológico del estado”).

El texto de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado en 1975, sentaría las bases y las coordenadas para el debate teórico de la siguiente década; planteaba problemas centrales para el feminismo y para la teoría fílmica: la cuestión del placer de las mujeres y las que se refieren a la recepción fílmica y al lugar espectadorial. El cine clásico, dice Mulvey, debe su “magia” a un placer visual que se basa sobre la diferencia sexual porque hace de la mujer un espectáculo (“*to be looked-at-ness*”) simple y sólo objeto de deseo. Examina la conexión entre la mirada cinematográfica y el proceso de formación de identidad, afirmando que el sujeto masculino, al establecer a la mujer en tanto su “otro” visible, encuentra en la imagen cinematográfica la legitimación de su posición de dominio y control en la sociedad, confirmando e incentivando sus sueños de unidad y supremacía, y sostiene que el disfrute cinematográfico reside en su condición de placer “escopofílico” o voyeurista. El artículo de Mulvey concluye sosteniendo que “el primer golpe contra la acumulación monolítica de las convenciones fílmicas tradicionales... es liberar la mirada de la cámara en su materialidad en tiempo y espacio y la mirada de la audiencia en la dialéctica y apasionada separación” (p. 93), sabiendo que esto destruiría “la satisfacción, el placer y el privilegio” del espectador.

La propuesta de Mulvey tendría tanto críticos como seguidores. De acuerdo con Colaizzi, Teresa de Lauretis criticó el proyecto de Mulvey de destruir la belleza y el placer al que tenían acceso las mujeres en la cultura patriarcal en la experiencia cinematográfica. “De tal experiencia placentera se debe dar cuenta, pese a que la mujer

ha sido colocada en una ‘situación paradójica’: entre la mirada de la cámara (la representación masculina) y la imagen en la pantalla (la fijación especular de la representación femenina)” (p. 24). De Lauretis atribuiría el placer que la experiencia cinematográfica implica para las mujeres a un “carácter específico de la subjetividad femenina” que determina a la mujer como un espacio múltiple y discontinuo.

Cabe también aquí el trabajo desarrollado por el colectivo de la revista *Camera obscura* (integrado por Janet Bergstrom, Sandy Flitterman-Lewis, Elisabeth Lyon y Constance Penley) que en su editorial del primer número (1976) sostiene que ha evolucionado del reconocimiento de la necesidad de un estudio teórico del cine en Estados Unidos a una perspectiva feminista y socialista. Esta clase de análisis reconoce que las mujeres son oprimidas no sólo económica y políticamente, sino también en todas las formas de intercambio racional, significativo y simbólico de la cultura. El cine es un lugar privilegiado para el examen de este tipo en su única conjunción de códigos políticos, económicos y culturales.

Para este colectivo, un análisis feminista fílmico reconoce que una película es un producto cultural específico e intenta examinar el modo en el cual se inscribe en ella la ideología burguesa y patriarcal. Un examen teórico de las películas en términos de su proceso de significación implica entender que las representaciones de la “realidad” social son mediadas por un modo significativo con sus propias estructuras específicas y determinaciones. Localiza el análisis en la intersección del proceso de construcción del texto y el contexto social que determina y es representado en ese texto. Esta interacción dialéctica es el

proceso de significación. El estudio de una película como una práctica significativa (a través de un riguroso análisis del filme como un texto) contribuye a una comprensión de cómo la ideología determina y es determinada por el modo de representación.

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

Chistine Geraghty en su artículo sobre “Feminismo y consumo mediático” (1996) afirma que el interés inicial de las autoras que analizaban cine y televisión tenía que ver con cómo estaban representadas (o no) las mujeres y se preguntaban qué imagen de sí mismas se estaba ofreciendo a las mujeres. Menciona un ensayo de Christine Gledhill (*Recent Developments in Feminist Criticism*, publicado en 1978), en el que hacía énfasis en que las mujeres en cuanto mujeres no están representadas en el cine. Esta inquietud inicial fue importante porque atrajo la atención sobre la cuestión de la relación de la mujer con sus propias imágenes en la pantalla y, aun con variantes a lo largo de los años, este énfasis en las mujeres observándose a sí mis-

mas ha seguido manteniendo un interés constante entre las autoras feministas.

En la teoría cinematográfica, esta cuestión pareció hallar una respuesta en el rechazo de la suposición según la cual el cine podía ofrecer a la mujer la verdad acerca de su propia condición y experiencia.

Según Geraghty, para algunas teóricas como Mulvey o Claire Johnston, la mujer en el cine no actúa como una representación de la realidad sino como un símbolo; la imagen de la mujer sería un signo no para las mujeres, sino para los hombres “un signo que indicaba una terrible carencia que debía ser remediada para el espectador masculino. La imagen de la mujer fue creada para abastecer a los hombres de mecanismos de defensa contra la castración” (p. 464). Esta visión (totalizante) moldearía la teoría cinematográfica feminista durante la década siguiente.

También apunta que

Una importante característica tanto de la teoría cinematográfica como de la televisiva es el claro énfasis que se pone en la construcción de los personajes femeninos y el rechazo a recurrir a un realismo no problemático. La diferencia de enfoque no se basa tanto en las cuestiones de la representación como en las posibilidades de identificación y de dirigirse a la audiencia (p.465).

Asimismo menciona a otras autoras, como Mary Ann Doane, Patricia Mellencap y Linda Williams, las cuales interpretarían de manera distinta a como lo hiciera Mulvey. La diferencia implicaría distanciarse de la demanda de una representación positiva que buscaba una “afirmación de la subjetividad femenina”; en lugar de ello reconocían que

las imágenes de la mujer en el cine podían leerse “como metáforas de ausencia, carencia y negatividad”, pero se mostraban algo optimistas respecto a las posibilidades de que las mujeres hicieran suyas estas posiciones negativas de ausencia y carencia, ya que después de todo estaban valoradas dentro de las modernas teorías de significación. La “diferencia como opresión” podía convertirse, siguiendo a las feministas francesas, en “diferencia como liberación” (p. 466).

El texto más referido de Doane es *Film and the masquerade: theorizing the female spectator* (1982). En él, comienza haciendo referencia al trabajo de Freud, para quien la mujer no puede ser espectadora, y se encuentra asociada a los jeroglíficos en cuanto enigma.

Para Doane, la mujer, el enigma, el jeroglífico, la imagen es una cadena metonímica que conecta con otra: el cine, el teatro de imágenes, un escrito en imágenes de la mujer, pero no para ella. Ella es el problema. Por un lado, el jeroglífico, como la mujer, trae un misterio, una inaccesible pero deseable otredad. Por otro lado, el jeroglífico es lo más legible del lenguaje. Su accesibilidad está en función a su carácter de lenguaje pictórico. La intimidad del significante y el significado en el signo icónico niega la distancia que define al lenguaje fonético. Y es la ausencia de esta distancia crucial que especifica simultáneamente al jeroglífico y lo femenino. Sería precisamente por esto que Freud desaloja a la mujer de su discurso de la feminidad. Demasiado cercana a sí misma, atrapada en su propio enigma, no puede retroceder, no puede alcanzar la distancia suficiente de una segunda mirada. El sistema icónico de representación es inherentemente deficiente (no puede separarse de lo “real”, de lo concreto; carece de la distancia

necesaria para la generalización). La mujer es también definida por tal insuficiencia. La insistencia de Doane sobre la congruencia entre ciertas teorías de la imagen y teorías acerca de la feminidad es un intento por diseccionar la *episteme*, la cual asigna a la mujer un lugar especial en la representación fílmica mientras niega su acceso a tal sistema. La relación de la mujer con la cámara y el régimen de visión sería muy distinta a aquella del hombre.

Según esta autora, el deseo del espectador, en la teoría fílmica contemporánea, está generalmente delineada como voyeurismo o fetichismo, como un placer precisamente en ver lo que está prohibido en relación con el cuerpo femenino. Para la espectadora hay una cierta presencia excesiva de la imagen —ella es la imagen. Dada la cercanía de esta relación, el deseo de la espectadora puede ser descrito solamente en términos de una especie de narcisismo. Cita a Joan Riviere, para quien la “mascarada” de la feminidad es una especie de formación reactiva contra la identificación transexual de la mujer (al identificarse con el protagonista masculino). Después de asumir la posición del sujeto del discurso más que su objeto, la mujer que analiza Riviere se siente obligada a compensar su robo de masculinidad al exagerar los gestos del coqueteo femenino.

Concluye Doane afirmando que las películas plantean argumentos acerca de mirar para perfilar los términos de su propio entendimiento. Tanto la teoría como la imagen y su aparato, el cine, generan una posición para la espectadora. La entera elaboración de la feminidad como cercanía, proximidad, como autorepresentación no es la definición de una esencia sino la definición de un lugar culturalmente asignado a la mujer. Más allá de una simple adopción de la posición masculina en relación con el signo cinemato-

gráfico a la espectadora se le darían dos opciones: el masoquismo de la sobreidentificación o el narcisismo que implica el volverse el propio objeto de deseo, al asumir la imagen en el modo más radical. La efectividad de la mascarada yace precisamente en su potencial para crear una distancia de la imagen, generar una problemática dentro de la cual la imagen es manipulable, producible y legible por la mujer.

Sobre otras autoras, Geraghty dice que la salida de este dilema “consistía en negar una identificación específica del género y en enfatizar la interacción de las distintas posiciones que podían asumirse”. Por ejemplo, Elizabeth Cowie

se manifestaba contraria a la idea de que el género en la audiencia estaba basado en una posición social (hombre/mujer) asumida antes de que empezara la proyección de la película, cosa que por tanto determinaba una respuesta; en lugar de ello proponía un juego de mirada e identificación en el que la masculinidad y la feminidad no constituyen extremos opuestos que fijan al espectador, sino posibilidades abiertas a cualquier espectador [...] concibe un espectador que parece que ya no queda clasificado según su género, una mirada que ya no es masculina, y afirma que “no existe una ‘mirada’ única o dominante en el cine... sino una continua construcción de miradas” (p. 467).

Geraghty resalta que si bien a veces se da por sentado que la postura psicoanalítica que enfatizaba el posicionamiento del espectador por parte de la película era algo monolítico en la teoría cinematográfica de finales de los años setenta y principios de los ochenta, había otros pun-

tos de vista. Estas críticas planteaban cuestiones sobre hasta qué punto las interpretaciones psicoanalíticas podían dar respuesta a los problemas presentados por la espectadora. Y ejemplifica con el trabajo de Gledhill, quien en 1978 habría propuesto que la audiencia femenina no se hallaba necesariamente limitada por la imagen de la mujer fetichizada y que las mujeres podían identificarse de otras formas con la imagen femenina que se les ofrecía, seleccionando códigos en la construcción de los personajes y del discurso femenino que señalan aspectos contradictorios en la determinación de la mujer. Señalaría otros factores que intervienen cuando las mujeres ven la película, como los sociológicos, psicológicos y atributos culturales, y la propuesta sería que la efectividad material de dichos discursos no quedaba necesariamente eliminada por el dominio de la narrativa ni por los límites de la posición de los espectadores.

Sería entonces a fines de la década de los setenta y principios de la de los ochenta que surgieron más estudios que señalaban la importancia de los factores cinematográficos.

Propiamente sobre el consumo mediático de las mujeres, Geraghty apunta que

en primer lugar existen las diferentes historias y disciplinas de trabajo sobre la mujer consumidora tanto en teoría cinematográfica como en los estudios sobre televisión... En segundo lugar, existen las dobles connotaciones de la palabra 'consumo', asociada por una parte con el hecho de que la ficción 'consume' y absorbe inapropiadamente a la mujer lectora y, por otra, con la elección deliberada que realiza la lectora de sus propias ficciones (pp. 455-456).

Quizás el rasgo más llamativo del debate sobre el signifi-

cado del consumo femenino ha sido el giro en las actitudes respecto a la feminidad tradicional y a los textos que parecen apelar a la feminidad como la base del placer. Tanto en los trabajos sobre cine como en los que se han hecho sobre la televisión, esta ruptura permitió pasar de las 'imágenes de la mujer' a una 'creciente concentración en las imágenes para la mujer'. En ambos casos, aunque de modos distintos, esto permitió un cambio de la noción de que los personajes femeninos operaban como un modelo para las mujeres de la audiencia a una consideración de los procesos más amplios a través de los cuales se construye la feminidad para y por las mujeres a través de las figuras... La continuación de esta línea sigue siendo un vínculo importante entre los trabajos teóricos y la actividad feminista de tipo más general, como por ejemplo la que aborda el acceso de las mujeres a los medios de comunicación" (pp. 472-473).

Teresa de Lauretis, en *Alicia ya no (Feminismo, semiótica, cine)* sostiene que "en el cine... la representación de la mujer como espectáculo —cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo— omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su representación más compleja y su circulación más amplia" (1984, p. 13).

Ella diferencia entre el término *Mujer* y *mujeres*. *Mujer* sería el "punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y las condiciones de los discursos en los que están representadas esas ficciones". Con *mujeres* se refiere a "los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente" (pp. 15-16).

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

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

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

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

Christine Gledhill, en *Pleasurable Negotiations* (1988), sostiene que cuando las formas populares, operando dentro de un marco melodramático, intentan acoplar los discursos contemporáneos sobre las mujeres o acercarse a las formas culturales de las mujeres para renovar su verosimilitud de género y solicitar el reconocimiento de la audiencia femenina, la negociación entre “mujer” como símbolo patriarcal y la mujer como generador del discurso de las mujeres se intensifica. Mientras el melodrama orquesta los

conflictos de género en un nivel altamente simbólico para producir el encuentro de identidades que bosquejarán su universo moral, los códigos del discurso de las mujeres trabajan en un registro más directo y articulado para producir reconocimientos de género y realistas.

En *Desperately seeking the difference*, Jackie Stacey (1988) reitera el involucramiento de la crítica cinematográfica feminista en las cuestiones de género de los espectadores y espectadoras y los placeres del cine popular. Da cuenta de la importancia del ensayo de Mulvey, señalando dos “vacíos” observados en la misma por dicha crítica filmica. El primero es la cuestión de la figura masculina como un objeto erótico, el segundo es acerca del sujeto femenino en la narrativa y del deseo activo de las mujeres y los objetivos sexuales de las mujeres en la audiencia en relación con la protagonista femenina en la pantalla.

Stacey menciona que hay varias formas de llenar este vacío teórico. Una podría ser usar un detallado análisis textual para demostrar que distintas posiciones del espectador de acuerdo al género son producidas por el texto filmico, contradiciendo el modelo unificado del espectador masculino, donde la relación de los espectadores de estas posiciones masculina y femenina necesitaría ser más explorada.

Alternativamente, según esta autora, se podría aceptar una teoría de la masculinización del espectador en un nivel textual, pero argumentando que los espectadores tienen distintas subjetividades hacia la película de acuerdo a su diferencia sexual.

Otra crítica a la crítica cinematográfica feminista basada en el psicoanálisis la realiza Jane Gaines en su ensayo *White privilege and looking relations: race and gender in fem-*

inist film theory (1988). Aquí, ella busca mostrar cómo una teoría del texto y su espectador, basada en el concepto psicoanalítico de la diferencia sexual, no está equipada para lidiar con una película acerca de la diferencia racial y la sexualidad. De acuerdo con McCabe (2004), para Gaines, al centrar el análisis en las relaciones de género, se eluden cuestiones de raza y opresión de clase. El modelo psicoanalítico bloquea otras consideraciones que asumen diferentes configuraciones.

Sostiene que poseer el cuerpo negro femenino en la mirada es un privilegio del hombre blanco, y que la clave para entender el derecho a la mirada no serían las categorías psicoanalíticas, sino discursos socioculturales e históricos culturales acerca de la esclavitud y las relaciones raciales.

En la introducción de *The feminism and visual culture reader*, Amelia Jones (2003) habla sobre la relación entre el feminismo y la llamada Cultura Visual (como campo de estudio). Sostiene que ambos son modos de pensamiento orientados por preocupaciones políticas y se centran principalmente en formas culturales como formadoras de la experiencia subjetiva. El feminismo ha reconocido desde hace tiempo que lo visual (las condiciones de cómo vemos y significamos lo que vemos) es uno de los modos clave por medio del cual el género es culturalmente inscrito en la cultura occidental. El feminismo y la cultura visual, entonces, se retroalimentan uno al otro.

Explica que para la edición del texto mencionado trabajó desde la lógica de que cada argumento (ya sea visual o verbal, encarnado, virtual o textual) que tenga interés en, o que pueda explorar, los modos en que los sujetos toman, desarrollan o proyectan identidades de género es,

de algún modo, feminista, o por lo menos es útil para un estudio feminista de lo visual o de otras clases de cultura.

Considera que mientras la Cultura Visual comparte el impulso de los Estudios Culturales para rechazar las jerarquías disciplinarias y para explorar los usos y significados de imágenes a través de las disciplinas, es aún más importante su revisión de la concepción de cómo el significado toma lugar en la relación visual. Berger (entre otros) abrió el modo de concebir el significado de las imágenes visuales al tomar lugar en un proceso de intercambio entre la imagen (con su propuesto “modo de ver”) y el observador, cuyas creencias conforman el modo en que interpreta el trabajo. La cultura visual, entonces, corta la noción convencional de la historia y el arte de que el significado es inherente a la imagen.

Berger en *Modos de ver* (1972) explicita cómo, según las costumbres y convenciones, la presencia social de una mujer es de un género diferente a la del hombre, ya que la presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna, mientras la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, definiendo lo que se le puede o no hacer. De acuerdo con este autor “nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado” (p. 54), y lo sintetiza con la frase: “los hombres actúan y las mujeres aparecen” (p. 55).

Jones enfatiza que el feminismo ha tenido un papel central en el desarrollo de modelos críticos de lectura para la imaginaria visual en la cultura visual y su relación con disciplinas como la historia del arte, la teoría cinematográfica, los estudios sobre televisión y las ramas visualmente orientadas de los medios masivos de comunicación, los

nuevos medios y los estudios culturales. La cultura visual como una categoría de objetos o imágenes, o como un modo o estrategia de interpretación está siempre determinada en y a través de relaciones de diferencia sexual; ha ofrecido algunas de las más poderosas posibilidades para el desarrollo de un modelo feminista de un análisis crítico de la cultura.

Para Rosemary Betterton (2003) el feminismo ha enseñado varias habilidades culturales: formas de ver, de ser y de representar el mundo en términos de diferencia sexual. Y en el estudio de la cultura visual, estas habilidades están conectadas a las formas de hacer y leer imágenes que son sólo posibles como resultado de treinta años de lucha feminista alrededor de la representación. En un orden no particular, incluyen una llamada de atención acerca de cómo el género moldea la mirada, una comprensión de términos como “género” y “patriarcado”, una cierta reflexión en la representación del yo, una voluntad para explorar tópicos sobre la identidad y la diferencia, un interés en y un compromiso con la política de los cuerpos y una habilidad para leer “contra la corriente” un texto dado. Y cita a Nicholas Mirzoeff, para quien el estudio de la cultura visual no es tanto una disciplina sino una táctica, una estructura de interpretación fluida, centrada en la respuesta a los medios visuales, tanto de los individuos como de los grupos.

En síntesis, tener una perspectiva feminista en el análisis cinematográfico, tal como se ha desarrollado en las últimas décadas, implica tener una visión cada vez más compleja y crítica sobre cómo se plantean las relaciones intergeneracionales tanto en la narrativa de una película como en otros factores asociados a su producción y recepción.

Para efectos de este trabajo, el análisis se centrará en lo plasmado en pantalla, como un medio de creación de significado y, al mismo tiempo, un reflejo mediado de una problemática de origen estructural.

VIOLENCIA DE GÉNERO/VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES

Derivado de un proceso de profundización conceptual al respecto, las diversas investigaciones sobre violencia ejercida contra las mujeres han usado distintas denominaciones como: violencia doméstica, violencia intrafamiliar, violencia de género, violencia sexista o violencia machista, y el término “violencia contra las mujeres” es cada vez más empleado. Sin embargo, si bien el uso de una u otra denominación implica distintas cuestiones de origen y conceptualización teórico-metodológicas, en varios de los textos revisados, se les usa de manera indistinta haciendo alusión a la misma problemática. Para dejar de lado las ambigüedades, Marcela Lagarde (2007), la llama “violencia de género contra las mujeres”, especificando que es una agresión “contra las mujeres”.

El término *violencia de género* “se basa en el supuesto de que las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres son un factor relevante en la gravedad de la violencia hacia la mujer” (Larraín, S., 1999, p. 106).

De acuerdo con la Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procura-

ción de Justicia Vinculada (México, 2006), “el conjunto de amenazas, agravio, maltrato, lesiones y daños asociados a la exclusión, la subordinación, la discriminación y la explotación de las mujeres, constituye la violencia de género” (p. 44).

La situación se agrava cuando la violencia de género y todas las otras formas de violencia social, económica, jurídica, judicial, cultural y política contra las mujeres son toleradas y fomentadas, e incluso no son consideradas como violencia ni como un problema social, se naturalizan y se normalizan, o se les convierte en hechos extraordinarios e inabordables; no se crean mecanismos ni se impulsan procesos para erradicarlas.

La violencia contra las mujeres es consustancial a la opresión de género en todas sus modalidades: discriminación, interiorización, desvalorización, exclusión, segregación, explotación y marginación, entre otras. Es un mecanismo político de dominio entendido como control y supremacía natural de los hombres y de las instituciones que implica la sujeción y subordinación, el castigo, el daño y, en el extremo, la eliminación de las mujeres (*Violencia Femenicida en 10 entidades de la República Mexicana*. Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada, 2006).

La violencia conyugal se presenta en todas las formas de emparejamiento, desde el noviazgo y el matrimonio, hasta el amasiato, el concubinato y las uniones libres (Lagarde, 2006).

De acuerdo con una corriente de la teoría feminista, la ideología patriarcal es aquella que representa al mundo jerarquizado por el predominio masculino (heterosexual y

heteroerótico) y por la opresión no sólo de las mujeres sino, derivado de las relaciones de dependencia desigual, también de otros sujetos sociales sometidos al poder patriarcal, definidos en torno a características como la preferencia erótica, la edad, la salud y la plenitud vital (Lagarde, 1993).

Si bien no existe un consenso de que la causa última de esta violencia sea el patriarcado, desde éste se define a los varones como “superiores por naturaleza” y les confiere el derecho y la responsabilidad de dirigir la conducta de “su” mujer, dado que

existen numerosos soportes ideológicos, morales, políticos, económicos y legales para el ejercicio de la autoridad de los varones sobre las mujeres. Aunque estos soportes varían histórica y culturalmente, el uso de la violencia constituye una de las formas más predominantes y generalizadas que ayudan al ejercicio de esa autoridad (Sagot, 2006 p. 273).

El sustento ideológico de esta desigualdad es transmitido por medio de las instancias de socialización, de las cuales la más fuerte es, para esta circunstancia específica, la familia. Sin embargo, no es la única, dado que los patrones relacionales intergenéricos son también aprendidos vía otras instituciones, como la escuela y los medios masivos de comunicación (Charles, 1993; Bustos, 2000; De Miguel, 2003; Vega, 2010).

Interpretaciones diversas son elaboradas y difundidas a través de los medios, el cine, la literatura, la música, en ámbitos científicos, de divulgación de la ciencia, religiosos y jurídicos. Autoridades, familiares e incluso mujeres víctimas de la violencia y una parte de la opinión pública, se nutren de esos discursos y a la vez los nutren, para inter-

pretar la violencia contra las mujeres y los homicidios de niñas y mujeres (*Comisión Especial...*).

Si bien el cine no puede ser comparado con otros medios de comunicación de mayor difusión, como la televisión, cumple una función innegable como transmisor de pautas culturales gracias, sobre todo, al impacto de su discurso audiovisual.

Diversas simplificaciones, estereotipos o “mitos” acerca de la violencia masculina se han perpetuado por estas instancias de socialización, e incluso por algunas perspectivas teóricas que han abordado el problema (Castro y Riquer, 2003). Estos mitos han tendido a ubicar la violencia doméstica como derivada de trastornos psicopatológicos individuales, por el uso de alcohol o drogas, o por factores económicos y educativos. Asimismo, se tiende a “victimizar” a las mujeres, conceptualizándolas como receptoras casi pasivas de la violencia (Castro y Riquer, 2006); o incluso atribuyéndoles rasgos masoquistas, responsabilizándolas de su propio sufrimiento al referirse al hecho con frases como ‘ella tiene la culpa’, ‘ella se la busca’ (Velázquez, 2003). Es decir, mitos que tienden a reforzar la idea de que el maltrato sucede siempre en otra parte y a otras personas lejanas, algo que no atañe a la población en general (Bosch y Ferrer, 2002).

Mientras que la Encuesta Nacional de Violencia contra las Mujeres 2003 indicó que dos de cada 10 mujeres (21.5%) padeció alguna agresión de su pareja, el mismo ejercicio en 2006 apuntó que la cifra llegó a 33%, y que tres de cada 10 mujeres que acuden a los servicios públicos de salud viven algún tipo de violencia, lo que de acuerdo con esta consulta de la Secretaría de Salud representa un incremento de 12% de estos casos.

La Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares de 2006 reportó que 67% de las mujeres mayores de 15 años en el país han sufrido violencia familiar, patrimonial, comunitaria, escolar, laboral y de pareja.

Para tener una visión más completa de esta problemática, a continuación se presentan de manera más amplia diversas definiciones, conceptos e hipótesis que existen sobre la violencia de género/violencia contra las mujeres, esperando obtener un marco interpretativo para el análisis de esta violencia en los filmes a revisar en esta investigación.

En su artículo *La investigación sobre la violencia contra las mujeres en América Latina: entre el empirismo ciego y la teoría sin datos*, Roberto Castro y Florinda Riquer (2003), apuntan que la violencia contra las mujeres (en su trabajo sinónimo también de “violencia de género”) es uno de los ejes de reflexión-acción con los que resurge el feminismo en América Latina a finales de los años sesenta del siglo xx. Resaltan el papel del feminismo, al contribuir de manera decisiva a visualizar el fenómeno como un problema social, de orden público, de competencia de los tribunales, y que exige políticas públicas con obligaciones específicas para las instituciones, incluidas las de salud.

Sostienen que en gran medida puede comprenderse el desarrollo del tema como objeto de conocimiento y la disociación entre intentos de conceptualización, investigación empírica y propuestas de atención, en tanto no surge de alguna de las ciencias sociales, ni del ámbito de las ciencias de la salud. Surge de la urgencia sentida por algunas mujeres por atender a las víctimas de la violencia de género, por evidenciar la importancia social y política de la pro-

blemática y de pugnar por generar marcos jurídicos y políticas públicas adecuadas para hacerle frente al problema.

De acuerdo con estos autores, principalmente en México, Brasil y Perú, algunas mujeres tomaron por su cuenta la atención a otras víctimas, en concreto, de violación.

La propia práctica condujo a algunos grupos de activistas a realizar algún nivel de sistematización de sus “casos”; así como a realizar los primeros estudios sobre la magnitud y la prevalencia de la violencia contra la mujer. Tanto la sistematización como los estudios parecen haber estado más inspirados en contar con elementos para la denuncia pública y política del fenómeno que por un afán de conocer más y mejor la problemática desde una perspectiva teórica.

Por una parte, se cuenta ya con una serie de documentos internacionales que obligan a los países que los han firmado a implementar medidas para hacer frente a la violencia de género.¹ Por otra parte, existen estudios para países de América Latina que señalan la magnitud de la problemática y de sus consecuencias para el desarrollo económico, el bienestar familiar y la salud de las mujeres de todas las edades. Se cuenta, de igual modo, con algunas aproximaciones cualitativas al fenómeno que van permitiendo avanzar en la descripción de la problemática.

Los autores se preguntan sobre qué conceptualizaciones o comprensiones del fenómeno se han sustentado y

señalan que pocos consensos ha habido al interior del debate feminista sobre el porqué de la subordinación femenina. Uno de ellos ha sido acerca de la causa última de la violencia contra la mujer. Esa causa se ha denominado “patriarcado”; la violencia contra las mujeres ha sido concebida, entonces, como la expresión más brutal del fenómeno llamado así, el cual sería de carácter estructural, constitutivo y constituyente del orden y la reproducción de las sociedades.

A la luz del material revisado, Riquer y Castro dicen encontrar una paradoja. Al estudiar empíricamente la violencia intrafamiliar y en la pareja, el patriarcado acabó siendo reducido a variables individuales, esto es, reducido a características sociodemográficas y aspectos conductuales del varón. Tal paradoja constituiría una falacia metodológica, que consistiría justamente en reducir un fenómeno de carácter estructural —el patriarcado— a indicadores individuales. Dicha reducción, a su vez, contribuyó a crear una suerte de caricatura de la violencia de género.

Uno de los problemas que supone esta visión caricaturizada es que no da cuenta de la condición o situación en la que ocurre, específicamente, la violencia en la pareja. De ahí, quizá se avanzara en colocar en el centro de la conceptualización ya no a los individuos que participan en la trama de la violencia, sino a la familia, de acuerdo a Castro y Riquer, ya que

este desplazamiento ha sido importante en tanto la familia es una de las mediaciones más relevantes entre la conducta individual y los fenómenos de carácter estructural. El desplazamiento permitió observar que, si bien el patriarcado constituye una condición general de riesgo de que cualquier

1 Por ejemplo, la Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer (ONU, 1993), Convención Interamericana sobre la Prevención, el Castigo y la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (Convención Belém do Pará, 1994), Declaración y Plataforma de acción de Beijing, 1995.

mujer sea tratada con violencia y de que cualquier hombre sea un agresor, se requieren determinados vínculos e interacciones para que los individuos —hombres y mujeres— entren en la trama de la violencia de género. Haber puesto en el centro de observación a la familia permitió avanzar desde concebir a la violencia contra la mujer como un problema de conducta individual del varón, a pensarla como resultado de un desequilibrio de poder entre individuos o como resultado de la tensión entre el poder del hombre y la resistencia de la mujer (pp. 137-138).

Los autores son enfáticos al sostener que hace falta pensar sociológicamente la violencia contra la mujer y un primer paso para ello es considerar que los hombres y las mujeres concretos son a la vez productores y portadores de sociedad. Por tanto, la cognición, la conducta y las interacciones son expresión de las cogniciones y de las prácticas dominantes en un tiempo y espacio determinado. Sociológicamente, la dimensión del fenómeno que interesa destacar es la relacional. Si bien se considera a la violencia y a la agresión como actos o conductas del individuo, se supone también que son medios o mecanismos de expresión de percepciones, necesidades, afectos y sentimientos que quizá no pueden ser verbalizados y actuados por vías que no dañen a otro e incluso al propio agresor. Son medios o mecanismos que suponen la presencia de otro y, en ese sentido, se concibe a la agresión y a la violencia más como un aspecto o forma de la relación entre dos o más sujetos que como una característica del individuo. Si se acepta que la violencia de género es un problema relacional y específicamente de acceso y uso desigual de diversos recursos entre los integrantes de una pareja y/o

al interior del hogar, sobre lo que habría que preguntar es acerca del poder en las relaciones de género.

La imposibilidad de la investigación está asociada al poder, al mismo mecanismo que genera el problema que se desea explicar. Esa imposibilidad, a su vez, puede estar contribuyendo a perpetuar el carácter simultáneamente pobre y reiterativo de la investigación actual, pues a fuerza de no medir lo que se quiere investigar se termina por investigar lo que se puede medir, y concluyen citando en extenso a Pierre Bourdieu “Corremos el peligro, por tanto, de recurrir, para concebir a la dominación masculina, a unos modos de pensamiento que ya son el producto de la dominación. Sólo podemos confiar en salir de ese círculo si encontramos una estrategia práctica para efectuar una objetivación del tema de la objetivación científica” (p. 143).

Bourdieu, en su texto *La dominación masculina* (1998), habla de la “violencia simbólica”, la cual puede entenderse como aquella que se ejerce bajo el consentimiento del dominado, convencido de los valores del dominador. Las mujeres aplican esquemas mentales que son el producto de la asimilación de las relaciones de poder androcéntricas. La división sexual del trabajo de producción y reproducción biológico y social confiere al hombre la mejor parte, así como en esquemas inmanentes, objetivamente acordados, a partir de un “consenso práctico y dóxico” sobre el sentido mismo de las prácticas. Entonces, las relaciones de poder se explican en “oposiciones fundadoras del orden simbólico”.

Asimismo, sostiene que la violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para

imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento del conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural.

La fuerza simbólica es, entonces, una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos, al margen de cualquier coacción física; esto sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas en lo más profundo de los cuerpos. Si es capaz de actuar como un *disparador*, es decir, con un gasto extremadamente bajo de energía, es porque se limita a desencadenar las disposiciones que el trabajo de inculcación y de asimilación ha realizado en aquellos o aquellas que gracias a ese hecho, lo fomentan.

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

En cuanto a los conceptos de virilidad y violencia, afirma que si las mujeres, sometidas a un trabajo de socialización que tiende a menoscabarlas, a negarlas, practican el

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

En cuanto al ser femenino como cuerpo percibido, establece que

el cuerpo percibido está doblemente determinado desde un punto de vista social. Por una parte es [...] un producto social que depende de sus condiciones sociales de producción a través de diversas mediaciones, como las condiciones de trabajo [...] y los hábitos alimenticios. La *hexis* corporal, en la que entran a la vez la conformación propiamente física del cuerpo y la manera de moverlo, el porte, el cuidado, se supone que expresa el “ser profundo”, la “naturaleza” de la “persona” en su verdad, de acuerdo con el postulado de la correspondencia entre lo “físico” y lo “moral” que engendra el conocimiento práctico o racionalizado, lo que permite asociar unas propiedades “psicológicas” y “morales” a unos rasgos corporales y fisionómicos [...]. Pero ese lenguaje de la naturaleza, que se supone que traiciona lo más recóndito y lo más verdadero a un tiempo, es en realidad un lenguaje de la identidad social, así naturalizada. [...] Estas propiedades

corporales son aprehendidas a través de los esquemas de percepción cuya utilización en los actos de evaluación depende de la posición ocupada en el espacio social. [...] La mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetivación; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido al grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican (pp. 84-85).

En *Derechos Humanos y género: tramas violentas*, María Luisa Femenías (2009) sostiene que América Latina no está al margen de los altos grados de violencia contra las mujeres que se registran a nivel mundial. Se pregunta: ¿Qué factores la favorecen hasta pasar desapercibida en cuanto a su extensión, profundidad y persistencia, tanto en los espacios públicos como en los privados? ¿Qué presupuestos la sostienen? Propone primero algunas formas posibles de invisibilización de la violencia a partir, primero, del análisis del lenguaje como invisibilizador de la violencia y lugar de construcción de sujetos con ceguera genérica. También examina la violencia que se sigue de la discriminación racial en su intersección sexo-género.

En este trabajo, se centra en la necesidad de revisar las estrategias lingüísticas que, al mismo tiempo, marcan y ocultan ese lugar singular de violencia contra las mujeres. Porque es necesario realizar un arduo proceso de deslegitimación de la violencia contra las mujeres. En primer lugar, porque el lenguaje es una forma de vida. En segundo lugar, porque el lenguaje en tanto a priori histórico prefigura el sitio violento que precede al acto de violencia.

Para Femenías, el lenguaje conforma el lugar de ins-

cripción de los sujetos varones y mujeres. Por eso, internarse en la complejidad del lenguaje es abordar los modos en que la terminología de la violencia pre-escribe los distintos niveles comprensivos: un nivel se refiere al lenguaje de los Derechos, la violencia visible a partir de las exigencias universalistas e igualitaristas.

Otro nivel, se refiere a las (re)significaciones y (des)estabilizaciones de los significados y de las estructuras tradicionales, visibles sobre todo al desmontar las legitimaciones basadas en la naturaleza y las falacias argumentativas que funda. El que le interesa ahora es el que denomina piso invisibilizador de las estructuras del lenguaje, en términos de a priori histórico del lugar de inscripción de los sujetos y de los hechos violentos.

Una lengua es más o menos sexista en sus expresiones literarias y cotidianas, sobre la que se inscriben códigos sexistas específicos que superan la comprensión de los hablantes habituales.

Retomando la obra de Foucault y Bourdieu, Femenías afirma que si el poder simbólico “construye mundo”; literalmente, impone orden y “realidad”. Se denomina, en consecuencia, “violencia simbólica” a la que impone un orden bajo el supuesto de que es único, irreversible, inmodificable, incuestionable, fijo y eterno. Se pre-supone además que este orden natural funda la ética, la moral o las costumbres de una sociedad dada, cometiéndose en consecuencia falacia naturalista. De ahí que Simone de Beauvoir advirtiera que nada en la naturaleza funda un orden social discriminatorio.

En otras palabras, se denuncian las estrategias de imponer formas simbólicas, nexos y/o categorías únicas, jerarquías, etc., legitimadas por el poder patriarcal, generan-

do un sistema interclasista y metaestable sostenido por ideología patriarcal. Toda alternativa posible se borra o se presenta como éticamente inaceptable, científicamente errónea o psicológicamente psicotizante o perversa.

Esta violencia simbólica adquiere su mayor fuerza en el ámbito de las creencias; es decir, en el sistema de creencias de un individuo (varón o mujer) y está implícito en los usos del lenguaje. Los hablantes “de buena fe” se expresan según el orden de sus creencias, legitimadas por el orden hegemónico vigente. Muchas veces, esa conformación de creencias e ideología se manipula explícitamente desde ciertos sectores de poder. Otras veces, en cambio, opera en términos de preferencia estética o del gusto. Es un sistema coercitivo y voluntario a la vez, por eso sus víctimas son cómplices de la situación en tanto todas y toda la gente está atrapada en una misma trama simbólico-discursiva.

Su eficiencia radica en superar la violencia física explícita, porque actúa bajo condiciones previamente legitimadas. La violencia simbólica resuelve, pues, su eficacia en violencia física. Aún una lengua supuestamente académica y neutra conlleva niveles de exclusión y de sexismo, tanto más esto es así cuanto que se construyen discursos sexistas propiamente. En general, la eficacia de tales discursos depende, por un lado, del prestigio o el poder de las instituciones de origen: la ciencia, el Estado, la Iglesia,² los medios de comunicación, la escuela, etc. Por otro, tam-

2 Amelia Valcárcel, en *Religiones, sectas y ganancias morales. El atractivo del fundamentalismo y la desconfianza hacia el feminismo* (2011), hace una breve revisión del auge de las iglesias fundamentalistas y veterotestamentarias, principalmente en América Latina. Menciona que los paradigmas que traen estas iglesias otorgan ganancias de tipo

bién depende del modo en que un cierto capital simbólico se ancla en una realidad social para dar cuenta de las expectativas y de los deseos de algún grupo. En ambos sentidos, el discurso opera como disciplinador social, inculcando en los sujetos —por identificación/persuasión más que por fuerza— prácticas estereotipadas normalizadas y naturalizadas. Muchas veces, la masiva exhibición de mujeres en la televisión apunta a ello: genera estereotipos de visibilidad bajo ciertos límites, no exentos de violencia implícita, que recubren algún rasgo o característica funcional al sistema de poder que le abre espacio.

Reitera que una de las vertientes más exploradas por las mujeres es el lenguaje de los Derechos; se han detectado modos falaces y sutiles que los desconocen al amparo de formulaciones que, por tratarse de un lenguaje de origen ilustrado, siempre expresa defender la igualdad universal. Romper con la segregación implicaría suprimir leyes sancionadas específicamente a tal efecto; lo que Alicia Puleo denominaría patriarcado de coerción.³

Queda claro que los logros a nivel legal no son suficientes aunque sean simbólica y estructuralmente necesarios, sobre todo cuando el colectivo “mujer” se intersecta con

moral a la gente que se une. Estas “ganancias” se manifiestan en prédicas a favor de la continencia, la familia (por tanto, en contra del divorcio y el aborto) y la vida ordenada, alentando la idea de que la sumisión femenina es buena.

3 Alicia Puleo (2005) distingue entre “patriarcados de coerción” y “patriarcados de consentimiento”. En el primero, se mantienen normas muy rígidas en cuanto a los papeles de mujeres y hombres. Desobedecerlas puede acarrear incluso la muerte. En el segundo tipo la coerción deja su lugar a la incitación.

variables como la “etnia” y la “clase” que, potenciadas, producen el fenómeno de la “pigmentocracia”.

Femenías entiende que la violencia física es un emergente excesivo de esa violencia simbólica y estructural más profunda que ha estado revisando. Cuando se sobrepasa un cierto umbral —tenuemente delimitado por la cultura, la clase, la base cultural y religiosa de sus miembros—, la violencia se manifiesta en toda su crueldad física sobre las mujeres.

Sostiene que existen insuficiencias de la recurrente explicación que apoya la violencia contra las mujeres en la figura del maltratador como psicológicamente desequilibrado, obsesivo y con marcada tendencia suicida. En síntesis, como una personalidad patológica totalmente refractaria a la amenaza penal y ajena a los valores y las pautas de conducta de la mayoría social, entendida como compartida entre varones y mujeres normales que conviven pacíficamente. Sin duda, se trata de un perfil adecuado que evita la incómoda asociación de la violencia con la opresión estructural simbólica y social de las mujeres. Explicar la violencia por el carácter patológico de los agresores acentúa la distancia social entre “los violentos” y “los normales” para concluir que dada su predisposición a cometer ese tipo de delitos, nunca dejan de llevarlos a cabo. De modo que es imposible prever e impedir ese tipo de violencia.

Para esta autora, en la mayoría de los casos esa violencia debe entenderse como un esquema relacional en el cual la mujer ocupa el lugar de víctima y el varón ocupa el lugar de victimario. Dado que son lugares (o posiciones) de sujeto en una estructura, por ende los vínculos no son naturales, únicos e inmodificables. Lo que cuenta es la

construcción estructural de la violencia, no el sujeto individual que la ejerce. Un varón u otro ocupará ese lugar en tanto que estructural y discursivamente se permite la emergencia del violento. Una estructura violenta antecede la violencia sexual en los lugares de trabajo, en la vía pública, en los rituales atávicos de violación de determinadas culturas, como arma de guerra, etc., delimitando la geografía del miedo y de la victimización. Un conjunto histórico de mitos, leyes, teorías científicas y filosóficas asentadas legitima la violencia contra las mujeres y conforma el sustrato estructural y simbólico que la habilita, invisibiliza los datos de la violencia, oscurece las causas, niega los hechos, carga de responsabilidad a las víctimas.

En las conclusiones, la autora reafirma que su interés es señalar que ciertos conjuntos poblacionales no saben, no pueden o, simplemente, no desean identificar la violencia ni en términos de víctimas y menos aún de victimarios, apelando en consecuencia a estrategias de naturalización, control, disciplinamiento y legitimación. Desmontar esos mecanismos sería entonces una tarea conjunta de las mujeres en particular y de quienes se salen de las posiciones naturales haciéndose cargo de sus consecuencias, en general.

En otro artículo, *Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres*, Femenías y Paula Soza (2009) definen la violencia como aquellos actos o amenazas, sea en el hogar o en la comunidad, incluyendo los actos perpetrados o tolerados por el Estado, que infunden miedo e inseguridad en la vida de las mujeres e impiden lograr la igualdad, el desarrollo y la paz. El miedo a la violencia, incluido el hostigamiento, es un obstáculo constante para la movilidad de las mujeres, que limita su acceso a actividades y recursos básicos. La

violencia contra las mujeres tiene costos sociales, sanitarios y económicos elevados para el individuo y la sociedad. La violencia contra las mujeres es uno de los mecanismos sociales fundamentales mediante los que se las coloca en una posición de subordinación frente al varón.

Sostienen las autoras que es necesario mantener una aproximación crítica, la cual consiste, no en conocer un objeto de estudio, sino en comprender que se está ante sujetos constituidos socialmente, y por ello condicionados a la vez que capaces de transformar sus condiciones.

Consideran necesario el preguntarse por los modos en que el paradigma informacionista usa, libera y a la vez excluye y ejerce violencia contra las mujeres. Resulta difícil en el transcurso mismo del proceso ver cuáles son los factores fundamentales en juego. Identifican una serie de indicadores ante los cuales hay que estar alerta:

1. Los cuerpos de las mujeres siempre han tenido un valor simbólico adicional como garantía de sutura de conflictos o como lugar de ejercicio de poder para humillar, deshonar, negar o enviar mensajes cifrados a otros varones. Esto se repite como una constante histórica que se invisibiliza porque se la niega. Sólo la exégesis feminista ha logrado comenzar a develar cómo opera esta lógica del dominio.
2. No es extraño que de la mano de los reclamos multiculturales, donde se pivota el reconocimiento grupal en los derechos étnicos, culturales y/o religiosos, muchas veces las mujeres —atrapadas en las tenazas de la doble o triple identificación— opten por solidaridades de etnia o cultura posponiendo sus derechos individuales, bajo la figura de la libertad de elegir sus propias prioridades, obteniendo mucho menos rédito que los varones, cuando de apelacio-

nes identitarias étnicas o culturales se trata. En principio, porque, como ha señalado Rita Segato, ninguna sociedad trata a sus mujeres tan bien como trata a sus varones. Sobre esta base, convocan a un estado de “alerta de género”.

3. Los cuerpos de las mujeres se están fragmentando también a los fines de su explotación. Por ejemplo, los “cuerpos objeto” donde la cirugía estética (a veces denominada reparatoria) mueve cuantiosas sumas de dinero en un afán imposible de “eterna adolescencia”, que genera una estética de parámetros homogeneizantes.
4. Asimismo, los “cuerpos exóticos” constituyen una proyección magnificada de “lo otro” sexual, cultural, étnico, etc. que mueve a nivel transnacional redes de prostitución y tráfico de personas, con beneficios extraordinarios para sus responsables directos y para los gobiernos que de alguna manera indirecta —o no— la permiten o la encubren; de cuyo uso y abuso se tiene poca e imprecisa información.
5. Por su parte, los “cuerpos maquila”, de productoras subasalariadas, donde su trabajo a destajo, sin vacaciones, sin horario, sin descanso, sin leyes laborales, etc. adquiere las características de la economía del trabajo doméstico fuera del hogar. Que una de las características de la globalización actual sea la extensión a varones y niños de esta situación sólo exhibe la capacidad de feminización del patriarcado global.
6. Los “cuerpos ejemplificadores” (disciplinados) que se exponen en el espacio público y dan a conocer los costos para las mujeres de su inclusión en el universal, actuando al mismo tiempo como mediadores del reclamo violento de los varones excluidos. Cercenados en su estatus y en posición de mujer advierten a los varones hegemónicos que están dispuestos a todo frente a la exclusión, socavan-

do las bases de la hegemonía masculina, y las del pacto que dio lugar a la modernidad. Sea como fuere, en mayor o en menor medida, en tanto estamos inmersos en ese modelo patriarcal, que supone una política de dominación, todos y todas contribuimos a reproducir una visión del mundo que enmascara la violencia de los varones sobre las mujeres, incluso en aquellos actos privados que se estiman “neutros”. Por eso, considerar la violencia de género sólo como el subproducto de una relación enferma entre un varón y una mujer y aislarla del marco constitutivo y reproductor de la desigualdad entre ambos conllevaría el peligro de quitar la parte política a lo personal.

Para Raquel Olea, en *Ciudadanía en el miedo*, hay para las mujeres otra ciudadanía que aquella que nos señala como sujetos de derecho; una ciudadanía omitida, silenciada en los censos de población, la que se experimenta en la vulnerabilidad del cuerpo expuesto a la violencia. Si ha sido bajo las lógicas de la modernidad donde las mujeres han logrado hacerse visibles como sujetos activos en todas las dimensiones de la vida social y de la productividad intelectual, cultural y económica, son esas mismas lógicas las que han hecho posible visibilizar una vulnerabilidad que no depende de su comportamiento o de sus decisiones, sino de un orden que escapa a los mecanismos de control social con que se reglamentan las formas de convivencia; ésta parece residir en una otra esfera de más difícil aprehensión, definición y modificación.

Las jerarquías propias del orden moderno se mantienen a través de un orden de controles, vigilancias y ejercicios de poderes sobre los cuerpos que se traducen en ciudadanías que viven en el miedo.

Los valores del orden simbólico dominante convienen a una sociedad de dominio masculino, donde las mujeres aún tienen un ambiguo estatuto: por un lado, valoradas como madres, esposas, buenas trabajadoras y, por otro, maltratadas por recién llegadas o advenedizas a lugares históricamente reconocidos como propios de varones. No es otra la razón por la que las políticas de las mujeres aún deban demandar igualdad en todos los ámbitos de la vida pública y, al mismo tiempo, pensar y elaborar particulares estrategias personales para regular el espacio de la familia y la vida privada, transformada en la actualidad en uno de los espacios de mayor desprotección para las mujeres.

Las mujeres padecen violencias en los distintos niveles de su vida, tanto pública como privada: la violencia en el trabajo, en la vida de pareja, en las decisiones sobre su cuerpo y su propia vida, en su sexualidad, en su advenimiento a la vejez, son efecto de una histórica recomposición de las formas de percepción de las mujeres como cuerpos disponibles para el deseo masculino. Es en el sistema de representaciones imaginarias de lo femenino donde reside la mayor fragilidad de las mujeres, sostenida en los valores que se transmiten en el lenguaje, principal sistema de símbolos y de construcción de imaginarios con que los seres humanos se comunican entre sí.

Por ello, las distintas formas con que la violencia se escenifica en la cultura y en la sociedad, tienen en la violencia que se ejerce contra las mujeres particularidades que se develan en el conocimiento que señala la existencia de *una violencia simbólica* como propiedad de una cultura fundada en relaciones de dominación, lo que exige, antes que todo, desarrollar formas particulares de sensibilidad y de atención para detectarla. El lenguaje es su primer

campo de acción, y no sólo el lenguaje verbal, sino también el lenguaje de los gestos, de las imágenes, de la publicidad.

Se trata de dar cuenta de la forma como ésta es hablada y, específicamente, cómo las instituciones y los gobiernos (no) se hacen cargo de su existencia, con lo que legitiman las prácticas de violencia y las reproducen. Es allí, quizá, en esos mecanismos y en esas formas de lenguaje poco explícitas, disuasivas y elusivas de las graves dimensiones del problema, el lugar donde más sigilosamente reside y se perpetúa la violencia en contra de las mujeres.

En *Mi marido me pega lo normal*, Miguel Lorente (2001) sostiene que, en su libro, se trata de presentar la agresión a la mujer tal y como es en realidad, quitándole toda la serie de capas que la cubren y desvistiéndola de los disfraces en forma de mitos, creencias, explicaciones y justificaciones, ya que la han intentado presentar de las formas más diversas, ocultando siempre el núcleo del problema. Todos esos elementos superficiales han conseguido que aparezca como algo que puede ocurrir dentro de la normalidad, sin aceptar que se trata de un problema. Cuando se descubre algún caso, suelen aparecer en determinadas circunstancias o ambientes que están más allá de los límites de la normalidad. El resultado es tremendamente efectivo, la violencia sobre la mujer sirve como elemento de control y como mecanismo para perpetuar la desigualdad en todos los sentidos y en cualquier circunstancia, dentro del hogar y fuera en la vida en sociedad, bien porque no existe, o bien porque se trata de conductas normales que son manipuladas o magnificadas buscando alguna rentabilidad.

Lorente afirma que a diario se producen multitud de

conductas que generan una auténtica situación de microviolencia que va actuando sobre la mujer para disminuir su resistencia y para conseguir su aceptación. La disminución de la resistencia va bajando la crítica y la oposición hacia el agresor y su comportamiento, y las va integrando dentro de la rutina. La aceptación conduce a un aumento de la intensidad gradual y progresivo.

Para este autor, la estructura androcéntrica y los valores patriarcales han hecho que el papel de la mujer en general haya sido ignorado e infravalorado, y que la agresión a la mujer haya sido aceptada como algo normal y consecuente con la función de autoridad del hombre, por lo cual en la mayoría de las ocasiones ni siquiera se ha considerado, y en las pocas que se ha hecho ha sido interpretada y justificada desde la perspectiva del hombre. La situación práctica es como el reflejo de un fantasma en un espejo: no hay reflejo. No ha sido considerada en su justa medida atendiendo al número de casos y a la importancia de su significado y sólo se recogen algunos hechos en determinados textos de tipo legal o buscando el aleccionamiento de las mujeres en la sumisión o el de los hombres en la agresión ante situaciones futuras. Este desconocimiento histórico del hecho viene a ratificar que la situación actual en la que se siguen minimizando o justificando estos hechos es una forma de actuar aprendida a través de la transmisión intergeneracional de las normas y los valores imperantes en la sociedad.

El análisis muestra que la agresión a la mujer ha estado presente desde el inicio de la sociedad patriarcal como forma de sumisión de la mujer. De este modo, se puede decir que la agresión a la mujer quizá sea la primera forma de agresión utilizada por el ser humano de forma sistemá-

tica para la consecución de objetivos no relacionados de forma directa con las necesidades instintivas.

De acuerdo con Lorente, en el siglo xx, los cambios sociales han ocurrido gracias a los importantes movimientos sociales que han surgido en defensa de los derechos de las mujeres y de la igualdad entre hombres y mujeres. Considera que en este sentido el movimiento histórico más importante ha sido el feminismo.

Lorente se pregunta: ¿Por qué la mujer es víctima de determinados delitos de manera casi absoluta? Y responde: la mujer sufre determinadas agresiones por el hecho de ser mujer, por ese papel que le han asignado para que represente bajo la supervisión del hombre, que se cree con el derecho a controlarla y a utilizarla.

Es importante que el núcleo del problema quede a la vista, la estructura sociocultural androcéntrica que asigna diferentes roles a hombres y mujeres y sitúa a éstas en una posición de subordinación a aquellos. Así, Lorente propone que se debe denominar a este tipo de violencia “agresión a la mujer”.

La agresión a la mujer es una violencia estructural, caracterizada porque tiene su origen y se fundamenta en las normas y valores socioculturales que determinan el orden establecido.

Hace referencia a la denominación de la agresión a la mujer como “terrorismo de género” y su contraposición al terrorismo político; y cómo las actitudes frente a uno y a otro son completamente distintas.

El elemento fundamental que se pretende conseguir por medio de la violencia y de la fuerza es la creación de una situación de terror; es esa capacidad intimidatoria y coercitiva obtenida por medio de los ataques puntuales

y, sobre todo, de la amenaza, cierta en cuanto a posibilidad, pero totalmente abstracta en cuanto al momento y a la forma de materializarse, la que da sentido al terrorismo. A partir de ese escenario el agresor, de un tipo u otro, consigue imponer sus ideas, someter al resto y obtener beneficios y privilegios por medio de la violencia, situación que no conseguiría sin el recurso a la agresión ni al terror.

Un concepto que considera interesante de cara al futuro, y que quizá se aproxime más a la violencia de género, ha sido recientemente introducido bajo la denominación “crimen por odio”.

Sostiene Lorente que el modo de producirse la agresión es un elemento fundamental en la aparición del deterioro psicológico de la mujer, que la conduce a la sumisión y a una incapacidad para reaccionar y responder ante dicha situación. Son tres las fases típicas de la agresión a la mujer. Hay una primera fase, denominada *de tensión creciente*, caracterizada porque la relación entre el hombre y la mujer se va volviendo más tensa y distante de forma progresiva. La segunda fase es la *agresión física*, caracterizada por un episodio de violencia aguda unido a la agresión verbal en forma de ataque y excusas. La tercera fase, llamada *de amabilidad y afecto*, también conocida como *de luna de miel*. Las agresiones se van repitiendo de forma cíclica con la diferencia de que las lesiones son cada vez más graves y desencadenadas por motivos más insignificantes. A esta teoría se le llama “del ciclo de la violencia”.

El autor es categórico al afirmar que la agresión a la mujer no puede justificarse ni entenderse como una serie de hechos aislados que dependen casi exclusivamente del agresor que las lleva a cabo. No es un problema de determinados hombres que son más o menos violentos o im-

pulsivos, ni de aquellos que consumen bebidas alcohólicas en exceso u otras sustancias tóxicas. Tampoco puede presentarse como un problema de ambientes particulares, como podrían serlo el bajo nivel socioeconómico, la falta de educación, el desempleo, y mucho menos, como si fuera un problema de algunas mujeres que presentan dificultades a la hora de expresar sus sentimientos, o de intercomunicación, o para resolver sus conflictos. Ni siquiera la combinación de estos elementos nos explicaría la agresión a la mujer en todas sus manifestaciones y con toda su dimensión.

La agresión a la mujer es diferente a otras manifestaciones de violencia, no sólo en el origen, sino que también en las consecuencias, especialmente en lo referente a las justificaciones sociales que se dan en estos casos y a las consecuencias jurídicas de estos hechos.

Respecto al agresor, afirma Lorente, si hay algo que lo define es su normalidad, hasta el punto de que su perfil podría quedar resumido de forma gráfica en los siguientes tres elementos: *hombre, varón, de sexo masculino*. No hay características sobresalientes que lo definan o puedan identificarlo. Sólo se encuentra un hecho (se trata de un hombre) y unas circunstancias (el agresor es alguien que mantiene o ha mantenido una relación afectiva de pareja con la víctima).

Todas las situaciones de violencia y autoritarismo se han mantenido sobre la ejemplaridad. Por eso, incluso desde los sectores más reticentes, no se dice que la agresión a las mujeres no existe. La negación no tendría cabida ante la realidad de los casos que se producen a diario, pero sí se recurre a la ocultación de forma activa, es decir, al establecimiento de toda una serie de medidas para que los

casos permanezcan dentro de un determinado ámbito y, si estos son detectados, se adopta una situación de connivencia mediante el silencio.

Se puede afirmar que el perfil del maltratador es un perfil plano. No es cuestión de amor o desamor, de celos o lazos afectivos; el agresor no busca el abandono ni el final, simplemente la continuidad con la mujer bajo la sumisión y el control en una relación aún más beneficiosa y ventajosa para él.

Al hablar acerca de las consecuencias de este ejercicio de la violencia, Lorente asegura que así como la agresión no comienza con el primer golpe, sino que ésta viene precedida por conductas que van debilitando a la mujer para que su reacción sea menor ante la agresión física —como la desconsideración, la intimidad, el menosprecio, el rechazo y el maltrato psicológico—, el ataque tampoco termina con el último golpe.

Lorente sintentiza la situación de las mujeres al afirmar que a éstas les queda prohibido lo público y lo privado las va matando. Las mujeres percibirían una situación de peligro para ellas y los suyos a la que no encuentran salida, pero al mismo tiempo se sienten culpables.

Una gran parte de la sociedad culpabiliza a las mujeres, tanto por la agresión en sí, como por tomar cualquier tipo de iniciativa en contra de quien las agrede o para salir de la situación en la que se encuentran.

Lorente tipifica como mito la noción de “mujer agresora”. Se trataría de un mito puesto que se produce una desfiguración de la realidad, que presenta cómo las mujeres pueden llevar a cabo agresiones sobre los hombres con la intención de que sean consideradas un problema comparable a la agresión del hombre a la mujer. De este modo la

mujer aparece como una agresora que utiliza la violencia psíquica sobre el hombre, al no poder recurrir a la violencia física por ser más débil. No obstante, la violencia física tampoco le es ajena.

Según este autor, la realidad es distinta. La agresión del hombre a la mujer y la agresión de la mujer al hombre no son comparables. Y no lo son porque tienen un significado totalmente diferente y porque desde el punto de vista cuantitativo los casos en los que la mujer agrede son insignificantes en comparación a los que la mujer es víctima de la violencia del hombre.

Muchas de las agresiones llevadas a cabo por mujeres se deben a la asunción de los patrones de conducta y comportamiento masculinos, reproduciendo los mismos hábitos que los hombres para demostrar la posición conseguida.

Las diferencias más significativas entre la agresión del hombre a la mujer y de ésta a aquél son, en principio, que la agresión y el uso de la violencia deben conllevar una intención consciente de hacer daño como objetivo principal. En el caso de la mujer agresora se trata de una respuesta a una situación de agresividad y violencia previa por parte del hombre. Asimismo, las motivaciones y objetivos de la agresión de la mujer son completamente distintos a los de la agresión del hombre. El hombre lleva a cabo la agresión como medio de controlar a la mujer, de mantenerla sumisa y dentro de unos papeles que la sociedad ha asignado al género femenino. Por otro lado, la mujer ni siquiera consigue un resultado beneficioso para ella, ya que su agresión produce más agresividad y violencia contra ella. Por último, las circunstancias y reacciones sociales en uno y otro caso también son diferentes.

Lorente plantea como meta una “igualdad en positivo”, y comienza preocupándose por la utilización del lenguaje. Las dificultades son muchas a la hora de aportar datos e información sobre la realidad del problema, incluso a la hora de afrontar el estudio de los problemas que afectan a la mujer hay que hacerlo de forma eufemística, considerándolos como “problemas de género”. De esta forma se facilita la introducción de medidas y trabajos referentes a la mujer en una sociedad impenetrable a determinados argumentos. Sin embargo, a pesar del efecto facilitador, también se producen efectos negativos sobre la percepción social de la mujer y de los problemas que le atañen, perdiendo cierto grado de identidad para ser remplazada, como si de un sinónimo se tratase, por “género”, y éste, a su vez, no referido específicamente a la mujer, sino que se identifica de forma global con el masculino y con el femenino.

Al hablar, por ejemplo, de violencia de género, en cierto modo se está diluyendo la realidad y el significado (motivaciones y objetivos) de la agresión a la mujer en el mar de la violencia interpersonal. En sentido estricto, no es una agresión al género o contra el género femenino según el concepto mismo imperante, sino que más bien es lo contrario. Se trata de una agresión contra las mujeres que no siguen las normas o el esquema del género, aquellas que no se mantienen sumisas o que no aceptan el patriarcado y la autoridad impuesta del hombre.

La violencia sobre las mujeres es reconocida como grave, pero el conocimiento se produce fundamentalmente a través de los medios de comunicación, los cuales sólo se hacen eco de los casos más llamativos, con un resultado más grave o envueltos en circunstancias especiales, y en

no pocas ocasiones introduciendo los mismos mitos criticados. Esto influye para que se reproduzca la idea que se mantiene sobre el problema, sobre sus causas y sus circunstancias.

En *La voz de las invisibles. Las víctimas de un mal amor que mata*, Esperanza Bosch y Victoria Ferrer (2002) comienzan preguntándose si se puede hablar de “terrorismo doméstico”, al referirse a la violencia contra las mujeres en el ámbito de pareja. Comienzan diciendo que el concepto *violencia de género* es muy amplio que abarca todas las posibles formas de violencia cuyo denominador común es que son ejercidas contra las mujeres por el mero hecho de serlo.

Una de las diferenciaciones más extendidas es la que establece la existencia de la violencia doméstica o familiar. Estos términos parecen evocar aquellos actos violentos que ocurren en el seno de la familia. Y, si esto es así, entonces incluye formas de violencia muy distintas en sus manifestaciones y características y también la violencia ejercida por los diferentes miembros de la familia unos sobre otros.

El uso de términos como *doméstico* o *familiar* induce a pensar en un acto privado y personal, en algo que ocurre en la intimidad del hogar, cuando en realidad se trata de un delito, de un problema social que, además, se ejerce tanto dentro como fuera de la casa.

Sostienen que vale la pena tratar de buscar algún criterio que ayude a clasificar las diferentes formas de violencia de género. En su opinión, un criterio posible sería diferenciar aquellas formas de violencia que surgen del ámbito afectivo de la persona y que son ejercidas por personas con las que existen o han existido vínculos afectivos, y

aquellas formas de violencia que surgen del ámbito público de la persona y que son ejercidas por personas con las que se mantiene o se ha mantenido una relación exclusivamente profesional o social.

Bosch y Ferrer se centran en una forma específica de violencia de género, la violencia ejercida contra las mujeres por su pareja o ex pareja, es decir, aquella violencia ejercida sobre las mujeres por alguien con quien en algún momento de su vida les unió un vínculo de afecto, un proyecto de vida. Este hecho convierte estas situaciones en profundamente complejas y especialmente dolorosas.

Un apartado importante del libro de estas autoras es el dedicado a “deshacer los mitos” de la violencia de género. Comienzan aclarando que un mito no es más que una creencia que, sin embargo, se halla formulada de tal manera que aparece como una verdad y es expresada de forma absoluta y poco flexible. Como suele poseer una gran carga emocional concentra muchos sentimientos y suele contribuir a crear y mantener la ideología del grupo; los mitos son resistentes al cambio y al razonamiento.

Entre los mitos más frecuentes estarían los referidos a considerar a los maltratadores como enfermos, alcohólicos o víctimas de violencia en casa; considerar que en realidad son las mujeres quienes provocan la violencia; que los malos tratos son casos aislados; que sólo ocurren en ciertos estratos sociales; que a mayor nivel cultural, menor nivel de violencia; que son problemas propios de ciertos países; que sólo ocurren en parejas en unión libre; que la violencia dentro de la pareja es inevitable en las relaciones interpersonales. Es decir, mitos que tienden a reforzar la idea de que el maltrato sucede siempre en otra parte y a otras personas lejanas, algo que no atañe a la población general.

En definitiva, los mitos sobre los malos tratos parecen tener como función principal reducir el temor de la sociedad, dar la seguridad de que este problema sólo les ocurre a “los demás” y limitar la responsabilidad de los agresores, buscando atenuantes para su comportamiento. En esencia, son mitos misóginos. La siguiente es la clasificación de estos mitos de acuerdo a Bosch y Ferrer, seguida de la argumentación en contra de los mismos, de acuerdo a diversas investigaciones consultadas por las autoras:

MITOS SOBRE LA MARGINALIDAD

- *Los malos tratos sólo ocurren en los países subdesarrollados.*
- *Los malos tratos sólo ocurren en familias con pocos recursos económicos, de bajo nivel cultural, problemáticas de inmigrantes, en parejas en unión libre.*

Diversos datos obtenidos corroboran la idea de que maltratadores y maltratadas conforman colectivos diversos, distribuidos de forma similar a la población en general y que provienen de toda clase y condición. Sin embargo, y a pesar de esa evidencia, es frecuente que en los medios de comunicación y en algunas estadísticas oficiales sobre el tema se observe una presencia muy amplia de personas provenientes de los sectores sociales más desfavorecidos. Parece tener que ver con el hecho de que las personas con recursos económicos limitados recurren con más frecuencia a los servicios de seguridad y/o a los servicios sociales de las diferentes instituciones que, a su vez, llevan registros y estadísticas pormenorizadas. En cambio, en personas de niveles sociales y económicos más elevados puede

haber un deseo expreso de (o una fuerte presión social para) no hacer público el caso y/o la ayuda se solicita a instancias privadas que no hacen públicas las cifras de los casos atendidos. La realidad sería que el maltrato ocurre en todas las clases sociales, pero las diferencias serían en cuanto al conocimiento social de los hechos.

MITOS SOBRE LOS MALTRATADORES: DE ENFERMOS A ALCOHÓLICOS

- *Las mujeres maltratan igual que los hombres y por tanto, los hombres maltratados constituyen un problema tan grave como el de las mujeres maltratadas.*

De todas las personas adultas maltratadas, una amplísima mayoría son mujeres, pudiendo afirmarse que en los casos del maltrato lo habitual es que las mujeres sean víctimas, ya que el maltrato surge fundamentalmente como fruto de una relación asimétrica de base y en el marco de la familia patriarcal.

Quizás el origen de estas discusiones sobre quiénes son las víctimas del maltrato tenga que ver con cierto tipo de estudios sobre el tema y también con la manera de definir esta forma de violencia, sin olvidar, por supuesto, intereses ideológicos tendientes a minimizar el problema.

Esto no significa que los hombres no sean víctimas de violencia interpersonal. Lo que ocurre es que mientras lo más probable es que los hombres sean víctimas ocasionales de un extraño o de un conocido casual, en el caso de las mujeres, lo más probable es que sean víctimas habituales de un familiar o de su pareja, de alguien con quien

en definitiva tenían un vínculo emocional, lo que hace que las repercusiones y las formas de intervención necesarias sean completamente diferentes para uno y otro caso, y mucho más grave para las mujeres.

- *Los hombres que maltratan a las mujeres han sufrido, a su vez, maltrato por parte de sus padres (o han sido testigos de maltrato en su familia de origen).*

Esto es relativamente cierto. Haber sufrido o sido testigo de maltrato en la infancia puede considerarse un factor que predispone, pero no una causa necesaria y suficiente para ser un maltratador.

Estos antecedentes no constituyen en ningún caso una justificación o una disculpa para la comisión del maltrato, y ni tan siquiera constituyen una explicación suficiente.

- *Los hombres que maltratan a las mujeres son enfermos mentales en un porcentaje muy amplio de los casos.*

Dada la heterogeneidad de los maltratadores y la variabilidad de las características que presentan, se puede afirmar que ninguna patología se halla ligada causalmente al maltrato. Las evidencias disponibles llevan a pensar que entre la población de maltratadores no hay significativamente más enfermos mentales que entre la población general y que no es posible considerar que la causa del maltrato en general es la presencia de un trastorno mental, aunque sí puede ser su causa en casos concretos y aislados. Es decir, el maltratador es consciente de sus actos y sabe el dolor que está infligiendo.

- *Los hombres que maltratan a las mujeres son alcohólicos (o están bajo el efecto de otras drogas) en un porcentaje muy amplio de los casos.*

El alcohol y las drogas no hacen que las personas no violentas se vuelvan violentas. Pueden actuar como desencadenantes, pero no son la causa. Ni todos los alcohólicos son violentos ni todos los violentos son alcohólicos.

Se puede cambiar la óptica y considerar el alcohol y las drogas, más que como causas del maltrato, facilitadores de la conducta violenta.

- *Los malos tratos ocurren debido a los celos.*

Los celos no son la causa del maltrato, sino una más de las técnicas que los maltratadores usan para controlar el comportamiento de las mujeres y, muy especialmente, para controlar sus relaciones sociales. Son índice del deseo de posesión.

El mito popular que relaciona los celos y el amor constituye un grave problema, pues remite al terreno de los sentimientos algo que no es más que una forma de poder y de dominación y que se convierte en una estrategia más de las diversas que emplean los maltratadores.

Estos factores pueden ser considerados excusas o justificaciones del maltrato de mujeres, pero no sus causas. Sí se puede detectar la presencia de ciertos factores facilitadores (que no causales) del maltrato.

MITOS SOBRE LA RESPONSABILIDAD DE LAS MUJERES: SOPORTAR LO INSOPORTABLE

- *Las mujeres con unas ciertas características tienen más probabilidades de ser maltratadas.*
- *Si las mujeres maltratadas no abandonan la relación, será quizás porque les gusta (mito del masoquismo).*

Un primer indicio de la falsedad de este mito es que las mujeres maltratadas tienen miedo, tienen sentimientos de indefensión, de vergüenza, se sienten solas y desesperadas, aspectos todos ellos que denotan el dolor y el sufrimiento que les produce la situación en la que viven.

Una vez descartadas la personalidad y la psicopatología, cabe preguntarse qué puede entonces justificar la permanencia de las mujeres con sus maltratadores. Bosch y Ferrer sintetizan los siguientes trabajos al respecto. Irene Zubizarreta y colaboradores hablan de variables empíricamente relacionadas con la decisión de abandonar o no una relación de maltrato: a mayor duración y severidad del maltrato, menos probabilidades de abandonar la relación, pues aparecen el temor, la dependencia, la culpabilidad, la baja autoestima, etc., que hacen más difícil el abandono; la dependencia económica, la falta de recursos, la falta de apoyo ambiental y la vergüenza social favorecen la continuidad de la relación y dificultan el abandono; y la exposición a malos tratos en la familia de origen podría hacer que las niñas aprendan a vivir con la violencia y a considerarla algo normal. Patricia Villavicencio añadiría la presencia de actitudes tradicionales hacia el rol de género femenino que hacen a las mujeres más vulnerables a la situación de maltrato, pues la llevan a creer en la idoneidad de someterse

a la voluntad de su cónyuge. Blanca Vázquez afirma que al abandonar una relación abusiva la mujer también está asumiendo el fracaso de haberse equivocado al elegir pareja y eso puede ser un golpe duro para su autoconfianza. Finalmente, cuando las mujeres deciden terminar la relación, a menudo entran en la parte más peligrosa de su vida, el momento en que sus abusadores pueden negarse a perder el control de la situación e iniciar un acoso, una persecución, una serie de conductas intimidatorias y, frecuentemente, también intentos claros de homicidio.

Bosch y Ferrer escriben sobre las diversas teorías psicológicas que se han elaborado para explicar las causas de la permanencia de la víctima en la relación del maltrato. Un elemento común a estas teorías es que dejan de considerar la existencia de características de personalidad previas de las mujeres como el elemento básico para explicar su permanencia en la relación y tratan de considerar la importancia de otras variables. Entre otras, se encuentran:

- De la dependencia psicológica
- De la acción razonada
- De la indefensión aprendida
- De costes y beneficios
- De la supervivencia
- Modelo ecológico
- Síndrome de Estocolmo doméstico
- Del ciclo de la violencia

Se puede concluir que básicamente las mujeres víctimas de malos tratos permanecen con sus maltratadores por miedo, aunque no siempre son conscientes de hasta qué punto el miedo está ahí. Y ese miedo, generado por el

agresor, generado por las diferentes y terribles estrategias de control que el maltratador pone en práctica, es reforzado y agravado por la violencia estructural contra ellas imperante en la sociedad patriarcal.

Susana Velázquez, en su libro *Violencias cotidianas, violencias de género. Escuchar, comprender, ayudar* (2003), habla de la violencia de género en términos de “violencia cotidiana”, señala que los mitos y estereotipos conforman el imaginario social acerca de los hechos de la violencia contra las mujeres. Este imaginario (cita a Eva Giberti, 1989) “responde a la dinámica de complejos procesos sociales que, en forma de ideologías, privilegian determinados valores, opacando o postergando otros, proponiendo o defendiendo distintas éticas que se autodefinen como las únicas y las mejores”. Este imaginario social actúa sobre el imaginario personal, transformando la ideología que lo promueve en pensamientos y acciones inmutables y excluidas de todo cuestionamiento. Estas creencias persisten a través del tiempo, se reproducen por consenso social y perpetúan una eficacia simbólica que opera como la verdad misma. *La consecuencia es que se minimizan o se niegan los hechos de violencia considerándolos “normales” o “habituales”, se desmienten las experiencias de las mujeres y se desvía la responsabilidad de los agresores* [los subrayados son de Velázquez]. Pero cuando la presencia inobjetable del hecho no permite poner en marcha esos mecanismos de rechazo y evitación ya no se puede permanecer en una posición neutral: el conflicto planteado entre el agresor y la víctima va a exigir de los testigos una toma de posición (2003, p. 25).

Si las violencias se consideran “invisibles” o “naturales” se legitima y se justifica la arbitrariedad como forma ha-

bitual de la relación entre los géneros. Definir la violencia contra las mujeres *implica describir una multiplicidad de actos, hechos y omisiones que las dañan y perjudican en los diversos aspectos de sus vidas y que constituyen una de las violaciones a sus derechos humanos* (p.27).

La violencia es inseparable de la noción de género porque se basa y se ejerce en y por la diferencia social y subjetiva entre los sexos.

El género implica una mirada a la diferencia sexual considerada como construcción social (cita a Mary Nash, 2001). El discurso de género de este nuevo siglo, a pesar de su posibilidad de adecuarse a los cambios socioculturales, no se funda aún en el principio de igualdad. *Y esta desigualdad es una de las causas centrales de la violencia* (p. 28).

El centro de la definición de género se va a asentar en la conexión integral de dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que se perciben entre los sexos, y es una manera primaria de significar las relaciones de poder. El género es un campo en el cual, o a través del cual, se articula y se distribuye el poder como control diferenciado sobre el acceso a los recursos materiales y simbólicos. Por ello el género está involucrado en la construcción misma del poder (cita a Scott, 1993).

La violencia de género abarca todos los actos mediante los cuales se discrimina, ignora, somete y subordina a las mujeres en los diferentes aspectos de su existencia. Es todo ataque material y simbólico que afecta su libertad, dignidad, intimidad e integridad moral y/o física (p. 29).

Son violencias cotidianas que se ejercen en los ámbitos por los que se transita día a día. Se expresan de múltiples

formas; producen sufrimiento, daño físico y psicológico. Sus efectos se pueden manifestar a corto, mediano y largo plazo, y constituyen riesgos para la salud física y mental.

Uno de los principales efectos de las violencias cotidianas contra las mujeres es la desposesión y el quebrantamiento de la identidad que las constituye como sujetos. La violencia transgrede un orden que se supone que debe existir en las relaciones humanas. Se impone como un comportamiento vincular coercitivo, irracional, opuesto a un vínculo reflexivo que prioriza la palabra y los afectos que impiden la violencia. Es una estrategia de poder (cita a Puget, 1990) que imposibilita pensar y que coacciona a un nuevo orden de sometimiento a través de la intimidación y la imposición que transgrede la autonomía y la libertad del otro.

Velázquez señala que cuando se habla de la víctima se considera el daño ocasionado, resultado de la violencia, *sancionando su consecuencia y no la violencia misma*. Sin embargo, dice, ésta resulta de factores sociales y culturales mucho más abarcativos y que son los determinantes de la violencia de género. Si sólo se condena el daño visible y comprobable se dejan de lado otras formas de victimización que no son objetivamente demostrables, como la victimización emocional, ciertas formas de agresión sexual, la humillación y el aislamiento, cuyos efectos son tan nocivos como las lesiones físicas observables.

Respecto a la noción de victimario, se señala la acción de hacer sufrir y victimizar a otro. Como consecuencia de tomar estas definiciones literalmente se interpreta a la víctima como “totalmente pasiva” y al victimario como “totalmente activo”.

Desde la perspectiva de género se suele objetar la no-

ción de víctima por estar asociada a la pasividad y se considera más adecuada la designación de *sobreviviente* porque señala los elementos de acción y transformación a los que los individuos victimizados suelen apelar.

La sobrevivencia es un proceso activo porque significa alejarse del peligro psíquico que implica la violencia. Es el producto de la interacción entre padecimiento y resistencia, entre desesperanza y necesidad de recuperación.

La acepción de sobrevivencia se refiere también a la posibilidad que tienen las personas agredidas de emplear diferentes recursos para enfrentar y sobreponerse a los efectos de la violencia. No obstante, cuando ésta es ejercida cotidiana y sistemáticamente convierte a la persona agredida en un ser pasivo, ya que cada vez se debilitan más sus posibilidades de respuesta. *No poder predecir las situaciones violentas y vivir en estado de permanente vigilancia debilita los recursos y los mecanismos defensivos y aumenta la imposibilidad de pedir ayuda* (p. 39).

Para Velázquez, a pesar de las objeciones a la noción de víctima, la distinción entre víctima y sobreviviente no es suficiente. Estas nociones circunscribirían la identidad de las personas atacadas a los efectos de los actos cometidos por el agresor.

La identidad resultaría afectada por la gravedad que implica un hecho violento pero el destino del conflicto creado tendría dos posibilidades: el hecho violento podrá quedar incluido en un contexto biográfico más abarcativo o quedar atrapado en la identidad asignada de “víctima para siempre”.

Todo ataque al cuerpo es un ataque a la identidad y a la subjetividad. La característica central de la violencia, sobre todo en la violencia sistemática, es que arrasa con la

subjetividad, es decir, con aquello que nos constituye como personas.

Velázquez define, en primera instancia, como *víctima* a la persona que fue atacada y forzada a tomar la posición de víctima. Y *mecanismo de sobrevivencia* al proceso que implica los diversos momentos de elaboración y rehabilitación que realiza quien fue victimizada.

La victimización es un proceso que no se consuma independientemente de un contexto violento. Las amenazas, las palabras hirientes, la intimidación, la coerción, las armas son presencias tan violentas como las agresiones físicas, emocionales o sexuales. La victimización es un encadenamiento de momentos, de palabras, gestos, silencios, miradas, conductas agresivas expresadas en situaciones de frecuencia e intensidad variables. Pueden darse por única vez o repetirse en forma continua. Pueden tener mayor o menor intensidad, pueden ser no fácilmente perceptibles. En los casos de abuso sexual es típica la manipulación del deseo de la víctima como estrategia del poder.

A consecuencia de la pérdida de control en una secuencia en las situaciones de violencia, reiterada y en escalada de maltratos, la mujer cae en estado de indefensión. La autora es enfática al señalar que este estado no debe confundirse con el estereotipo de pasividad femenina asociada al masoquismo. Pensarlo así conduce a otro estereotipo, que consiste en responsabilizar a las mujeres de su propio sufrimiento. Es decir, “ella tiene la culpa”, “ella se la busca”.

Este estado de indefensión no se debe tampoco a un proceso de aprendizaje sino a un proceso de *desobjetivación* que provoca la violencia reiterada.

Según Velázquez, se puede “redefinir la *victimización* como una *secuencia de hechos, circunstancias o actos que*

producen daños, perjuicios, menoscabo y sufrimiento, y frente a los cuales las personas violentadas reaccionarán o no para evitar el ataque o su reiteración, pero también resistiendo, negociando, defendiéndose” (p. 44, las cursivas son de la autora).

Velázquez define como *técnicas de violencia* a los dispositivos intencionales ejercidos de manera instrumental por el agresor adecuándolos en el tiempo y formas diversas para aterrorizar y someter a quien agrede. Estas prácticas instrumentales tienen la finalidad de *crear una víctima*, intentando despojarla de lo que es como persona y dejarla sin posibilidad de defenderse y/o evitar el ataque.

La “pasividad femenina” es un estereotipo construido culturalmente que sitúa a las mujeres en posición de víctimas por el solo hecho de ser mujeres [...] Este estereotipo aumenta la imagen de vulnerabilidad e indefensión y, al mismo tiempo, las condiciones de posibilidad para ejercer violencia. Las mujeres han sido adiestradas en la pasividad, la sumisión y la dependencia y no es fácilmente pensable que ejerzan conductas agresivas u hostiles para defenderse. *Es así como se transforman en víctimas, por el hecho de ser mujeres y no por ser atacadas* (p. 45).

De acuerdo con esta autora existen por lo menos dos representaciones sociales de mujer frente a los ataques físicos y sexuales:

1. Encarnada por aquella mujer a la que se suele considerar sumisa, débil y temerosa, que generalmente se sitúa en la posición de víctima “para siempre”. Más allá de los casos particulares, la idea de víctima pasiva asociada a lo feme-

nino tiene sus raíces en la opresión de género que se ha ejercido sobre las mujeres a lo largo de la historia. Esto puede provocar una inhibición de la hostilidad, si pensamos que se han propiciado en las mujeres ideales de receptividad y amor hacia los otros.

2. Personificada por las mujeres a las que se suele considerar agresivas, hostiles, provocadoras. Si se afirma a la mujer como activa, que puede presentar resistencia a un ataque, negociar con el agresor y desplegar otros comportamientos para su defensa y protección, se corre el riesgo de que estos actos sean interpretados como provocación y/o consentimiento. Esto llevará a que se justifique al atacante y que la violencia no se considere como tal.

El problema que presentan los perfiles predeterminados de atacantes y atacadas en el contexto de la violencia es que si no concuerdan con lo que el imaginario les adjudica, *hacen menos creíbles los relatos de las víctimas* [...] El imaginario que adscribe y prescribe determinadas actitudes y comportamientos para uno y otro sexo confirma la *discriminación y la subordinación de las mujeres como otra de las causas fundamentales de la violencia* (p. 48).

El agresor y la víctima no lo son previamente al ataque, sino que se construyen como tales en el momento mismo en que el hecho violento se lleva a cabo.

Hay un imaginario social que sostiene la idea de mujer pasiva o victimizada poniendo entre paréntesis los recursos y mecanismos psíquicos que ella, aún sin reconocerlo, utilizó para su defensa y protección.

Las mujeres no son sólo víctimas pasivas de la violencia físicas y sexual, sino que despliegan muchas veces, en for-

ma consciente o inconsciente, una serie de acciones antes o durante el ataque que les permiten enfrentarse al acto violento.

Influidas por el imaginario impuesto, las mismas mujeres no creen en sus propias estrategias y también hay otros que no les creen. El ejercicio de poder significa descreer, *un acto de resistencia y fuerza que pone en evidencia las experiencias de las mujeres y deconstruye la idea de que son naturalmente pasivas y sometidas* (p. 52).

No siempre las estrategias que despliegan las mujeres son puestas en palabras; a menudo las experiencias mismas de violencia quedan sumergidas en el silencio. Porque el silencio se relaciona con lo que no se puede decir, lo inenarrable, lo vivido como siniestro, extraño, fuera de la realidad y del lenguaje. Pero está relacionado también con lo que no se quiere decir por pudor. Es inherente a la mujer porque la presión social ha intentado hacer del pudor un sinónimo de lo femenino. Se trata de una herramienta clave del patriarcado para acallar a las mujeres. La mujer calla por miedo o por amenazas del agresor. También suele callar por la presión familiar.

En cuanto a los aspectos comportamentales, Mónica Liliana Dohmen (1995) señala que las características del hombre golpeador, sumadas a la imagen que ofrecen, dificultan que la *mujer golpeada* pueda demostrar que es el mismo hombre que la maltrata. Esto trae aparejada una *doble victimización de la víctima* o *segunda victimización*, porque la mujer termina siendo señalada como mentirosa, alterada, desequilibrada, loca, a la que se le atribuyen todos los problemas.

En cuanto al aspecto cognitivo, tienen definiciones rígidas de masculinidad y feminidad.

En lo respectivo a los aspectos interaccionales, Dohmen cita a Rondeau, Gauvin y Dankwort, quienes definen a los agresores no como enfermos mentales, sino como sujetos que cometen un acto criminal. Los enfermos mentales no eligen, en general, a su víctima ni el momento oportuno. En los maridos violentos, por el contrario, hay *premeditación*, una *elección preestablecida siempre sobre la misma persona* y un *cierto autocontrol*. Esto indica una selectividad de la violencia, un control dirigido siempre hacia la esposa.

Luis Bonino, en *Develando los micromachismos en la vida conyugal. Una aproximación a la desactivación de las maniobras masculinas de dominio* (1995), explica el uso de este término acuñado por él.

Por *micromachismos* se entienden las múltiples prácticas de violencia y dominación masculina en lo cotidiano, que se ejecutan impunemente, algunas invisibilizadas, otras legitimadas con la impunidad de lo naturalizado.

Es importante develar estos mecanismos como parte de la tarea de recuperar críticamente dimensiones alienantes de la cotidianidad naturalizada. Visibilizarlas es un primer paso para intentar su neutralización en las relaciones entre mujeres y varones.

De acuerdo con Bonino, el poder no es una categoría abstracta, es algo que se ejerce, se visualiza en las interacciones. Tiene un doble efecto: opresivo y configurador, en tanto provoca recortes de la realidad que define existencias.

Según este autor, la desigual distribución del ejercicio del poder sobre otros u otras conduce a la asimetría rela-

cional. La posición de género es uno de los ejes cruciales por donde discurren las desigualdades del poder, y la familia uno de los ámbitos en que se manifiesta. Esto es así porque la cultura ha legitimado la creencia en la posición superior del varón: el poder personal, la autoafirmación, es el rasgo masculino por antonomasia. Ser varón supone tener el derecho a ser protagonista. La cultura androcéntrica niega ese derecho a las mujeres, que deberán entonces (si pueden) conquistarlo. A través de la socialización, esto deviene en la creencia generalizada de que los varones tienen derecho a tomar decisiones o a expresar exigencias a las que las mujeres se sienten obligadas, disminuyendo su valor y necesitando la aprobación de quien a ellas les exige.

La mujer ejerce el sobrevalorado poder de los afectos y el cuidado erótico y maternal. Con él logra que la necesiten. Pero éste es un poder delegado por la cultura androcéntrica, que le impone la reclusión en el mundo privado.

Si bien no todas las personas se adscriben igualmente a su posición de género, y aunque el discurso de la superioridad masculina está en entredicho, el poder configurador de la masculinidad como modelo sigue siendo enorme.

El neologismo *micromachismo*, ya mencionado, alude a una connotación negativa de los comportamientos de inferiorización hacia la mujer. Se trata de un amplio abanico de maniobras interpersonales que realizan los varones para intentar mantener el dominio y su supuesta superioridad sobre la mujer objeto de la maniobra, reafirmar o recuperar dicho dominio ante una mujer que se “rebela” por “su” lugar en el vínculo, resistirse al aumento de poder personal o interpersonal de una mujer con la que se vincula, o aprovecharse de dichos poderes.

Son microabusos y microviolencias que atentan contra la autonomía personal de las mujeres en los que los varones, por efectos de su socialización de género, son expertos, la cual está basada en el ideal de masculinidad tradicional. Son efectivos porque los varones cuentan, para utilizarlos válidamente, con el orden social, que otorga al varón, por serlo, el “monopolio de la razón” y, derivado de ello, un poder moral por el que se crea un contexto inquisitorio en el que la mujer está en principio en falta o como acusada.

Destinados a que las mujeres queden forzadas a una mayor disponibilidad hacia el varón, ejercen este efecto a través de la reiteración, que conduce inadvertidamente a la disminución de la autonomía femenina.

TIPOLOGÍA DE LOS MICROMACHISMOS

Bonino (2008) los divide en cuatro categorías. En la primera se encuentran los micromachismos *utilitarios*, los cuales tratan de forzar la disponibilidad femenina aprovechándose de diversos aspectos del comportamiento femenino tradicional. Menciona que probablemente sean los más naturalizados e invisibilizados, y en lo cotidiano “una de las fórmulas más eficaces de resistencia masculina al cambio” (p. 97). Se realizan especialmente en el ámbito de las responsabilidades domésticas. Distingue dos grupos dentro de esta categoría: el de la “no responsabilidad sobre lo doméstico” y el de “aprovechamiento y abuso de la capacidad *femenina* de servicio”. En este último, ubica la naturalización y aprovechamiento del rol de cuidadora en lo doméstico y la naturalización y aprovechamiento de la “ayuda al marido” en lo laboral.

La segunda categoría de los micromachismos es la de los *encubiertos*, que ocultan la imposición de las razones masculinas abusando de la confianza y credibilidad femenina. Los califica como los más manipuladores. Incluye la “creación de falta de intimidad”, donde entran el silencio, el aislamiento y el mal humor manipulativo, la avaricia de reconocimiento y disponibilidad (“ninguneo” hacia la mujer). Incluye también la “pseudonegación” (falseamiento de la comunicación), la “inocentización” (declararse sin responsabilidades en cuanto a determinados hechos en lo cotidiano, entran la autoindulgencia y la autojustificación).

Los micromachismos de *crisis* buscan forzar la permanencia del desequilibrio en la relación. Según Bonino, el hombre, al sentir que pierde el poder de dominio (y su seguridad), los utiliza frecuentemente en una “secuencia determinada”, según la capacidad de resistencia de la mujer ante la falta de cambio del varón. Aquí localiza a la “resistencia pasiva y distanciamiento” (formas de oposición pasiva y abandono con el fin de debilitar la fuerza que la mujer emplea para aumentar su autonomía), el “darse tiempo” (posterga y alarga el empezar un proceso de cambio exigido), el “aguantar” (hasta que la mujer desista) y el “refugio en el estilo” (apelar a una supuesta mala manera de comunicarse de la mujer)

Por último, los micromachismos *coercitivos* se emplean para retener el poder a través de usar la fuerza psicológica o moral masculina. Se emplea la fuerza moral, psicológica o económica (pero no la física) de modo directo para intentar doblegar a la mujer. Menciona como dos muy frecuentes el “uso expansivo del espacio y del tiempo parasí”, y la “apelación a la superioridad de la *lógica* varonil”.

SOBRE EL TÉRMINO FEMINICIDIO

Si se habla en términos de un *continuum* de violencia, los micromachismos se encontrarían en un extremo y los feminicidios en otro.

Feminicidio es la traducción del término *femicide*, desarrollado en el trabajo de Diana Russell y Jill Radford, hecha por la antropóloga Marcela Lagarde. En la Introducción a *Feminicidio: una perspectiva global* (2006) señala que el término denomina

el conjunto de delitos de *lesa* humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. El feminicidio es un crimen de Estado... El feminicidio es una ínfima parte visible de la violencia contra niñas y mujeres; sucede como culminación de una situación caracterizada por la violación reiterada y sistemática de los derechos humanos de las mujeres. Su común denominador es el género: niñas y mujeres son violentadas con crueldad por el solo hecho de ser mujeres... (pp. 20-21).

Rita Laura Segato en “¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente” (2008) sostiene que una de las polémicas en el feminismo contemporáneo gira alrededor de la definición de los asesinatos de mujeres. Propone una reflexión acerca de si la palabra *feminicidio* debe comprender todo y cualquier asesinato de mujeres, o reservarse para una categoría más restringida.

Cita la definición de Russell y Jane Caputi:

El feminicidio (*femicide*) representa el extremo de un *continuum* de terror antifemenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual... abuso sexual infantil incestuoso o extrafamiliar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual... mutilación genital, operaciones ginecológicas innecesarias, heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada, psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, se transforman en feminicidios.

Califica como encomiable la intención de estas autoras y de quienes han retomado esta postura, ya que buscaban “desenmascarar el patriarcado como una institución que se sustenta en el control del cuerpo y la capacidad punitiva sobre las mujeres, y mostrar la dimensión política de todos los asesinatos de mujeres que resultan de ese control y capacidad punitiva, sin excepción” (p. 37). Se haría énfasis en que los homicidios de mujeres son resultado de un sistema donde son equivalentes poder y masculinidad, y en un medio dominado por el patriarcado se da menos valor a la vida de las mujeres y los crímenes contra ellas pueden ser justificados.

Entonces, el origen de la creación del término se encontraría en la necesidad de delimitación ante los medios de comunicación (y en el sentido común) que estos crímenes se dan en el contexto de un poder patriarcal. Asimismo, se les caracterizaría como “crímenes de odio”. Segato apunta que, dentro de esta teoría del feminicidio, el impulso de odio se explicaría como efecto de la trasgresión de “las dos leyes del patriarcado: la norma del control o posesión so-

bre el cuerpo femenino y la norma de la superioridad masculina” (p. 37). En este sentido, los crímenes del patriarcado o feminicidios serían claramente “crímenes de poder”, asesinatos cuya doble función es la retención o conservación del poder y su reproducción.

Segato propone una segunda vía interpretativa, con la cual no niega los principios de control y competencia sobre y con la víctima, ni la acción dirigida a la conservación y reproducción del poder patriarcal, pero pone énfasis en otros niveles de interacción presentes en la violencia contra las mujeres. Dichos elementos, interdependientes, “apuntan a la dimensión expresiva y no sólo instrumental de los crímenes y a la presencia de interlocutores tanto o más importantes que la víctima (para quien comete los crímenes)” (p. 38).

Sugiere dos ejes de relación e interlocución: el vertical, que se refiere a las relaciones asimétricas entre poder y sujeción (del perpetrador con la víctima) y el horizontal, donde el perpetrador se vincula con sus pares (cófrades o hermandad masculina), en una relación que busca ser simétrica. De acuerdo con la autora, en este modelo la preservación de la simetría del eje horizontal depende de la relación vertical con la posición subordinada. Que el eje vertical se mantenga asimétrico es requisito para que el horizontal se mantenga simétrico. Esta dependencia da origen a una “relación de exacción de tributo”.

Esa extracción de tributo resulta en un flujo efectivo, sexual y de otros tipos de obediencia intelectual, productiva y reproductiva (siendo todos estos equivalentes simbólicos) que expresa la situación de rendición permanente de la posición llamada “mujer” o “femenina” a los miembros instalados en el eje horizontal. Ese tributo es,

en general, voluntario en condiciones que pueden ser llamadas de “normalidad”, pero en algunas situaciones especiales de guerra o de crisis de permanencia de alguno de sus miembros en la cofradía puede ser un tributo forzado (p. 39).

El otro elemento que distingue Segato son las afinidades entre cuerpo femenino y territorio, las cuales quedarían claras en la asociación permanente entre conquista territorial y violación. Afirma que cuando no quedan otros “bastiones de identidad” nos reducimos y remitimos al territorio de nuestro cuerpo. “Sometimientto, sexualización, feminización y conquista funcionan como equivalentes simbólicos en el orden bélico patriarcal” (p. 40).

Segato llama “hermandad mafiosa” a todo grupo de cófrades que de alguna manera participan en las ganancias y ventajas de variedad de crímenes de tráfico de influencias que ocurren en Ciudad Juárez. El analizar la superposición entre esta hermandad y la hermandad masculina podría permitir ver de otra manera el conjunto específico de asesinatos de mujeres que ocurren en esa ciudad. No sería a la víctima a quien dirigirían su discurso los criminales, sino a sus pares, “en una demostración de capacidad de muerte y crueldad probada en la víctima, que los habilita a participar de la hermandad mafiosa, en la cual se da un pacto de semen, un pacto de sangre en la sangre de la víctima, que sella la lealtad de grupo y, con esto, produce y reproduce impunidad” (p. 41).

Ante la pregunta de por qué esto sucede en este punto particular de la frontera norte, responde que el largo periodo de impunidad permitiría deducir que estos crímenes, los feminicidios, tienen como contexto un ambiente favorable donde distintas facciones que detentan el poder eco-

nómico y político atraviesan los límites ente la legalidad y la ilegalidad, manteniendo una fuerte complicidad. El cuerpo de las mujeres asesinadas sería consumido, entonces, como un tributo que exhibe y alimenta la potencia, cohesión, reproducción e impunidad de las facciones mafiosas.

Es por esto que ella propone distinguir estos crímenes de los otros catalogados como feminicidios por sus características particulares y recurrentes. Y habría que hacer esta distinción, aun cuando eso implique que las cifras de los asesinatos considerados entonces como feminicidas disminuya radicalmente. Sostiene que sólo una caracterización precisa del *modus operandi* presente en cada tipo particular de crimen y la elaboración de una tipología (lo más precisa posible) de las diversas modalidades de asesinatos de mujeres permitiría llegar a la resolución de los casos, a la identificación de los agresores y al tan anhelado fin de la impunidad (pp. 43-44), ya que no pueden considerarse un crimen sexual más si tienen un evidente signo “corporativo”. De acuerdo con esta investigadora, los crímenes se dirigen a una categoría; no a un sujeto específico, sino despersonalizado. No habría ni relación ni motivación personal que vincule al perpetrador y a la víctima.

Les llama “crímenes de Segundo Estado”, esto es, cometido por una red de poder que, “sin entrar en contradicción con los diversos gobiernos en turno en el control del aparato del Estado local, estatal y nacional, continúan dominando las estructuras administrativas con sede local” (p. 47), un “Estado paralelo” en cuyos crímenes “prevalece la dimensión expresiva y genocida de la violencia”.

LA SITUACIÓN EN MÉXICO

En el documento *Violencia Feminicida en 10 entidades de la República Mexicana*, elaborado por la Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada (2006), se establece que “el conjunto de amenazas, agravios, maltrato, lesiones y daños asociados a la exclusión, la subordinación, la discriminación y la explotación de las mujeres, constituye la violencia de género” (p. 44).

Los tipos de violencia incluyen:

- a) *Violencia física*. La que se propina al cuerpo y lo marca, dejando huellas internas y externas en él.
- b) *Violencia psicológica*. La que perpetra daños a la esfera emocional, que vulnera el derecho a la integridad psíquica. Utiliza la coerción, las amenazas, la intimidación, la humillación, la privación de la libertad, el chantaje y la manipulación.
- c) *Violencia sexual*. La más evidente es la violación, que usa la fuerza moral y física para someter a la víctima. El acoso sexual —acoso, burla, sometimiento— es una de las formas más comunes y justificadas de este tipo de violencia. Incluye la violencia física, pues somete al cuerpo, y la psicológica, porque vulnera la integridad emocional de las mujeres.
- d) *Violencia económica*. Es la violencia a la disposición efectiva de los valores y al manejo de los recursos materiales de las mujeres, y que trasgrede sus derechos.
- e) *Violencia patrimonial*. Cualquier acto u omisión que afecta la supervivencia de la víctima.

De acuerdo al mismo documento, la *violencia feminicida* es la forma extrema de la violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos en los ámbitos público y privado. Está conformada por el conjunto de conductas misóginas que conllevan impunidad social y del Estado y, al colocar a las mujeres en riesgo e indefensión, pueden culminar en el homicidio o su tentativa, y en otras formas de muerte violenta de las niñas y las mujeres.

Los ámbitos en los cuales se ejerce la violencia, hacen que ésta se clasifique como:

- *Familiar*. Acto abusivo de poder u omisión intencional, dirigido a dominar, someter, controlar o agredir de manera física, verbal, psicológica, patrimonial, económica y sexual a las mujeres, dentro o fuera del domicilio familiar, cuyo agresor tenga o haya tenido relación de parentesco por consanguinidad o afinidad, de matrimonio, concubinato o mantengan o hayan mantenido una relación de hecho.
- *Laboral y docente*. Se ejerce por las personas que tienen un vínculo laboral, docente o análogo con la víctima, independientemente de la relación jerárquica, consistente en un acto u omisión en abuso de poder que daña la autoestima, salud, integridad, libertad y seguridad de la víctima, e impide su desarrollo y atenta contra la igualdad.
- *Comunitaria*. Constituida por los actos individuales o colectivos que transgreden derechos fundamentales de las mujeres y propician su denigración, discriminación, marginación o exclusión en el ámbito público.
- *Institucional*. Actos u omisiones de las y los servidores públicos de cualquier orden de gobierno que discriminen o tengan como fin dilatar, obstaculizar o impedir el goce y

ejercicio de los derechos humanos de las mujeres, así como su acceso al disfrute de políticas públicas destinadas a prevenir, atender, investigar, sancionar y erradicar los diferentes tipos de violencia.

La Encuesta Nacional de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH), es hasta ahora el mejor medio para conocer cómo se presenta esta problemática específicamente en el ámbito de pareja en nuestro país. A continuación se muestran los resultados del estudio realizado en 2006 y sus definiciones conceptuales.

Violencia contra la mujer: “Todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública o privada”. Asamblea General de las Naciones Unidas, 1993).

Los tipos de violencia por parte de la pareja actual o de la última son clasificados en:

- a) *Violencia física*. Se refiere a todo acto de agresión intencional en que se utilice alguna parte del cuerpo de la mujer, algún objeto, arma o sustancia para sujetar, inmovilizar o causar daño a la integridad física de la mujer agredida, lo que se traduce en un daño, o intento de daño, permanente o temporal, de parte del agresor sobre el cuerpo de ella. Su espectro varía desde un pellizco hasta la muerte.
- b) *Violencia sexual*. Toda forma de conducta, consistente en actos u omisiones, ocasionales o reiterados, y cuyas formas de expresión incluyen inducir a la realización de prác-

ticas sexuales no deseadas o que generen dolor, práctica de la celotipia para el control, manipulación o dominio de la mujer y que generen un daño. Su expresión más evidente es la violación.

- c) *Violencia económica*. Formas de agresión con el fin de controlar tanto el flujo de recursos monetarios que ingresan al hogar, o bien la forma en que dicho ingreso se gasta, como la propiedad y uso de los bienes muebles e inmuebles que forman parte del patrimonio de la pareja (reclamos de dinero, amenazas o incumplimiento con relación a dar el gasto, usurpación de bienes materiales, prohibiciones de trabajar o estudiar).
- d) *Violencia emocional o psicológica*. Se refiere a formas de agresión reiterada que no inciden directamente en el cuerpo de las mujeres pero sí en su psique (comparaciones ofensivas, humillaciones, encierros, prohibiciones, coacciones, condicionamientos, insultos, reclamos sobre los quehaceres del hogar, falta de respeto en las cosas ajenas, amenazas). Su identificación es la más difícil de percibir ante el uso de metáforas y la “ausencia de evidencias”.

LUGAR DE RESIDENCIA

En el medio urbano el riesgo de padecer violencia es mayor. Las mujeres que habitan en estas zonas tienen un riesgo 37% mayor de padecer violencia emocional en comparación con las que radican en el medio rural, y 46% y 28% más probabilidad de padecer violencia económica y violencia física, respectivamente. El riesgo de violencia sexual es tan alto en el medio rural como en el urbano, con tan sólo 10% de probabilidad adicional en este último.

PERFIL SOCIOECONÓMICO

Dadas las cifras, pareciera que las mujeres más jóvenes tienen mayor propensión a sufrir violencia emocional, económica y física. La violencia sexual no presenta un patrón definido, pero tiende a exacerbarse entre las mujeres de 30 a 44 años de edad. Las mujeres menores de 25 años tienen tres veces más riesgo de padecer violencia económica que las mayores de 60 años, y el riesgo es casi 50% mayor en comparación con las mujeres de entre 35 y 50 años de edad. Relación similar ocurre en el caso de la violencia física.

El nivel de escolaridad es un factor que se vincula claramente con la violencia. El acceso a mayores grados de instrucción disminuye en las mujeres las probabilidades de ser víctimas de violencia de pareja. Quienes no asistieron a la escuela o no terminaron la primaria tienen 35% más probabilidades de sufrir violencia emocional y económica que aquellas que terminaron al menos la secundaria. El riesgo se duplica en la violencia física y la sexual para las mujeres menos instruidas en relación con las que tienen secundaria terminada o más.

Los factores relacionados con el nivel socioeconómico explican parte del riesgo de padecer violencia. Las condiciones de hacinamiento al interior del hogar incrementan la probabilidad de que las mujeres puedan sufrir violencia emocional (8%), económica (16%), física (15%) y sexual (14%) en comparación con las mujeres que no viven en esas condiciones. Este resultado se vincula seguramente con la falta de espacios adecuados en las viviendas o la poca privacidad, que limita las posibilidades de convivencia armónica entre las y los integrantes del hogar.

La participación laboral de las mujeres también es un factor que incide en la factibilidad de experimentar episodios de violencia. Para aquellas que pertenecen a la población económicamente activa, el riesgo de sufrir violencia emocional se incrementa en 32% en relación con quienes se dedican sólo a los quehaceres del hogar. Similar patrón se presenta para la violencia sexual, física y económica, con 29, 25 y 6%, respectivamente. Estos resultados reflejan que, incluso en situaciones de mayor autonomía económica de las mujeres, éstas padecen situaciones de violencia económica. No obstante, el hallazgo más importante es que los otros tipos de violencia se exacerban, posiblemente ante la dificultad de los varones de asumir situaciones de mayor igualdad respecto a sus parejas y la pérdida del control sobre la mujer, asociada con los roles de masculinidad.

La información de esta encuesta permite observar algunas características de los varones que ejercen la violencia hacia sus parejas. Un porcentaje de varones jóvenes y con bajos niveles de escolaridad ejercieron violencia contra sus parejas. Sin embargo, éste constituye también un fenómeno recurrente entre los hombres de edades más maduras y con elevados niveles de instrucción. Por ejemplo, de los hombres de 20 a 24 años que son pareja de las mujeres entrevistadas, 43% perpetró violencia de género, en comparación con un poco más de 25% de los hombres de 60 años y más.

Si bien 38% de los hombres con nivel de instrucción básica o inferior agredió de alguna forma a su pareja durante los 12 meses previos a la entrevista, entre los hombres con estudios profesionales o de posgrado esta situación ocurrió en 27% de los casos.

ANTECEDENTES DE VIOLENCIA DURANTE LA INFANCIA

Al ser la violencia un fenómeno intergeneracional, las condiciones del entorno familiar durante la infancia influyen sobre las relaciones de pareja que hombres y mujeres desarrollan durante su juventud y la edad adulta. La presencia de insultos y golpes frecuentes en la familia de origen representa un factor que incrementa las probabilidades de sufrir violencia en las relaciones de pareja, lo cual puede ser reflejo de una aceptación o aprendizaje de la violencia como forma de vida.

En particular, en las mujeres que reportan haber sido golpeadas “muy seguido” cuando eran niñas, las probabilidades de sufrir violencia física y sexual por parte de sus parejas se incrementa en 55 y 37%, respectivamente, en comparación con aquellas a quienes nunca o de vez en cuando les pegaron. El riesgo de padecer violencia se intensifica cuando se tienen antecedentes de insultos frecuentes (“muy seguido”) en la infancia por parte de los adultos con quienes vivían. Tal es el caso de la violencia emocional y sexual, donde la probabilidad de sufrirlas se duplica entre las entrevistadas que experimentaron insultos frecuentes en la infancia, frente a aquellas que nunca los padecieron o eran poco usuales. El mismo patrón de riesgo se presenta con la violencia económica y la física, que se incrementa en 72 y 63%, respectivamente.

Las mujeres que durante su infancia fueron cuidadas por sus abuelos(as) o tíos(as) tienen mayor propensión a sufrir los cuatro tipos de violencia (emocional, económica, física y sexual) que aquellas que estuvieron a cargo de sus padres y madres. Respecto a la violencia emocional, la pro-

babilidad se incrementa en 34% mientras que los otros tipos de violencia rebasan 43% adicional de riesgo.

CONSECUENCIAS DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Entre las consecuencias ocasionadas por la violencia que las mujeres han vivido con sus parejas, se encuentran algunas relacionadas con su salud mental o con la limitación de su libertad. Entre estas últimas destacan situaciones como haber dejado de comer (19.4%), de salir (15.6%), de ver a sus familiares o amistades (12.1%), y de trabajar o estudiar (5.4%). Debido a que no se cuenta con información sobre cuándo ocurrieron estos eventos, éstos pudieron haber sucedido en cualquier momento de su vida de pareja.

Las consecuencias de la violencia son tales que alrededor de 15% de las mujeres que experimentó algún episodio de violencia durante los 12 meses previos a la encuesta recibió atención médica por este motivo, y el porcentaje se duplicó entre las víctimas de violencia sexual, donde 29% recibió atención médica. Este resultado es alarmante porque refleja que la violencia sexual sólo deriva en atención médica cuando es extremadamente severa, aunque este tipo de violencia es el principal disparador de pensamientos suicidas entre las mujeres agredidas, considerando que una de cada tres de ellas han pensado en quitarse la vida.

La idea del suicidio también está presente en cerca de 13% de las mujeres que han sufrido algún tipo de violencia, y en 14.6, 16.3 y 10.8% de quienes han padecido violencia emocional, económica y física, respectivamente.

Estos datos se emplearán para ser contrastados con lo encontrado en los filmes; no para hacer una comparación directa en términos de cifras o porcentajes, pero sí en términos de presencia o ausencia de ciertas características de la problemática representada en la narrativa.

Asimismo se tomará en cuenta, de los elementos teóricos revisados, lo siguiente: que la violencia de género contra las mujeres se muestre como un fenómeno estructural y complejo, una forma de ejercicio de poder que implica una relación intergenérica donde hay un “arriba” y un “abajo”, siendo las mujeres las ubicadas en la posición inferior.

Se prestará especial atención a la representación tanto de víctimas y agresores en función de los “mitos” y/o estereotipos sobre la violencia de género que dan respuestas parciales al por qué de este problema, generalmente atribuyendo sus causas a cuestiones individuales.

De igual forma, se buscarán los distintos modos en que esta violencia es ejercida aun si es de manera sutil, como en el caso de los micromachismos.

El análisis partirá del hecho de que ciertas representaciones de las mujeres pueden formar parte del ejercicio de la violencia simbólica, esto es, contribuir a la asimilación de relaciones de poder (androcéntricas en este caso). El lenguaje es el primer campo de acción, como dice Femenías; no sólo el verbal, sino también el de los gestos y el de las imágenes.

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO CONTRA LAS MUJERES EN EL CINE

La mayor parte de los estudios vinculados directamente con el planteamiento de este proyecto de investigación han sido realizados en España. Sin embargo también, de manera reciente, se han realizado trabajos acerca del cine mexicano y la violencia de género, lo cuales son presentados a continuación.

En *La violencia contra las mujeres en el relato mediático*, Pilar Aguilar (2002) reflexiona acerca del tratamiento noticioso que se da a la violencia de género en comparación con otros tipos de violencia ocurridos en España, dando cuenta de la disparidad de criterios, dado que hay quien puede considerar a la violencia de género equiparable o peor a la violencia terrorista, mientras otros y otras piensan que no es posible hablar de Estado de Derecho sin el respeto y salvaguarda de la libertad, la dignidad, la integridad física y el control de la propia vida de una parte importante de la población.

Aguilar se cuestiona acerca de la existencia de lo “silenciado”, afirmando que claro que existe, pero sin peso social, y las consecuencias de ello son múltiples, dado que lo

que no se ve ni se oye en el espacio público carece de importancia en ese ámbito. “Si no se ve, ni se habla, si no tiene tiempo ni sitio, no es digno de interés ni de debate. Desaparece”. Y lo que “no puede insertarse en un relato socialmente compartido queda relegado a anécdota personal”. Porque

sólo el relato público (sea de ficción o no) consigue que las experiencias privadas se inserten, en palabras de Rubert de Ventós (*El País*, 9-12-97), en un “Orden de discurso que le permite a la gente reconocerse, recuperar su legitimidad, salir de su escondite”. El relato público transforma lo acontecido y lo convierte en vivencia digna de ser contada y escuchada. Le concede peso, lugar y trascendencia social (p. 1).

Al centrarse en lo que dicen las “ficciones”, afirma:

al hablar de relatos, no podemos olvidar los de ficción y, menos aún, los cinematográficos y audiovisuales. No sólo por su sobreabundancia sino por sus características que los hacen especialmente aptos para educar nuestras emociones. El lenguaje audiovisual no es explicativo, ilativo, abstracto. Es un lenguaje emocional que burla con suma facilidad los filtros racionales. Una ficción audiovisual fabrica e induce sentimientos y hace que los compartamos (pp. 3-4).

Menciona que al proponerse estudiar cómo trataba a las mujeres el cine español de los noventa incluyó varios ítems para analizar de qué modo se reflejaba la violencia de género en las películas. Su primera sorpresa fue que en ese cine la violencia de género era casi inexistente.

Lo que sí encontró fue a algunos personajes femeninos

que pedían a sus parejas que las golpearan. No encontró hombres que acosaran sexualmente a sus subordinadas y colaboradoras pero sí a mujeres que hacían lo propio con los hombres.

Sobre la violación, ésta sí estuvo presente en varias películas. Pero dado el tratamiento que se le daba no podría ser catalogada como violencia. Se le presenta como elemento para crear episodios cómicos, o escenas voyeuristas “rebozadas de regodeo visual”, e incluso una abundancia de “víctimas” que “se lanzan con tal entusiasmo al cuello del violador, que éste tiene que ponerlas en su sitio” (p. 4). El abuso hacia las niñas se plantea con la misma intrascendencia.

Aguilar sostiene que, salvo honrosas excepciones,

el cine oscila, pues, entre dos extremos: la ocultación y la delectación visual. Ocultación en las películas que, pretendidamente, intentan reflejar la realidad cotidiana en la que vivimos (comedias, dramas, melodramas). Regodeo en los géneros que basan su eficacia y su gancho en el terror, la violencia, el enfrentamiento de buenos y malos. Lo que no quiere hacer el cine, es hablar de la violencia existente, esa que tantísimas mujeres sufren, ni de las circunstancias y condicionantes reales que la acompañan y espolean (p. 5).

Considera que

la piedra angular sobre la que se basan los demás sometimientos, la que los justifica, es el descarado acaparamiento del protagonismo por parte de los personajes masculinos. Así, cuando nos sentamos ante una pantalla (TV o cine, ficción o noticias), en el noventa por cien de los casos —y me

quedo corta— recibimos este mensaje: Los hombres exploran el universo físico, psíquico y simbólico que el relato propone, ellos y sus historias son lo importante. Las mujeres son sólo un episodio. Concretamente, quedamos acuarteladas en el episodio amoroso. Es más: aunque colateralmente podemos vivir otras cosas, en el fondo, el único modelo de aventura posible para una mujer es el amor. Amor, compendio de nuestra vida, alfa y omega de nuestra existencia (pp. 7-8).

Al negarse a las mujeres el protagonismo del relato social, se niega el espacio y la mirada. Se ejerce entonces una terrible violencia simbólica, la cual daría origen a las demás violencias, dado que las argumenta, prepara y justifica.

Concluye diciendo: “necesitamos otros muchos relatos que contradigan tal panorama. Necesitamos relatos que reflejen la realidad y concedan peso e importancia a lo que las mujeres viven. Relatos que muestren mujeres protagonistas, relatos que propongan mujeres trasgresoras y no resignadas víctimas” (p. 9).

En *Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación*, Asún Bernárdez (2002) apunta que

en las representaciones de la violencia en contra de las mujeres en el cine (que en nada contradicen al orden social), sólo los hombres estaban legitimados para la utilización de la violencia, mientras las mujeres eran duramente estigmatizadas si en algún momento osaban levantar la mano contra su agresor. Sin embargo, en los últimos tiempos, se han ido removiendo muchas de las bases que sostenían estos principios representativos: las mujeres han hecho su propio cine y la creación cinematográfica no ha podido dejar de incorporar

a la representación nuevos modelos de mujeres, más independientes, más activas, y que, en los últimos tiempos, plantean incluso su legitimidad para usar la violencia. Las mujeres seguimos siendo objetos de los actos brutales de los hombres, pero aparecemos también representadas con una capacidad nueva para la contestación y la subversión de ciertos valores tradicionales respecto al género.

Pero desde luego, ninguna revolución ocurre sin sufrimiento (me atrevo a decir que sin víctimas), y tampoco la de las mujeres, y los nuevos modelos de las mujeres (fuertes, independientes y capaces para el ejercicio de defenderse), emergen en el cine casi ahogados por una serie de producciones que estigmatizan a las nuevas mujeres, sobre todo las profesionales y las que se atreven al uso de la violencia (pp. 2-3).

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

También sostiene que es importante mencionar el cambio de sensibilidad hacia la violencia patriarcal, presente en algunas películas españolas de manufactura reciente. La autora atribuye este cambio a la mayor participación de

las mujeres en la producción filmica, y lo ve como un buen signo del resquebrajamiento de la estructura de dominación. Es entonces que, según Bernárdez,

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

La violencia de género en el cine español contemporáneo es un artículo donde Laura Teruel (s/f) busca profundizar en la imagen que se difunde de la violencia de género. Persegue “plantear los mecanismos narrativos a través de los cuales es tratado el cine actual con el propósito de comprender cómo ha interiorizado la sociedad este fenómeno a través de la gran pantalla”. Aun si son pocas las películas cuya temática se centra en la violencia de género, ésta se encuentra presente en la trama de muchas más.

La selección de un corpus de películas españolas contemporáneas en las que aparece reflejado el problema de la violencia de género y el análisis de esta representación permite estudiar si la imagen de este problema y sus repercusiones responde a la realidad o si, por el contrario, se reproducen estereotipos, coartadas morales o atenuantes que minimizan la trascendencia social de este problema. Seleccionar una muestra lo suficientemente amplia como para superar las individualidades creativas y ser representativa de una época

social supone poder inferir con qué realidad sobre la violencia contra las mujeres nutre el cine el imaginario social.

Analiza el papel de la violencia de género (contexto en que ocurre, características de los personajes, cómo es el ejercicio de esta violencia, consecuencias) en películas como *Caricias* (1997) y *Piedras* (2002), donde la violencia se ejerce “de forma manifiesta para los espectadores y son escenas narrativamente trascendentes”. En la segunda, la víctima de violencia es asesinada por su marido.

Otras películas mostrarían tanto violencia física como sexual: *Marujas asesinas* (2001), *La mujer de mi vida* (2001) y *Libertarias* (1996).

Teruel señala que

la cinematografía española muestra la violencia psicológica como la causante de todas las demás agresiones, pero también es aquella que tiene coartada narrativa para aparecer y la más difícil de reconocer. Es decir, en muchas películas la justificación de estos hechos, por su trascendencia para la acción, los hacen parecer necesarios.

Como ejemplo de esto pone *La pasión turca* (1994), donde a la protagonista se le obliga a abortar, a prostituirse y es golpeada como aparente consecuencia del chantaje emocional y dependencia a la figura masculina.

En algunos filmes la violencia se ejerce fuera del matrimonio, y suele ser resultado del abandono del hogar y/o la cultura, como un castigo para la mujer que desafía las normas sociales tradicionales. Pero en otros se le ve dentro de la familia. Sería el caso de *Solas* (1999), *Cascabel* (1999) o *Son de mar* (2001).

Teruel sostiene que “se puede observar que la producción española contemporánea encuentra en los malos tratos ejercidos contra las mujeres un elemento narrativo recurrente para la narración. No aparecen de manera gratuita ya que tienen trascendencia narrativa en la historia”. Sin embargo aquí, donde la violencia de género es secundaria en la trama, suele mostrarse a los agresores como deficientes mentales o psicópatas, y la violencia contra la mujer es otro suceso más en ambientes conflictivos y violentos.

Las agresiones se ensartan en la trama y se las dota de trascendencia narrativa así que parecen necesarias para la historia y, más que como malos tratos, son elementos fílmicos. Un golpe, un insulto, un chantaje emocional ejercido contra las mujeres por un hombre, por el hecho de ser mujer, que sirve para que suceda algo, que tiene una justificación narrativa, se concibe como un episodio más de la película y se tamiza así su carga social.

Al revisar a la violencia de género “como protagonista”, se centra en tres películas: *Celos* (1999), *Sólo mía* (2001) y *Te doy mis ojos* (2003). En éstas se muestran no sólo distintos tipos de violencia contra la mujer, dentro del ámbito de pareja, sino las repercusiones sociales de este problema.

En *Celos* se incluye un elemento narrativo que justifica la celotipia del marido, en *Sólo mía* la violencia se ejerce de modo paulatino y sin la presentación de algún elemento desencadenante. En *Te doy mis ojos* no se ve el inicio de la relación, pero la historia se desarrolla a partir de que la mujer decide dejar el hogar conyugal. Es la que muestra de manera más compleja la dinámica de la pareja, además del papel de la terapia y de los apoyos alrededor de las

mujeres maltratadas. La autora resalta además el desempeño actoral de los protagonistas, que permite “profundizar en los caracteres de la mujer maltratada y el maltratador y la relación de dependencia que se crea en este tipo de parejas hasta que se decide cortar con ella”.

Un caso aparte para Teruel es la filmografía de Pedro Almodóvar, quien emplearía la violencia de género como un elemento narrativo frecuente en su obra. “El mensaje que transmite con respecto a la violencia de género es, cuanto menos, perturbador en tanto, en su difuminación de la realidad, presentan los actos de violencia como desencadenantes de hechos buenos para las mujeres”. Resalta los casos de *Kika* (1994), *Átame* (1989) y *Hable con ella* (2002).

Concluye afirmando que

La frecuente presencia de episodios de violencia de género en la producción española contemporánea demuestra que forman parte de la Opinión Pública y que es percibido como un problema no minoritario. La aparición de manifestaciones físicas, sexuales y psicológicas corroboran que la sociedad comprende la magnitud de este problema que no se reduce a hechos de importancia menor. Se recurre, sin embargo, a ciertos tópicos que descontextualizan la percepción social del problema; mayoritariamente no suele ser ejercida la violencia de género por el marido o pareja, no se ejerce dentro del hogar y algunas protagonistas representan, además, el tópico del sentimiento de culpabilidad que parece justificar al agresor.

De cualquier manera, la utilización de los malos tratos como elemento desencadenante de la acción y no como protagonista hace que merme su influencia en los espectadores.

Es un elemento secundario recurrente en la narración en un cine en el que la violencia, en general, tiene una gran presencia y, aunque obvia decir que no se pretende achacar a los directores complicidad o defensa de este tipo de hechos, sería beneficioso para la concientización social ofrecer una visión que, aunque no de gran trascendencia en la película, fuera más evidente e influyente para el público. La violencia sexual es fácilmente percibida por los espectadores pero no así la psicológica cuando los episodios de malos tratos son breves o secundarios, y más cuando son hechos descontextualizados o se reproducen coartadas morales para los maltratadores.

Jacqueline Cruz, en *Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollain y la violencia de género* (2005), comienza resaltando el hecho de que, pese a la magnitud del problema de la violencia de género presente en España, muy pocas obras artísticas lo traten directamente. Afirma que “el arte tiene una enorme responsabilidad en su perpetuación, tanto en un sentido general, en cuanto transmisor de la ideología patriarcal, como en un nivel más concreto”. Esta autora refiere también a la obra de Almodóvar como un ejemplo de la frivolidad o negación de la violencia contra las mujeres, llegándola a presentar incluso como algo deseado por ellas.

Se centra en el análisis de una novela (*Algún amor que no mate*, de Dulce Chacón) y la película de Bollain *Te doy mis ojos*, encontrando en ambas obras un punto de partida en su “perspectiva ginecocéntrica” y el que en ambas se muestran mecanismos culturales y psicológicos que originan y mantienen estas situaciones.

Habla de los rasgos de la pareja protagonista, y cómo

incluso es posible sentir cierta empatía con el varón al ver sus esfuerzos para dominar su violencia. Sobre la protagonista femenina sostiene que posee rasgos clave como la internalización de los roles de género, personalidad sumisa e insegura, dependencia económica; además de tener pocos apoyos. La autora escribe que el mensaje es optimista ya que pese a tener tanto en contra, se ve a una mujer capaz de luchar, a nivel individual y colectivo, contra este problema.

Resalta también el que se muestre un grupo de maltratadores en terapia, donde es posible observar otras dinámicas de violencia. E incluso, la ciudad, al ser amurallada, y por los espacios presentados, puede verse como un escenario donde se ve el “peso del patriarcado”, una fuerza más contra la que debe luchar la protagonista.

En *Violencia de género (Análisis y guía didáctica)*, Asunción Bernárdez, Irene García y Soraya González (2008) comienzan sosteniendo que la dificultad para erradicar la violencia de género es porque es un fenómeno complejo “vinculado a la construcción ideológica de las relaciones de género” en la sociedad, y que

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

Las autoras revisaron un promedio de cuatro películas de producción española por año en el periodo de 1998 a

2002, eligiéndose las más taquilleras, buscando lo más visto en el cine español.¹

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

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

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

Es por esto que se recurrió al Análisis del Discurso como la técnica adecuada para revisar los distintos elementos que componen “la materialidad del cine”.

Además de revisar los tipos de violencia presentes en los filmes, se estudió a los estereotipos masculinos y femeninos presentes en los mismos, buscando analizar la forma cómo se representa y construyen la masculinidad y la feminidad en el cine, de qué manera se aborda el con-

flicto de género, tratando de visualizar otras formas de violencia que operan en lo simbólico.

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

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

Aclaran que su objetivo no fue realizar un análisis cuantitativo dado que es más enriquecedor un análisis cualitativo que permita dar cuenta de los usos de la violencia, qué actores y acciones se presentan legitimados, o qué valores se asocian a su tratamiento.

Concluyen que en su muestra

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

1 Las películas fueron, por año: 1998: *Torrente, brazo tonto de la ley; La niña de tus ojos; Abre los ojos; Cha cha cha*. 1999: *Todo sobre mi madre, Muertos de risa, La novena puerta, La niña de tus ojos*. 2000: *La comunidad, Año mariano, El arte de morir, Todo sobre mi madre*. 2001: *Los otros, Torrente 2: misión en Marbella, Juana la loca, Lucía y el sexo*. 2002: *El otro lado de la cama, Los lunes al sol, El hijo de la novia, Hable con ella*.

Este texto es también una guía didáctica que aporta elementos para buscar la sensibilización ante esta problemática. Las autoras se basan en que “La violencia es social, y por lo tanto es algo que se aprende y desarrolla en la socialización. Si esta hipótesis es certera, la manera de corregirla es intentando cambiar esas formas de socialización y de legitimación de la violencia” (p. 155).

Sobre lo planteado por estas autoras respecto al cine español, he de resaltar, en principio, la clara noción de cómo los medios audiovisuales (específicamente, el cine) tienen un impacto en el espectador, especialmente en lo referente a las emociones, así como la poca representación que existe sobre la violencia de género en relación con las otras violencias comúnmente encontradas en las películas (donde el ejercicio de dichas violencias es legitimado). Especialmente importante es el señalamiento de la necesidad de contar con una mayor diversidad en cuanto a la representación de las mujeres (evitar la violencia simbólica). Por último, el empleo que puede tener el cine como herramienta didáctica para la sensibilización hacia la violencia de género como un problema social.

Acerca de que lo que se ha investigado en México sobre cine mexicano y violencia se encuentran dos trabajos: la tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación de Carmen Ojeda (2002), *Análisis de la violencia contra las mujeres en 15 películas del cine mexicano de 1991-2001*; y un artículo de Ana Forcinito (2008), *El cine posterior al TLCAN y violencia de género: resignificaciones culturales de la transición mexicana*.

En su tesis, Ojeda busca mostrar la manera en la que se presenta la violencia contra las mujeres en el cine mexicano a través de un grupo de variables para conocer los per-

files tanto del agresor como de la víctima y los elementos esenciales del acto o acción violenta en sí misma. Hace una comparación entre datos estadísticos sobre el ejercicio de la violencia y lo encontrado en la muestra trabajada.

Empleó el análisis de contenido para registrar el número de actos violentos, y los perfiles de los agresores y las víctimas, desarrollando un cuestionario con las variables requeridas. La autora utilizó los criterios del National Television Violence Study (NTVS), 1995, un estudio realizado en Estados Unidos para su producción televisiva.

El criterio de inclusión de la muestra fue que la película fuera de producción mexicana y haber sido exhibida en México entre 1991 y 2001, además de cumplir con dos de tres criterios: el contar con premios o participación en festivales de cine nacionales o internacionales, haber sido muy taquillera en cine o muy solicitada en cineclubes y estar fácilmente disponible en videoclubes o videotecas.

La muestra estuvo compuesta por: *Cronos, Dos crímenes, Inspiración, Sólo con tu pareja, La tarea, Un dulce olor a muerte, De la calle, Crónica de un desayuno, ¿Quién diablos es Juliette?, Sobrenatural, Amores perros, Sexo, pudor y lágrimas, El callejón de los milagros, Profundo carmesí y Perfume de violetas*.

Cada película se analizó por escena, siendo la unidad de análisis la secuencia. Las categorías empleadas fueron: Razones de la violencia (protección de la vida, ira, venganza, ganancia personal, diversión o pasatiempo/inestabilidad mental), Medios utilizados para ejercer violencia (naturales, no naturales, desconocidos), Daño (ninguno, poco, moderado, extremo, no mostrado), Tipo de violencia (física, psicológica), Resultado de la violencia (dolor, herida, miedo, reconciliación, muerte, enojo, otro, ninguno, no

mostrado). Los personajes, ya fuera que fungieran como agresor o víctima, fueron clasificados con las siguientes variables: género masculino o femenino; nivel socioeconómico, orientación sexual, estado civil, fortaleza física. También se tomó en cuenta la relación Víctima-Agresor (parentesco, amistad, laboral, pareja, desconocido).

Ojeda presenta los resultados por porcentaje. Entre los datos a resaltar se encuentra que, en las películas revisadas, el tipo de violencia más prevaleciente es la psicológica (presiones, chantajes, amenazas, intimidación), y que de presentarse la física se da en combinación con aquella.

En cuanto a las “razones de la violencia” encontró que la principal razón para las agresiones tanto físicas como psicológicas es la ira o el enojo. En ocasiones, el enojo era infundado y en otras tenía cierta justificación (aunque la autora enfatiza que la violencia no se justifica bajo ninguna circunstancia).

El “resultado de la violencia” más frecuente fue el miedo al agresor o hacia circunstancias específicas o determinados individuos. Y en cuanto al “lugar de la agresión”, el más recurrente fue el hogar, con violencia ejercida por padres, hermanos, hijos, hermanastros, etc. El lugar con menos actos violentos fue el lugar de trabajo, pero ahí se presentaba el acoso sexual.

En cuanto a la relación víctima-agresor, la mayor cantidad de actos violentos se presentó en parejas.

Los resultados de la violencia encontrados en los filmes fueron comparados con estadísticas (INEGI, CAMVI, INMUJERES) hallándose coincidencias en las frecuencias, por ejemplo, en la predominancia de la violencia psicológica. En cuanto al perfil del agresor, Ojeda sostiene que el observado en las películas es de nivel socioeconómico D (ba-

jos recursos), “heterosexual, casado y físicamente fuerte”.

Concluye afirmando que “en algunas de las películas analizadas únicamente se presentan las situaciones de violencia como parte de las acciones entre los personajes, y no para legitimarla o denunciarla”. Asimismo, que si bien en el cine mexicano se muestran escenas de violencia contra las mujeres y que son muy similares a las que acontecen en la vida real, no quiere decir que el cine sea causa de tales comportamientos. Por último, que esta investigación permite conocer únicamente un perfil de los principales agresores, de las víctimas y de los tipos de actos violentos que se presentan en el cine nacional.

En su texto, Ana Forcinito (2008) establece como su propósito el

discutir las representaciones cinemáticas de la transición de México en el contexto del TLCAN y de los procesos políticos que condujeron a la victoria del PAN en el 2000, a través de dos filmes representativos: *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu (2000) y *Entre [Pancho] Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman e Isabelle Tardán (1995). El argumento central de la propuesta recae en la rearticulación que la transición política y económica mexicana elabora respecto de la violencia, en general y de la violencia de género en particular, así como del crucial papel del cine en la década de los noventa en la representación cultural de tal rearticulación (p. 199).

En el apartado sobre “género y transición política” retoma lo escrito por Jessica Livingston, quien sugiere una conexión entre la violencia de género en el lugar de trabajo y las desapariciones de jóvenes trabajadoras, dando

cuenta de los pocos recursos que el sistema judicial nacional da a las víctimas de la violencia de género, particularmente en el ámbito doméstico. Forcinito sigue lo dicho por Livingston dado que intenta dar cuenta de las marcas de género en la nueva trama de significaciones del trabajo y subraya el proceso de feminización producido en las maquiladoras. El que las mujeres tengan presencia tan masiva en estos trabajos afecta las relaciones entre géneros, produciendo también otro espacio de violencia simbólica contra la estabilidad del signo masculino en la maquiladora. La ansiedad que produciría la “inestabilidad” de los roles de género haría surgir nuevas formas de violencia.

Forcinito ubica al cine mexicano posterior al TLCAN (cuyos sistemas de financiamiento y producción han cambiado, lo que habría llevado a una mayor “apertura temática”) dentro de lo que llama “nuevo cine” latinoamericano, el cual ha tomado

la violencia como su esencia representacional [...] se observa la representación de la violencia social como aspecto central del entramado de los mecanismos de marginalización, silenciamiento y opresión. Aun cuando esta violencia no se caracterice como específicamente de género, tampoco es posible verla sólo como una violencia sin marca (p. 204).

Como ya se mencionó, trabaja básicamente dos filmes: *Amores perros* (2000) y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (2005). Sobre el primero afirma que en él las relaciones de género se plasman y entienden como relaciones violentas, dado que todo personaje femenino sufre o propicia dicha violencia. Por ejemplo, el personaje Susana, quien es violentada por su esposo, y posteriormente vio-

lada por quien presuntamente quería ayudarla. Valeria, la modelo, sería víctima de la violencia del discurso neoliberal en el que la imagen y la corporalidad de la mujer en la publicidad la vuelve objeto. Las madres de Susana y Ramiro no son la típica representación de la maternidad idealizada y terminan siendo cómplices en algún grado en el ejercicio de la violencia de género.

De *Entre Pancho Villa...* sostiene que sus autoras tienen una perspectiva feminista y que en la película tratan de poner en evidencia no sólo la violencia contra las mujeres, sino también su invisibilidad. Las directoras harían una “revisión del imaginario nacional del pasado y del presente para plantear su anclaje en la violencia de género. La cinta pone sobre la mesa la problemática de la representación e interpretación” (p. 213).

Al narrar la historia de Gina (dueña de una maquiladora) y Adrián, su amante (profesor e historiador), se les muestra como personajes que yuxtaponen dos discursos (uno patriarcal y el otro supuestamente feminista).

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda es un filme altamente intertextual que juega con otros referentes respecto a la violencia de género, por ejemplo, las representaciones positivas del agresor (como amante celoso o posesivo, pero amoroso) tan comunes en gran parte del cine latinoamericano y la criminalización de las víctimas femeninas en sus representaciones cinemáticas. En este contexto... la reapropiación femenina/feminista de la mirada (cámara, personaje, espectador, director) está anclada en una dislocación de los textos de legitimación, normalización o invisibilidad de la agresión, el abuso y los crímenes contra las mujeres (p. 219).

Forcinito concluye con que si el cine ha servido para naturalizar la objetivación de la mujer, también ha contribuido a “normalizar” la violencia en su contra. Para ella,

la violencia contra la mujer se recicla, se cambia de escenario, pero persiste en ser una violencia significativa de otras relaciones de poder. En este contexto de la globalización como práctica (no sólo como narrativa), los atributos y los roles de género se someten a una transición inestable y a una redefinición (p. 223).

Propone que es necesario revisar los acercamientos a las redemocratizaciones desde una perspectiva de género,

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

Para este trabajo se tomará en cuenta, de lo hecho por Ojeda, algunos aspectos del método, específicamente sus categorizaciones (perfil de víctima y agresor, razones y resultado de la violencia), aunque se trabajarán de manera distinta (se evitará el manejo de porcentajes y la comparación estadística). Y se tendrá en consideración su conclusión acerca de cómo las situaciones de violencia son presentadas más como acciones entre los personajes que como una legitimación o denuncia de la violencia en con-

tra de las mujeres. De lo investigado por Forcinito lo más relevante para este texto es la vinculación que hace entre fenómenos económico-políticos, su relación con la violencia de género y su representación en el cine. De sus conclusiones, se prestará especial importancia a su idea de que el cine ha contribuido a “normalizar” la violencia en contra de la mujer.

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Con la finalidad de encontrar cómo es representada la violencia de género contra las mujeres dentro del ámbito de pareja en el cine mexicano contemporáneo, se llevó a cabo un estudio exploratorio con películas seleccionadas de manera intencionada, empleándose la técnica de análisis de contenido.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cómo es representada la violencia de género en el ámbito de pareja en la cinematografía mexicana contemporánea?
- ¿Esta representación reproduce estereotipos, excusas o algún tipo de atenuante que minimice el acto violento? ¿O esta representación refleja la complejidad de esta problemática sociocultural?

OBJETIVOS

Objetivo general

Analizar cómo es representada la violencia de género contra las mujeres, particularmente en el ámbito de pareja en el cine mexicano contemporáneo.

Objetivos específicos

- Identificar representaciones de violencia de género dentro de la pareja en los filmes seleccionados.
- Registrar el contexto en que se lleva a cabo el acto de violencia (cuáles fueron las causas que lo originaron).
- En función al contexto, a la representación misma del acto violento y a las consecuencias de éste que ocurran en el desarrollo de la trama de la película, determinar si esta violencia es representada de un modo estereotipado, justificado o minimizado; o si se le presenta como un problema sociocultural complejo.

PLANTEAMIENTO Y ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN

Conceptos básicos para el análisis

Para el presente trabajo, se partió de las definiciones y conceptos plasmados en la Encuesta Nacional sobre la Dinámica en los Hogares (ENDIREH 2006) para identificar los tipos de violencia:

- a) *Violencia física*. Se refiere a todo acto de agresión intencional en que se utilice alguna parte del cuerpo de la mujer, algún objeto, arma o sustancia para sujetar, inmovilizar o causar daño a la integridad física de la mujer agredida, lo que se traduce en un daño, o intento de daño, permanente o temporal, de parte del agresor sobre el cuerpo de ella. Su espectro varía desde un pellizco hasta la muerte.
- b) *Violencia sexual*. Toda forma de conducta, consistente en actos u omisiones, ocasionales o reiterados, y cuyas formas de expresión incluyen inducir a la realización de prácticas sexuales no deseadas o que generen dolor, práctica de la celotipia para el control, manipulación o dominio de la mujer y que generen un daño. Su expresión más evidente es la violación.
- c) *Violencia económica*. Formas de agresión con el fin de controlar tanto el flujo de recursos monetarios que ingresan al hogar, o bien la forma en que dicho ingreso se gasta, como la propiedad y uso de los bienes muebles e inmuebles que forman parte del patrimonio de la pareja (reclamos de dinero, amenazas o incumplimiento con relación a dar el gasto, usurpación de bienes materiales, prohibiciones de trabajar o estudiar).
- d) *Violencia emocional o psicológica*. Se refiere a formas de agresión reiterada que no inciden directamente en el cuerpo de las mujeres pero sí en su psique (comparaciones ofensivas, humillaciones, encierros, prohibiciones, coacciones, condicionamientos, insultos, reclamos sobre los quehaceres del hogar, falta de respeto en las cosas ajenas, amenazas). Su identificación es la más difícil de percibir ante el uso de metáforas y la “ausencia de evidencias”.

Para clasificar los ámbitos donde la violencia es ejercida, se emplearon las definiciones del documento *Violencia Femicida en 10 entidades de la República Mexicana*, elaborado por la Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada, 2006.

- *Familiar*. Acto abusivo de poder u omisión intencional, dirigido a dominar, someter, controlar o agredir de manera física, verbal, psicológica, patrimonial, económica y sexual a las mujeres, dentro o fuera del domicilio familiar, cuyo agresor tenga o haya tenido relación de parentesco por consanguinidad o afinidad, de matrimonio, concubinato o mantengan o hayan mantenido una relación de hecho.
- *Laboral y docente*. Se ejerce por las personas que tienen un vínculo laboral, docente o análogo con la víctima, independientemente de la relación jerárquica, consistente en un acto u omisión en abuso de poder que daña la autoestima, salud, integridad, libertad y seguridad de la víctima, e impide su desarrollo y atenta contra la igualdad.
- *Comunitaria*. Constituida por los actos individuales o colectivos que transgreden derechos fundamentales de las mujeres y propician su denigración, discriminación, marginación o exclusión en el ámbito público.
- *Institucional*. Actos u omisiones de las y los servidores públicos de cualquier orden de gobierno que discriminen o tengan como fin dilatar, obstaculizar o impedir el goce y ejercicio de los derechos humanos de las mujeres, así como su acceso al disfrute de políticas públicas destinadas a prevenir, atender, investigar, sancionar y erradicar los diferentes tipos de violencia.

Se emplearon estas dos investigaciones, sus definiciones y conceptos, por el sustento teórico-metodológico que ha habido detrás de cada una de ellas.

Dado que la violencia física es la forma de agresión más evidente, fue ésta la que se tomó en cuenta para realizar el registro de la escena en que se representa la violencia en cada película seleccionada, tomándose nota si aparecía algún otro tipo de violencia asociado.

El presente es un estudio exploratorio ya que, como se ha explicado en los objetivos, el fin último es obtener mayor información acerca de una problemática como la violencia de género contra las mujeres, al observar cómo es representada y difundida a través de los medios masivos de comunicación, en este caso el cine.

MATERIAL DE ANÁLISIS

El material de análisis fueron seis películas cinematográficas, considerándoseles como fuentes de documentación cuyo contenido es susceptible de ser analizado como en los documentos escritos.

Los criterios básicos de selección fueron: películas de ficción (o argumentales) que fueran producciones mexicanas, cuya trama fuera contemporánea y su año de realización ubicado a fines de la década de los noventa y en la primera década de este siglo. Debían de contar con una secuencia de violencia física. Asimismo, debían de haber tenido un estreno en pantallas del circuito comercial de proyección para garantizar el haber tenido la oportunidad de haber sido vistas por el público. El acceso a las mismas se dio a través de la adquisición directa en tiendas

especializadas y/o a través de su revisión en páginas de internet.

El listado de películas es el siguiente:

- *Sexo, pudor y lágrimas*
Año de producción: 1998
Guión y dirección: Antonio Serrano
Estreno: 18 de junio de 1999
- *Amores perros*
Año de producción: 2000
Dirección: Alejandro González Iñárritu
Guión: Guillermo Arriaga
Estreno: 16 de junio de 2000
- *Corazones rotos*
Año de producción: 2001
Dirección y Guión: Rafael Montero
Estreno: 13 de marzo de 2001
- *Cicatrices*
Año de producción: 2005
Dirección y Guión: Paco del Toro
Estreno: 16 de septiembre de 2005
- *Contracorriente* (Mujer alabastrina)
Año de producción: 2005
Dirección: Elisa Salinas y Rafael Gutiérrez Rodríguez
Guión: Vicente Leñero, basado en la novela homónima de Víctor Bartoli
Estreno: 19 de febrero de 2010

- *Backyard. El traspatio*
Año de producción: 2008
Dirección: Carlos Carrera
Guión: Sabina Berman
Estreno: 20 de febrero de 2009

PROCEDIMIENTO

La investigación se llevó a cabo por medio de la técnica de análisis de contenido. Específicamente, se empleó el análisis categorial, que funciona por operaciones de descomposición del texto en unidades, seguidas de clasificación de estas unidades en categorías, según agrupaciones análogas (Bardin, 1996). En este caso, las categorías fueron los actos de violencia en la relación de pareja. Asimismo, se tomó a los personajes como *unidades de registro*, los cuales se descomponen en función a sus atributos (Clemente, 1992), explicados más adelante.

Se consideró como *unidad de contexto* la película en su totalidad.

Cada película fue observada de manera preliminar, sin interrupciones. De esta observación se realizó la sinopsis de la historia, que fungió como unidad de contexto, se registró el momento de aparición del acto o actos violentos, y se tomó nota de las principales características de los personajes que forman la pareja.

Posteriormente la película fue vista tantas veces como se requirió, con interrupciones para lograr el registro de la información, con transcripción de diálogos cuando fue necesario.

El registro sobre el acto de violencia contiene:

- Descripción de la secuencia: cómo se presenta el acto violento (de manera directa en pantalla o no, movimientos de cámara), duración del mismo,
- Antecedentes en la trama que lleven a este acto,
- Consecuencias del mismo (cómo reaccionan los personajes involucrados y otros alrededor de ellos).

El registro sobre los personajes que conforman la pareja contempla:

- Características demográficas (sexo, edad),
- Características socioeconómicas (estrato económico, escolaridad),
- Antecedentes familiares de violencia (si éstos se mencionan o no),
- Otras características específicas (como si se padece de algún trastorno emocional o adicciones).

Una vez obtenidas las principales características representadas acerca del acto de violencia y sus personajes, se procedió a realizar una comparación entre ellas.

Asimismo, se complementó la información con notas periodísticas acerca de cada filme, obtenidas a través de una revisión hemerográfica por medio de la consulta de los expedientes que de cada película mexicana se elaboran en el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

RESULTADOS

A continuación se muestra lo encontrado acerca de cómo se representa la violencia de género hacia las mujeres en cada cinta. En principio, se da una sinopsis que funge como contexto de la historia en general. Se dan los antecedentes, en la narración fílmica, del acto de agresión en la pareja, para posteriormente revisar las reacciones y consecuencias de dicha acción. Asimismo se da una descripción de los personajes.

Las películas se presentan en orden cronológico, de acuerdo al año de producción.

SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS

Sinopsis

Historia de dos parejas que son vecinas y cómo sus vidas se alteran y transforman a partir del reencuentro con dos amigos. Distintas visiones sobre el amor y la vida sexual de los adultos, en la Ciudad de México de fines del siglo xx. Andrea, una ex modelo, está casada con Miguel, un publicista que le es constantemente infiel. Ana y Carlos, la

pareja que vive en el departamento de enfrente, perciben de distinta manera el ejercicio de la sexualidad. María es ex novia de Miguel y ve las relaciones interpersonales de manera distante y pretendidamente científica. Tomás es un hedonista que acaba de llegar de viaje, es el mejor amigo de Carlos y siempre ha estado enamorado de Ana.

PERSONAJES

Para efectos de este trabajo, se analizará cómo se representa la violencia en la pareja de Andrea y Miguel y la conformada por Ana y Carlos.

Andrea es una mujer joven, muy delgada y atractiva, siempre impecablemente vestida. No tiene un empleo fuera del hogar y no tiene estudios universitarios. A lo largo de la historia se devela que, aunque quiere, no puede tener hijos. Se queja constantemente de su vida marital con Miguel mas no se plantea dejarlo.

Miguel es un exitoso publicista, siempre al tanto de su trabajo. Físicamente es alto y fuerte. En el desarrollo de la cinta se le presenta como un hombre que no desperdicia oportunidad para tener encuentros sexuales con otras mujeres. Constantemente se queja de Andrea, siempre está exigiéndole algo, y le cuesta trabajo hablar con ella. Tampoco se plantea el separarse.

Ana es una fotógrafa delgada, atractiva, que viste de manera ligera y cómoda. Vive en unión libre con Carlos, quien es escritor y al parecer no cuenta con ingresos regulares (aunque es apoyado económicamente por su madre). Carlos tiene imagen de intelectual no preocupado por su aspecto: usa lentes y porta ropa deportiva y tenis.

Ninguno trabaja en oficina o con horario fijo. Ella se muestra como una persona sociable, capaz de entablar conversaciones con facilidad. Él es mostrado como un hombre serio, de hablar pausado y con lenguaje rebuscado. Ambos tienen disputas de manera constante, principalmente en lo relacionado con su vida sexual: ella le da mucha importancia y él más bien se muestra indiferente.

Los cuatro personajes pertenecen al mismo grupo de edad (adultos de entre 30 y 35 años), de clase media alta (habitan en Polanco).

Descripción del ejercicio de violencia, antecedentes y consecuencias

Antecedente. Ana llega con el auto cargado de cosas, le grita a Carlos para que le ayude, pero él no le hace caso. Sube al departamento, ayudada por dos trabajadores de mudanza. Entra y ve a Carlos, quien medita, e ignora todo lo que le dice.

[2' 45"]

En un plano medio, se ve a Ana, de espaldas, inclinarse hacia adelante. Lo corto de su vestido permite ver totalmente sus piernas y casi la ropa interior. Carlos (quien está en posición de flor de loto en el suelo de la sala) la mira y se pone los lentes, como si quisiera observarla mejor. Ella volteo, se percata de su mirada y le pregunta qué ve, a lo que él responde: “el culo”. Ana parece sorprendida y le pregunta “¿y ese milagro?”, a lo que él dice tener una idea. Ella, asumiendo que eso es una insinuación sexual, se alegra y se acerca a él, quien la rechaza, pues se levanta para empezar a escribir en su computadora. Ella se molesta y le dice: “ta bien, Homo sapiens, nada más no se te olvide que un día también fuiste Homo erectus”. Mientras Carlos

escribe, Ana empieza a hablar de cuestiones domésticas y a recorrer las persianas. Carlos le lee lo que ha escrito: “Cuanto más admire un hombre a una mujer por sus éxitos, más difícil le resultará desearla. La nueva mujer es una fuente de impotencia masculina, una castradora y una causa de divorcio”. Ana se molesta y comienza a quitar todas las notas que tiene Carlos en las paredes. Él se ríe, ella le pregunta de qué. Él responde: “De nada, castradora”. Ella, de espaldas a él, le llama impotente, Carlos voltea y ambos se miran y sonríen. Ella se acerca a él para besarlo pero son interrumpidos por los trabajadores que la ayudaron a cargar la despensa.



Si bien la secuencia concluye como un juego de ambos, es de llamar la atención el comentario que ha escrito Carlos, el cual implica que toda mujer que rompa con el rol tradicional resulta menos atractiva para el hombre, quien termina perdiendo el interés en su pareja. Asimismo, se observa la dinámica de mutua agresión verbal.

Mientras conduce, Miguel va discutiendo con uno de sus jefes, por celular, acerca de una campaña.

[5' 15"]

Desde el interior del auto se ve a Miguel discutiendo por teléfono. Al colgar, voltea y ve a Andrea, quien va sentada al lado, seria. Él critica su forma de vestir (ella se ve muy arreglada). El auto se detiene en un semáforo y ella descende, diciendo que si a él no le parece cómo viste, pues no irá (posteriormente se menciona que a una fiesta en casa del jefe de Miguel). Usando planos generales y medios, se ve que Andrea intenta eludir a Miguel, quien la persigue entre los autos detenidos, vendedores ambulantes y otros peatones. Cuando logra alcanzarla, la sujeta del brazo y casi la carga, dirigiéndose a su camioneta, pese a las protestas y jaloneos de ella. Andrea logra soltarse y comienzan a discutir en medio de los carriles para autos, incluso ella le da de manotazos. Ella sigue avanzando, se niega a regresar a cambiarse a su casa, aborda un taxi, del que se baja de inmediato por la persecución de Miguel. El semáforo cambia de color y los autos empiezan a avanzar. Miguel los evade mientras Andrea regresa a la camioneta y la enciende. Miguel intenta detenerla parándose enfren-



te pero al ver que no se detiene, se hace de lado. Intenta correr detrás de ella pero, ante lo inútil del esfuerzo, se queda parado, observando cómo se va.



Aquí, se representa tanto violencia física (jaloneos, manotazos, golpes) como emocional (las críticas constantes al aspecto de ella).

[7' 56"]

Desde el departamento de Ana y Carlos, en picado, se ve que en la calle Andrea estaciona su camioneta, Miguel baja de un taxi, y la empieza a perseguir al interior del edificio. Ella corre asustada.

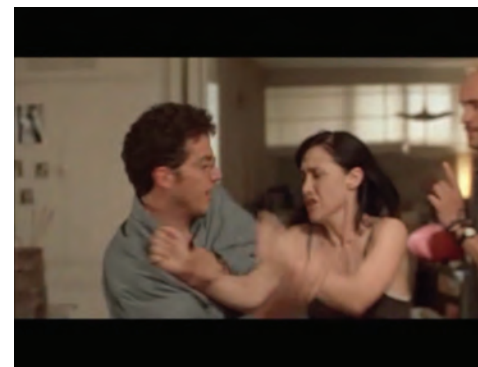
Si bien aquí no se ve propiamente un ejercicio físico de violencia, la reacción de ella, de temor y huida, denotan el miedo a la acción de Miguel cuando logre alcanzarla. Esto implicaría que, en previas situaciones similares, la reacción de él ha afectado negativamente a Andrea.

Carlos y Ana esperan la visita de Tomás, su mejor amigo de la universidad, quien ha estado de viaje en el extranjero varios años. Después de ayudarlo a subir todo su equipaje por las escaleras, Carlos se empieza a marear, por lo que Tomás lo

pone a hacer unos ejercicios de respiración, en el suelo. Ana les quiere preparar algo de tomar.

[14' 12"]

Ana (en plano medio que permite ver sus cambios de humor) les pregunta qué desean, pero ambos la ignoran. Tomás “dirige” el ritmo de respiración de Carlos y éste ni siquiera voltear a ver a Ana, quien se va molesta. Tomás le pregunta si pasa con frecuencia el que él ignore a Ana cuando le habla. Carlos se molesta, pero no da una respuesta directa. Suena el teléfono. Carlos se incorpora, pero para sentarse en el sillón mientras sigue hablando con Tomás. Es Ana la que contesta el teléfono (después de varios repiques) y dice a su interlocutor que la persona que busca no está. Al escuchar que Carlos pregunta para quién era, ella parece sorprendida y le dice que era para él pero pensó que no estaba. Tomás intenta intervenir, pero Ana y Carlos comienzan a discutir mientras dan vueltas en la sala. Ella le reclama su insatisfacción sexual, ambos empiezan a gritar. Tomás intenta llamar su atención pero lo ignoran. Carlos le dice a Ana que si quiere en ese mismo momento “van a coger”, la jala del brazo, forcejean, siguen gritando. Él la tira en el sillón y la somete, hasta que ella





logra quitárselo de encima. Ambos terminan en los extremos del sofá, ella llorando y él muy alterado. Aparece Tomás, quien desnudo se sienta en medio de ambos, quienes se sorprenden.

La violencia es emocional al inicio. Carlos ignora sistemáticamente a su esposa, lo cual es detectado rápidamente por el amigo. Ella se muestra harta y se porta agresiva con él, lo que desencadena una reacción mayor: Carlos la agrede física y sexualmente (aun si no hay penetración, existe la amenaza). Una vez más, aun si no es en el mismo grado, se observa un ejercicio de violencia mutua entre la pareja.

[16' 45"]

Ana (plano medio que permite ver el fondo del pasillo a su espalda) intenta subir al elevador, se nota desesperada. Carlos sale del departamento y se dirige hacia ella rápidamente, mientras le grita: "Ana, ¿por qué hiciste todo ese numerito enfrente de Tomás? ¿Por qué?", Ella lo escucha de espaldas, y se voltea a verlo muy molesta, en lo que se abren las puertas del elevador, le responde: "Para ti todo es muy fácil: te apoyo cuando me necesitas, desaparezco cuando me lo pides. ¡Ya me cansé!". Entra al elevador se-

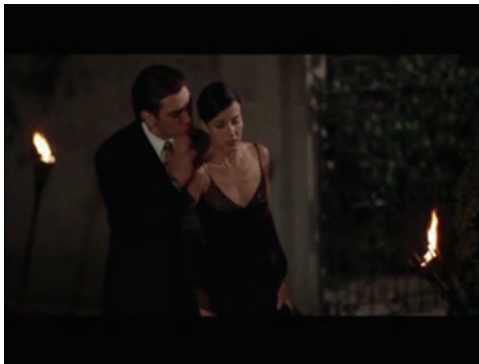
guida por Carlos, quien le pregunta de qué se cansó. El elevador se cierra, pero se siguen escuchando sus voces. Se abre el elevador, el cual ha quedado "entrepisos". En un plano en contrapicado, se ve a Ana y Carlos discutir, él la tiene contra la pared, apoyando su brazo al lado de ella. Le pregunta si se irá con Tomás. Ella lo elude, pero él la retiene y la sigue interrogando, la jala y la empuja contra la pared mientras le sigue reclamando su relación con Tomás. Ella se ve desesperada, intentando responderle, él da un golpe contra la pared, justo al lado de Ana, quien se asusta. Ella le pregunta por qué ve todo a través de los celos y él contesta: "Porque nunca podré hacerte el amor como te lo hacía él".



La violencia es emocional y física. Ella reitera la queja de sentirse ignorada. Él la acusa de haber montado todo por la presencia de Tomás. La amenaza físicamente a través de manotazos y golpes al reducido espacio en que se encuentran. La ha jaloneado y empujado. Y todo esto parece ocasionado por los celos que le provoca su amigo.

[11']

Miguel y Andrea formalmente vestidos llegan a una residencia. Él camina delante de ella, quien le va reclamando el que no haya llegado a dormir la noche anterior. Él la toma por el brazo, y la jala mientras caminan, mientras se queja de lo mucho que se tardó en arreglar. Andrea sigue insistiendo en preguntar dónde durmió; él, harto, le responde que se quedó trabajando para poder pagarle todo en lo que ella gasta. Ella contesta: “tú me malacostumbraste”. Él replica: “ahora resulta que yo tengo la culpa que tú seas una ociosa... si tuvieras un hijo”. El plano general permite apreciar las dimensiones de la casa a la que están por entrar. Ambos se ven pequeños, y se aprecia perfectamente la reacción de ella al escuchar lo último: se detiene, gira y avanza en sentido contrario. Él corre, la alcanza y medio abrazándola la conduce a la entrada de la casa. Se escucha música festiva. Se detienen a contemplar a los invitados, quienes portan disfraces, en contraste con ellos, que van vestidos de largo. Ella toma una copa de una bandeja que lleva un mesero. Él le advierte, algo molesto, que cuide lo que bebe, Andrea le pregunta de manera irónica si le molesta su manera de beber. Se acerca un hombre disfrazado



de caníbal. Miguel presenta a Andrea con su jefe, el cual le cuestiona su falta de disfraz, ella replica: “¿Y esto qué es?! ¿Qué cree que yo me visto así todos los días?”. El jefe hace un gesto de complicidad a Miguel, quien es arrastrado por una fila de gente bailando. Se separan. Ella toma otra copa mientras voltea alrededor suyo.

La violencia aquí mostrada es de tipo emocional. En principio, los reclamos de Andrea implican una posible infidelidad de parte de Miguel. Él responde aludiendo a que es él quien trabaja y paga las cuentas (la descalifica, además de implicar un control económico). Asimismo, critica su falta de cumplimiento del rol tradicional (al no tener hijos). Ella intenta dejarlo, pero él se lo impide. Tampoco la apoya cuando el jefe critica el cómo va vestida, de hecho establece complicidad con él cuando ella responde de manera agresiva.

Miguel disfruta de la fiesta, consume cocaína con algunas modelos, y se reencuentra con María, una ex novia, zoóloga, recién llegada de África. Ella le cuenta que está de paso antes de irse a San Diego. Hace años que no se ven, ambos se ponen al día: ella le cuenta su divorcio, él que abandonó sus sueños de ser director de cine, que ahora es publicista y se casó con Andrea. Ella se sorprende y se ríe de su elección. Ella le pide quedarse en su casa. Andrea ha estado tomando y termina cantando con los mariachis de la fiesta. Ve de lejos a Miguel con Andrea y pone cara de disgusto.

[24' 23"]

Un plano medio permite ver de frente el interior de la camioneta conducida por Miguel. Al lado va Andrea y en el asiento posterior va María. Andrea se ve molesta, reclamando que la hayan sacado de la fiesta. María dice que si

es problema puede quedarse en un hotel, pero Andrea le responde agresiva que no conoce ninguno por ahí y le pide que se relaje, dado que sí quiere que se quede en su casa. Le dice: “Ya Miguel me explicó todos los detalles, y vas a estar muy a gusto en el cuarto de al lado, como todavía no tenemos hijos... pues el departamento nos queda un poco grande, ¿verdad mi amor?”. Cambia el tono y le exige a Miguel (quien no ha dicho nada) que acelere porque María ya quiere llegar a casa. Miguel se ve muy molesto, arroja su cigarro por la ventanilla y empieza a acelerar. Andrea se ve inquieta, se mueve en el asiento y le grita que frene. Él le responde con otro grito, callándola. Andrea se pone una mano en la boca y voltea hacia la ventanilla. Entonces se detiene el auto, que ahora se ve desde atrás, se abre la portezuela y Andrea vomita.



Miguel le ha impuesto una decisión a Andrea (el recibir una huésped) con la que ella evidentemente no está de acuerdo. Él reacciona agresivamente a los comentarios de ella y acelera la velocidad (conducta que los puede poner en riesgo). Cuando ella le pide que pare, él al inicio no sólo la ignora, sino que le exige que se calle.

Ya en la casa, se ve a ambos en la misma habitación.

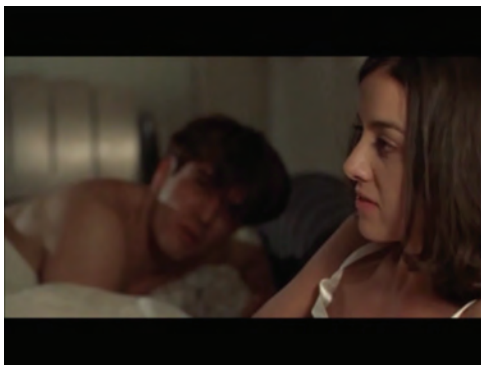
[29']

La cámara se mueve a través de un pasillo. Al fondo, en una habitación, Andrea está en camisón hablando en tono fuerte. Se ve el interior de la habitación, en la cama está acostado Miguel, Andrea está por acostarse también, mientras dice: “Y si piensas que estoy celosa, pues no, fíjate, ¡al contrario! Soy optimista. Ella era el amor de tu vida ¿no? A lo mejor ella sí puede sacarte del error en el que vives”. Él contesta: “casarme contigo fue mi error, ya déjame dormir, por favor”. Andrea toma un fármaco que está en su buró, él le da la espalda. Sigue insistiendo con los celos que siente por María. Miguel le pide que lo deje dormir, a lo que contesta que no podría hacerlo con toda la coca que se metió. Ella hojea una revista, le sigue reclamando. Él se incorpora de la cama, ella se asusta y lo sigue, le pregunta si irá a “cogerse” a María. Él le pide que se calle, siguen discutiendo hasta que él con una mano le agarra la cabeza y la jala, le grita. La empuja con fuerza a la cama, ella cae de espaldas, le grita asustada. Él se abalanza sobre ella mientras le dice que ya que no puede dormir “hará un pequeño sacrificio”. Andrea le pide que la suelte, pero él sigue. Ella se libera y corre hacia la puerta. Él va hacia ella, la alcanza antes de que abra, la jala y la carga, mientras ella grita. Él le dice que es para que “se le quiten las ganas de estar platicando”. La mantiene de frente contra la pared, se pone detrás de ella. Ella intenta soltarse, pero él la sigue sometiendo, ella tiene una expresión de dolor.

La puerta quedó abierta, se ve que en el pasillo se acerca María (empieza un fondo musical alegre). Andrea sigue gritando. Él la vuelve a aventar a la cama, se ve que ella no trae ropa interior. Él, encima de ella, le impide liberarse,

la sigue sometiendo a la fuerza, la abofetea. La penetra a la fuerza, se ve la cara de ella, luego se escucha que se queja.

María da vueltas en la sala, escuchando a Andrea, que llora. Voltea a ver el departamento del otro lado. Aun cuando la imagen en pantalla muestra al otro departamento, se siguen escuchando los quejidos y sollozos de Andrea.



La violencia aquí mostrada es emocional, sexual y física. Ante las constantes infidelidades de su esposo, Andrea reacciona con celos y actitud defensiva ante la actitud de Miguel con otras mujeres (teme se vaya a la otra habitación con la ex novia). Ella es agresiva pero él responde con mayor intensidad. La diferencia física es obvia entre ambos, él fácilmente la somete a la fuerza. La golpea y la viola.

Al día siguiente, los tres van a comer a un lujoso restaurante. Él las deja para compartir mesa con clientes potenciales. Entonces María intenta hablar con Andrea, pero ésta la rechaza, portándose cortante. María emplea diversas analogías de las que Andrea se burla. Por ejemplo, hace alusión a los animales que en cautiverio no pueden reproducirse, por la sensación de encierro que los vuelve hostiles. Andrea inter-

preta el discurso como un intento de María para probar una superioridad intelectual, y se levanta para ir al baño cuando ve acercarse a Miguel.

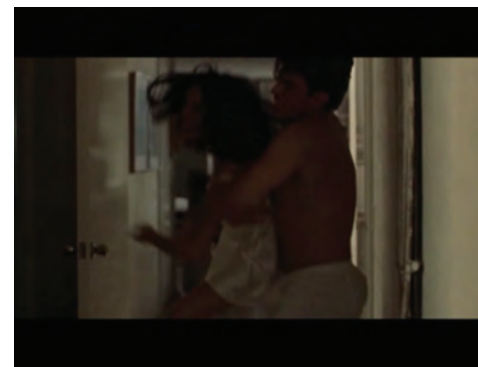
Andrea en el baño escucha muy interesada la plática entre dos mujeres. Una llora, quejándose de lo egoísta que es su marido. La amiga le aconseja ponerle el cuerno, dado que lo que más le importa a los hombres es su ego. La mujer llorando le dice que no se atreve, que su marido le dice que tiene "chichis de frijol". Teme que la cachén, la amiga le dice que entonces se divorcie, le pregunta si no era eso lo que buscaba.

[40' 50"]

Antes de regresar a la mesa, Andrea se arregla el pelo, sonríe y voltea. Ve a Miguel intentando besar a María, quien lo rechaza. Andrea se acerca furiosa a la mesa, toma su bolsa, se aleja. Miguel la llama, pero ella en su prisa avienta a un mesero que tira ensalada encima de los conocidos de Miguel. Él lo que lamenta es la posibilidad de perder su préstamo. Deja a María, quien se ve muy apenada.

[44"]

Al mismo tiempo que se está separando la pareja de enfrente (Ana y Carlos) se ve a Miguel empacando sus cosas [comparte un fondo musicalailable]. Andrea lo va



siguiendo mientras discuten. Ella se interpone entre Miguel y un mueble, le cierra el cajón en donde buscaba. Miguel la empuja contra un sillón, ella se incorpora y le da una bofetada. Se echa a correr por un pasillo (sale de cuadro). Él intenta seguirla, pero se detiene y se regresa, empieza a golpear un saco de boxeo y se detiene al verse en el espejo, intenta tranquilizarse.



La violencia es física, ejercida por ambos, ella le hace reclamos, él la empuja, ella responde, pero huye asustada por la probable reacción de él, que es violenta, aun si es contra un saco de box.

Carlos espía a Ana y Tomás y se da cuenta de su infidelidad (en una secuencia previa se veía a Ana y Tomás teniendo relaciones en la habitación de éste, aprovechando la ausencia de Carlos; esta vez los observa besándose, a lo lejos). Cuando ambos regresan al departamento, se dan cuenta de que Carlos está desalojando a su amigo. Les reclama. Al principio lo niegan pero después comienza una discusión entre los tres, donde Ana decide marcharse de la casa. Tomás se va de casa de Carlos, pero éste le dice que puede quedarse.

María regresa al departamento. Intenta disculparse con

Andrea, quien no le hace mucho caso, y decide empacar. Miguel se despide de ella, mientras Andrea los observa.

Andrea cuenta a María que siente celos de ella porque Miguel siempre la mencionaba, y que incluso las confundía. María le aclara que su relación con Miguel era casi nula. Andrea la invita a quedarse en su casa ante el temor de la posibilidad de que Miguel la invite a irse de viaje con él.

Carlos se encuentra a Miguel en la entrada de su edificio y al verlo con maletas le pregunta qué pasa. Miguel le dice que terminó con Andrea. En eso llega Ana, quien le empieza a gritar desde el otro lado de la calle, por lo que le pregunta si ellos también terminaron. Carlos le ofrece quedarse en su departamento, al percatarse de que Ana le pedirá lo mismo a Andrea. Entonces se mudan los hombres al mismo departamento. En acción paralela lo hacen las mujeres en el departamento de enfrente.

Ambos grupos se dedican a espiarse mutuamente de un departamento al otro. Cuestionan y emiten opiniones sobre las diferencias entre géneros, particularmente sobre la sexualidad y la fidelidad. Por ejemplo, Tomás ve con binoculares un anuncio espectacular donde se ve a una modelo portando un “Wonderbra”, Miguel se acerca y toma los binoculares para hacer lo mismo. Tomás le pregunta si cree que Dios hizo así a las mujeres o si fue una de sus pequeñas equivocaciones. Miguel responde: “¿Pequeñas? ¡Si nos dio en la madre, wey”. Por su parte, ellas están preparando una fiesta. María, mientras da vueltas en la sala, les dice: “¿Saben que la ciencia ha demostrado que existen sólo tres tipos de hombres?”. Ana le responde: “Claro: mi papá, mi papacito y esos putos”. María le revira: “No, no: uno, los que te prometen lo que nunca te van a dar; dos, los que quieren que seas una dama en la mesa y una puta en la cama; y tres, los que buscan a una madre

como quien pide limosna, esos son los peores”. En charla paralela, sentados los tres en un sillón, Miguel dice: “Claro, lo que pasa con las pinches viejas es que no entienden que la monogamia nos hace muy desdichados”.

María se reencuentra con Miguel en el departamento de Carlos. Ella le pregunta si se volvería a fijar en ella, él le dice que no, que todo cambió. María: ¿Y si probáramos de nuevo? Miguel: Qué bonito suena, ¿no?

Tomás va al departamento de Andrea a buscar a Ana, pero intenta seducir a la primera. Andrea, huyendo de él, ve por el ventanal que en el otro departamento están María y Miguel. Tomás intenta convencerla. Pone un disco (se escucha música de ska) y comienzan a besarse. Tomás y Andrea se han escondido debajo de una mesa, Ana y Miguel (quien llegó a buscar unos trajes) platican en la sala, y él le pide le diga a Andrea que canceló sus tarjetas. Ana sigue tratando de fingir que no los ha visto. Miguel ve a Tomás y Andrea y empieza una persecución a la calle, ahí los seis (Carlos llega de correr y María sale del otro edificio) empiezan a pelear [se reanuda el fondo musical].

Cada bando por su lado decide hacer un voto de castidad e intentan meditar.

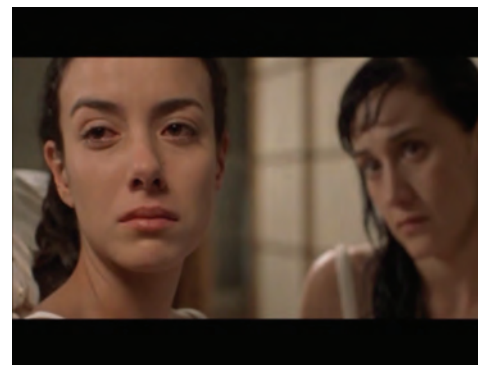
Ana y Carlos, cada uno por su lado, reconsidera el regresar.

Ana escucha una conversación entre María y su ex esposo, donde resulta evidente que ella sufre, y su ruptura no fue como les había platicado.

Tomás se sorprende al ver que Carlos es más promiscuo que él. Miguel se defiende diciendo que él “no lo hacía por caliente”, sino porque en el fondo quería saber si todavía era capaz de enamorarse. Carlos le pregunta por Andrea, a lo que se responde con una escena entre las tres mujeres.

[1h 23' 09"]

Andrea llora y platica con sus amigas. Les narra cómo era su vida sexual con Miguel: dolorosa e insatisfactoria, dado que su vagina es demasiado estrecha. Al parecer Miguel nunca se percató de ello. Ante la pregunta de qué sentía, responde: “Pues al principio me dolía mucho, ya después nada... bueno, sí, sí sentía algo, me sentía como muerta ahí echada mientras él subía y bajaba y me apretaba [...] y luego ¿sabes lo que pensaba? Que yo era otra mujer, que el cuerpo que Miguel penetraba no era el mío, era el de una de sus tantas amiguitas... y era entonces cuando yo lo miraba, miraba cómo gozaba, y se veía tan hermoso”.



En este caso, más que sexual, es violencia emocional. Miguel jamás se interesó por saber cómo es que su mujer se sentía. Al mismo tiempo, ella nunca intentó decírselo, no queda claro el por qué. Muy probablemente la idea de que el acto sexual es algo que se experimenta de manera diferenciada entre hombres y mujeres, donde se privilegia el placer del varón.

De manera alterna se muestra a ambos grupos hablando de su vida sexual. Miguel lamenta el no poder conectarse

emocionalmente con las mujeres. Ana hace una apología del orgasmo. Tomás cuestiona la forma de vida de Carlos y Miguel y sale del departamento. Ana se queja de su vida sexual con Carlos, pero es evidente que lo extraña. Andrea la aconseja para que intente regresar con Carlos. Ambas parejas se ven desde los balcones contrarios.

Tomás intenta ligar en un antro pero no lo logra, se emborracha y lamenta su soledad. Regresa al departamento y se encuentra con Ana, quien le ayuda a subir. Carlos malinterpreta la situación y pelean. Tomás decide irse, se despide de ellos y se arroja al vacío del elevador descompuesto.

Días después, Andrea y María se despiden en la entrada del edificio, antes de que ésta tome un taxi. Andrea le comunica que ha obtenido un empleo y ambas se abrazan felices. María se despide recordándole que “sólo se tiene a sí misma”.

Al final, Miguel intenta convencer a Andrea de que regresen pero ella se niega, de manera segura. Al mismo tiempo, Ana y Carlos se reconcilian, pidiéndose perdón de manera simultánea.

Otras mujeres, otras violencias

En cuanto a la violencia en contra de las mujeres, es la historia de Andrea y Miguel la que más llama la atención. Sin embargo, al menos en la primera parte de la cinta, también se muestra violencia en la relación entre Ana y Carlos. Asimismo, se muestran otros ejemplos a lo largo de toda la película.

Es constante la violencia simbólica que vuelve objeto sexual a la mujer. Existe un anuncio espectacular que puede verse desde ambos departamentos: una modelo publicitando ropa interior. Los personajes de Carlos y Tomás

casi no pierden oportunidad para intentar seducir. En una secuencia donde se muestra a Tomás bebiendo alcohol y deprimido, se le ve tratando de entablar conversación con distintas mujeres, todas ellas atractivas. Al ser rechazadas sus propuestas sexuales, se porta insistente y agresivo.

En la escena en que Andrea en el baño de un restaurante escucha una conversación entre dos mujeres más grandes que ella, la plática de éstas refiere a la violencia psicológica ejercida por parte del marido hacia una de ellas, quien no sólo le es infiel, sino que devalúa su aspecto físico, provocando que se sienta no atractiva e incapaz de atraer a otros.

Análisis

La violencia ejercida por parte de Miguel hacia Andrea es tanto psicológica como física y sexual. La violencia económica no es la más evidente, dado que al parecer le da dinero para todo; sin embargo, le echa en cara todos sus gastos, y en cuanto se separan le corta todo suministro económico.

En lo referente a la violencia psicológica, es evidente el daño producido en Andrea: se encuentra en un estado de ansiedad constante, discute por todo y ve en cualquier mujer a una rival potencial, dados los antecedentes de conducta de su marido. Él la devalúa constantemente. Aun si en pantalla se ve a una mujer atractiva y arreglada, él la acusa de no verse bien. La presiona dado que desea dar la mejor impresión ante los demás (como “mujer-objeto”). También hace referencia a la infertilidad de ella (la llama ociosa, para rematar con un “si tuvieras un hijo...”)

Cuando ella desea entablar un diálogo, él se porta eva-

sivo, distante y agresivo. Sin consultarla, toma decisiones sobre el hogar de ambos (invitar a alguien a quedarse).

Miguel ejerce violencia física para imponer su voluntad sobre Andrea. En la secuencia donde discuten en la calle no le importa jalonearla, cargarla y demás con tal de regresarla al vehículo. No le interesan sus protestas ni el que haya tantos testigos.

En la secuencia de su pelea más fuerte ocurre un acto de violencia sexual. Dado que están discutiendo y ella no lo deja en paz, él decide “castigarla”. Primero la sujeta contra un muro, luego la avienta hacia la cama. Ahí le exige que abra las piernas. Dado que ella lo insulta llamándolo “animal” él decide asumir esa animalidad y someterla. Le dice que en la cama siempre uno, el más fuerte, someterá al otro. Ella intenta zafarse, pero él la somete. La toma es cerrada, se ve el rostro de ambos, sobre todo el de ella, quien se queja por una penetración forzada.

Pese a que el personaje de María se encuentra presente y se percata de todo, aun si se le ve preocupada, decide no intervenir. Y al encontrarse con Miguel no sólo no critica su conducta, sino que hace de lado el maltrato hacia la esposa al aceptar el contacto físico con él. Al día siguiente aparentemente intenta hacer que Andrea cambie su situación, y critica la conducta de Miguel, lo cual es contradictorio con una secuencia posterior, donde vuelve a aceptar su cercanía física. Al principio no queda claro si es solidaria o no.

Al invitar a María a quedarse en casa, Andrea busca bloquearla como potencial rival. Al incluir a Ana en el departamento se da lugar a distintas charlas entre ellas, que tal vez muevan a la reflexión a Andrea, aunque no se especifica el cómo. Ella les hace un recuento de lo insatisfacto-

ria y deteriorada que es su relación. En sus conversaciones, al igual que ocurre en las que sostiene el lado masculino, se carece de un real cuestionamiento del orden social o las circunstancias culturales que los llevan a comportarse con sus parejas tal y como ha venido ocurriendo. Constantemente se presentan discursos esencialistas acerca de los comportamientos de ambos géneros: tanto hombres y mujeres “son” de cierta manera, y no hay más que lidiar con ello. Por ejemplo, la secuencia donde Andrea escucha una conversación en el baño y una mujer llora mientras se queja de que su pareja es un egoísta, a lo que la amiga responde: “Todos los hombres son egoístas. Él nunca va a cambiar”, cuando la mujer pregunta que entonces qué hace, su amiga le responde: “Ponle el cuerno, te voy a explicar algo, el problema más grande de los hombres es el ego; es un problema tan grande que con una vez no basta, hay que hacerlo por lo menos dos veces a la semana”.

Nadie, ni el personaje de María, mostrado como una persona analítica, ni el de Tomás, quien aparece como trasgresor, menciona la posibilidad de lograr cambios socioculturales en cuanto a las relaciones intergeneracionales.

Durante las interacciones de charla íntima entre las mujeres, el maltrato no es visto como tal. Se percibe la relación de Andrea y Miguel como algo dañado y que no tiene remedio. Jamás se menciona la agresión sexual que ella sufrió en pantalla (y que muy probablemente no fuera la única). Ni siquiera se hace énfasis en el constante maltrato físico. Es de llamar la atención que en la escena donde ella decide irlo a confrontar (“romperle los huevos”) su amiga la detiene y quiere hacerla reflexionar diciéndole que no toda la culpa de lo que le pasa es responsabilidad del marido.

María insiste a Andrea que se libere de Miguel y que vea por sí misma, dado que ella misma es la única persona con la que cuenta. Hacia el final de la cinta ella ha obtenido un empleo y con ello independencia, ha decidido dejar el departamento de ambos y cuando él propone una reconciliación ella lo rechaza de manera firme y segura. Entonces la consecuencia del ejercicio de la violencia, en este caso, sería la separación.

Acerca de las razones que hasta ese momento habrían hecho que la pareja permaneciera junta, parecería que la más clara sería la dependencia económica de Andrea hacia Miguel, y la necesidad de éste por “mantener las apariencias”.

En cuanto a la violencia en la relación de Carlos y Ana, es principalmente psicológica. Ambos tienen disputas constantes y se hacen reclamos y cuestionamientos en términos equivalentes. El factor que exagera esta dinámica es la presencia de Tomás, quien despierta los celos de Carlos, y hace que Ana busque en él lo que no tiene con su pareja.

Si bien Carlos es retratado en general como un hombre tranquilo, se le ve en dos discusiones portándose muy agresivo. El contraste físico entre Carlos y Ana no es tan marcado como en el caso de Andrea y Miguel, pero él sigue siendo más fuerte que ella. Sin embargo, aun si presenta connatos de violencia más agresivos, siempre se detiene ante las quejas de Ana.

En las secuencias en que cada uno habla de su relación ante sus amigos, ninguno de los dos expresa quejas severas del otro. Es por esto que ambos son alentados a buscar la reconciliación, la cual se logra al final de la película.

En esta pareja el inicio de sus conflictos es mostrado

como una falta de sensibilidad de Carlos hacia las demandas de Ana. Sin embargo, la violencia que ejerce posteriormente él sobre ella es mostrada como producto de los celos, de la inseguridad, la cual aparece como justificada al mostrar al personaje de Ana siendo infiel con Tomás.

La consecuencia de la violencia ejercida en este caso sería la separación temporal. Y si bien Ana ya tenía la intención de reconciliarse con Carlos, este regreso no puede ocurrir sino hasta que el factor que desencadenó la violencia física y sexual ha desaparecido totalmente (la reconciliación ocurre en el momento en que ella va por las cosas de Tomás, quien ha fallecido).

Otras revisiones

Se coincide en lo señalado por Ojeda en su tesis (ya referida) en cuanto al empleo de “fórmulas” para buscar el éxito comercial: provocar risas, contar con un casting atractivo, pero sobre todo el representar el ejercicio de violencia de forma matizada.

De la información obtenida de una revisión hemerográfica de notas de prensa acerca de esta cinta, buscando alusiones a la violencia de género sobresale la opinión que de su película tiene el realizador, Antonio Serrano, plasmada en el “kit de prensa” (s/f):

es una historia de enredos entre seis personajes que a fuerza de engañarse sentimental y sexualmente, acaban por reconocerse y perdonarse... Miguel es el prototipo del macho en el que se esconde un resentido que no supo ser consecuente con sus ideas, y que no tolera a las mujeres, ni siquiera a su esposa Andrea, quien se presenta como una ex modelo de-

valuada que se autocastiga siempre y no quiere despertar porque vive muy cómoda... con su imagen impresa en portadas de revistas prestigeadas, adornando su departamento, Andrea vive la ironía cotidiana de saberse llena de lujos, pero a la vez no tener una vida de pareja que le alimente su ánimo y porvenir.

Lo expresado por Cecilia Suárez, la actriz que interpreta el personaje de Andrea, en el mismo documento:

para Andrea la vida no es fácil cuando se recibe cada noche a un esposo del que se le sospecha es infiel, e incluso usa el sexo como arma de dominio... Dentro de la cultura mexicana, el cuadro de pareja que presentamos Jorge Salinas [el actor que interpreta a Miguel] y yo es tristemente familiar. Un cuadro que muchos conocemos y que es el pan nuestro de muchas mexicanas como el que Andrea vive... lo triste de esta situación machista de la pareja que interpretamos, no es sólo que ella es la víctima, sino que Miguel también lo es, pues es verdugo y presa de esa manera de vivir su masculinidad....

Como se puede apreciar, en el mismo documento que presenta esta película de manera oficial a los medios, las opiniones no son del todo coincidentes. El director no expresa una toma de conciencia del ejercicio de violencia de género, mientras la actriz sí habla en términos de machismo.

En una entrevista posterior (*El Financiero*, 17 de diciembre de 1999), Antonio Serrano señala: “mi cinta sí asume un compromiso con la realidad de esos personajes y está diciendo cosas muy serias y dolorosas; pero claro,

lo dice en un tono festivo, juega y le quita la pomposidad de la forma, de que esto es una película”. Aquí él alude a la forma, justificando su manera de representar distintas cuestiones sociales en un tono ligero, dado que apela a las características del género cinematográfico de la comedia.

De todas las reseñas revisadas, son pocas las que hacen alusión a la violencia ejercida en las parejas. Es particularmente enfática la del crítico Jorge Ayala Blanco (*El Financiero*, 21 de junio de 1999):

...nada de lo que se dice o hace resulta en verdad hiriente. Sólo hay berrinchitos de la pareja, jamás su cuestionamiento como tal, como institución, como sustituto/sucedáneo/simulacro de una genuina relación amorosa. Al final se dan un par de soluciones, una para la pareja que truena y otra para la reconciliada cogiendo entre sillones... pero se trata de soluciones ocasionales/aparentes/intercambiables/sacadasdelamanga/telenoveleras/insustanciales/arbitrarias/platicadas/, todo menos soluciones auténticas/radicales/verosímiles/cuestionantes, o acercarse a cualquier asomo de revuelta moral.

AMORES PERROS

Sinopsis

La historia de tres personajes cuyas vidas se afectan a partir de un accidente automovilístico en la contemporánea y violenta Ciudad de México: Octavio, un joven de clase media baja, que se dedica a las peleas de perros; Valeria, una exitosa modelo española y El Chivo, un pepenador que también funge como sicario. Dividida en tres episo-

dios (donde se hace énfasis en una de las historias, pero mostrando fragmentos de las otras dos) en flash-back, la historia pertinente a este trabajo es la de Octavio y Susana.

Susana es la madre adolescente de un bebé, vive en la casa familiar de su esposo, en compañía de su suegra y cuñado. Tiene una relación violenta con su marido, Ramiro, al mismo tiempo que es pretendida por su cuñado, Octavio. Cuando éste empieza a ganar dinero “peleando” a su perro le propone que se fuguen, prometiendo que él se hará cargo de ella y de sus hijos (está embarazada). Ella al principio lo rechaza, después acepta una relación con él para finalmente dejarlo por su marido.

Los personajes

Susana es una joven adolescente (todavía usa uniforme escolar) que convertida en madre intenta lidiar con las responsabilidades de ama de casa, madre y estudiante. Se le ve sola, no se le presenta con amigas o más familia que su madre alcohólica. Intenta justificar la conducta de su marido, al mismo tiempo que le tiene miedo. Con su cuñado vive una relación más propia de la adolescencia: básicamente expresión física de afecto (aun si las condiciones no son las más propicias) y una complicidad que ella trata de no complicar más. Ella expresa el no soportar la vida con su marido y sin embargo se va con él, aun cuando no quedan claras las circunstancias. Al quedar viuda opta por tenerle una cierta fidelidad a Ramiro. Se le retrata como una joven vulnerable, carente de recursos emocionales y redes de apoyo; sin embargo, al final al sostener su decisión pese al cambio en su circunstancia, expresa un fortalecimiento de carácter.

Ramiro es retratado como un hombre violento en general. No sólo discute y agrede físicamente a su esposa, sino busca obtener más dinero a través del asalto a mano armada. No tiene escrúpulos para amenazar y agredir a su propio hermano. Presumiblemente consume drogas.

Octavio es un joven en la transición de volverse adulto. Toma decisiones poco reflexivas y no parece darse cuenta de las posibles consecuencias de sus actos. No sólo pone a pelear a su perro, que no ha sido entrenado para ello, también propone una fuga a Susana sin importarles que sea la esposa de su hermano. Aparentemente no suele medir el riesgo. Y no se da cuenta de que en lugar de ayudar a Susana a resolver sus problemas en realidad está complicando más su situación.

Descripción del ejercicio de violencia, antecedentes y consecuencias

Antecedente. Susana llega de la escuela. Al abrir la puerta se sale el perro (Cofi), ella lo llama pero no obedece. Entra a la cocina a saludar a su bebé y a su suegra. Pregunta por la salud de él, y al parecer está mejor (tenía fiebre). Su suegra le avisa que al día siguiente no podrá cuidar al niño, Susana intenta convencerla dado que tendrá examen, pero la suegra no cede. Sentada en el comedor, con el niño, saluda a Octavio, quien llega de la escuela. Él se porta sociable y simpático con ella y su bebé. Ambos ríen de un chiste de él cuando entra Ramiro...

[07' 30"]

Se escucha la voz de Ramiro, que llama a Susana de fuera de la cocina. Entra sosteniendo una especie de delantal en la mano, le pregunta si ella le echó cloro a su uniforme. Ella permanece callada. Él le avienta el delantal

mientras le dice que vea cómo quedó. [La cámara no está fija, cambia constantemente de punto de vista.] Ramiro, más molesto, le pregunta por Cofi, su perro. Ella dice no saber dónde está, a lo que él replica: “Se te volvió a escapar, ¿verdad? Pendeja, ¿cuántas veces te he dicho que cuando abras la puerta pongas la rodilla para que el perro no se salga, eh? ¿Cuántas?”. Octavio sigue comiendo, se ve incómodo Susana sigue callada, viendo a Ramiro. Octavio le contesta, sentado en su lugar, que fue él quien dejó salir al perro. Ramiro se sale de la cocina muy molesto. Susana abraza a su bebé y la madre de Octavio le reclama a éste que se haya metido en la discusión.



La violencia de Ramiro hacia Susana es emocional: la insulta y la descalifica. Sólo Octavio intenta defenderla, culpándose. La madre de Ramiro parece apoyar la conducta de su hijo al no decirle nada.

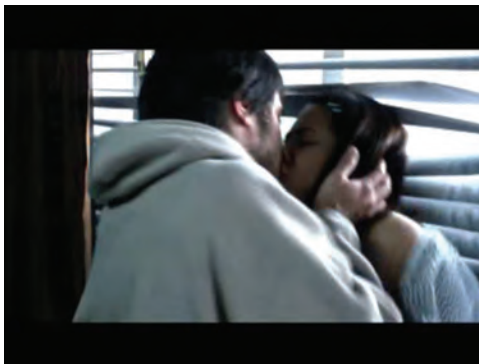
[10' 11"]

Octavio ve la televisión en su cuarto, llega Susana y le pregunta si puede entrar. Quiere agradecerle el haberla defendido ante Ramiro. Octavio desde su cama percibe que Susana tiene manchas de sangre en el cuello de su blusa blanca. Le pregunta qué le pasó, mientras le toca el lóbulo de la oreja, que sangra. Ella dice que no es nada, pero le duele. Octavio pregunta si se lo hizo Ramiro y ella responde: “Sí, pero fue sin querer”, con una sonrisa tímida. Él se aleja de ella, con un gesto serio, mientras le dice: “Pinche Susana, me cae que no deberías de dejarte, ese wey te trata de la chingada”, ella responde que no siempre es así, mientras se sienta a su lado, en la cama. Él se aleja un poco y dice: “Me cae que no sé si eres pendeja o te haces”. Ella, que tenía la mirada gacha, voltea a verlo, pero él está viendo hacia el monitor.

La violencia física está implícita. Si bien no se ha mostrado en pantalla cómo es que Ramiro lastima a Susana, se ven las huellas del acto: el lóbulo de la oreja lastimado y con restos de sangre, y con la ropa manchada. Aunque Octavio intenta aconsejarla al mismo tiempo la agrade, al insultarla.

[17' 16"]

Octavio se está cambiando de ropa en su cuarto, se escucha que tocan. Se abre la puerta y es Susana, quien le pregunta si puede pasar. Ella se mete al cuarto, mientras él se sigue vistiendo [la cámara alterna entre ambos, primero en plano medio, luego en primer plano]. Ella se ve

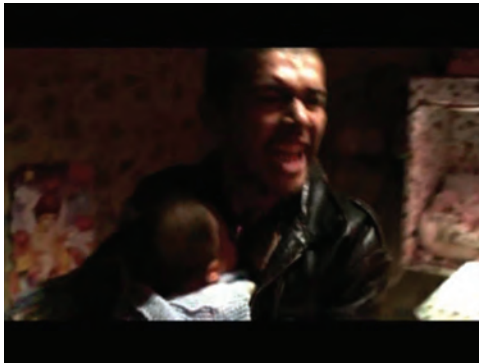
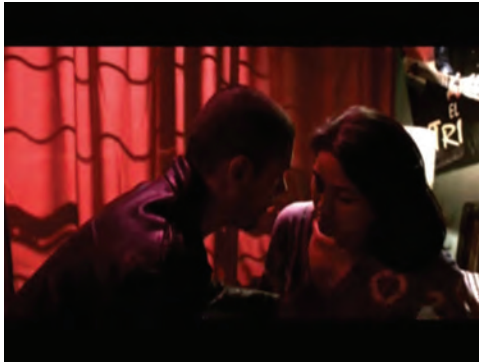


preocupada, él se aproxima, con las manos en los bolsillos de la sudadera. Él le pregunta si le pasa algo, ella parece estar a punto de llorar, él se acerca más. Susana le dice que está embarazada otra vez. Octavio la regaña por haberse embarazado tan pronto, ella dice que no quería y que teme la reacción de Ramiro. Octavio intenta tranquilizarla, pero ella, llorando, dice no estar segura de querer seguir estando con Ramiro. Octavio le pregunta si piensa abortar, a lo que ella le pregunta que si no es así, entonces qué hace, a lo que él responde acercándose más y sonriéndole: “Vente conmigo”. Susana se sorprende ante tal respuesta y se aleja, él se vuelve a acercar y la besa a la fuerza, poniéndola contra la persiana de la ventana, ella se suelta y sale del cuarto, mientras él se queda ahí, parado.

El que él la acorrale físicamente y la bese a la fuerza es violencia sexual. Asimismo, no la apoya en su decisión (ella no desea tener al hijo) y es evidente su oposición a la posibilidad de que aborte, aun si ella ya ha expresado su deseo de no tener a ese bebé.

[21' 55"]

El cuarto de Susana, Ramiro y el bebé se encuentra casi a oscuras. Una luz rojiza entra por la ventana, es de noche y entra Ramiro, al parecer bajo el influjo de una sustancia, prende la luz y comienza a silbar para despertar a Susana mientras se aproxima a la cama. Ella empieza a levantarse y le pregunta si quiere que le prepare algo para cenar. Él le dice que no y le entrega un discman, que a ella le gusta mucho. Se besan y empiezan a escuchar la música y bailar en la cama (se escucha *Coolo*, de Illya Kuryaki and the Valderramas), él canta y ella le pide silencio para no despertar al bebé. Él se levanta, se dirige a su bolso y saca algo para el niño. Ella le reitera que no lo despierte, pues le



costó mucho trabajo dormirlo. Él la ignora y despierta al bebé, sacándolo de la cama. Cuando ella le reclama que sea egoísta, él contesta: “Te doy tres para que cierres el hocico, ¿no acabo de darte un pinche walkman, pendeja? ¿eh? Ni porque me porto buena onda contigo dejas de estar chingando. Puta madre”. Susana se ve asustada. Mientras le grita, Ramiro está a punto de soltar al bebé y Susana grita. Ramiro comienza a gritar y golpear la pared. El bebé llora. Él lo vuelve a acostar. Susana intenta tomarle la mano a Ramiro, pero él la rechaza. Octavio escucha todo mientras fuma en su cama.

En esta escena la violencia es tanto emocional como

física. Él la insulta, hace alusión a que él es el proveedor, hace caso omiso a su petición de cuidado hacia el niño, y la amenaza con mayor violencia al exigirle que se calle. No golpea al bebé, pero pone en peligro su integridad física al cargarlo de manera descuidada. Tampoco golpea a Susana, pero sí al muro, y eso la asusta aún más.

Octavio en la azotea, mientras baña al Cofi, platica con su amigo, y le habla de su interés en Susana. Su amigo le recuerda que es la mujer de su hermano, pero Octavio le dice que ella le gustaba antes de que Ramiro la conociera, y que la quiere para vivir con ella. Él le pregunta cómo la piensa mantener, y él le dice que va a “pelear” al Cofi.

Es de noche, Octavio escucha desde su habitación a Susana y Ramiro teniendo relaciones sexuales, él decide interrumpirlos fingiendo que ella tiene una llamada urgente de su madre. Ella sale y, cuando ve que no es cierto, él se acerca a ella.

[23' 34"]

Susana le pregunta a Octavio quién le llamó, Octavio responde que él, ella le dice que está loco. Se ve molesta y se dirige hacia su habitación. Él se acerca por atrás y la besa a la fuerza, mientras la toca. Ella se da la vuelta, y se aleja, sin darle la espalda. Le dice que así no, y él le pre-



gunta que entonces cómo. Ella regresa a su cuarto, él se queda en el pasillo.

Una vez más, Octavio acosa sexualmente a Susana. No sólo no hace caso a sus negativas, sino la expone a otra agresión por parte de Ramiro, si éste llegase a descubrirlos.

Octavio hace un trato para “pelear” a Cofi. Con su dinero va al supermercado donde trabaja su hermano a comprar cosas para su sobrino. Ramiro al ver eso, le exige que lo regrese, alegando que a su familia la provee él. Lo amenaza, y la discusión termina cuando Octavio le da un cabezazo en la nariz, y se va con sus paquetes.

Octavio llega con los paquetes y le da dinero a Susana, para el bebé. Ella lo recibe desconcertada.

Posteriormente, mientras Octavio se está bañando en la regadera, llega Ramiro y lo golpea con un tubo, amenazándolo para que no se vuelva a meter con él.

Después de la primera pelea ganada del Cofi, Octavio llega con Susana a darle parte de las ganancias, para que ella lo guarde. Ella le pregunta si también está robando y él le afirma que es “dinero bueno”. Él sigue insistiendo en que se vaya con él, el plan sería Ciudad Juárez, para poner un negocio. Ella le dice que no quiere tener más broncas, y le pregunta si lo entiende, mientras le toca la mejilla. Él vuelve a insistir, ella sólo niega con la cabeza.

Se presentan en sucesión escenas de peleas de perros, donde gana el Cofi, Octavio dando el dinero a Susana, Ramiro asaltando farmacias y siendo infiel a Susana con una compañera del trabajo.

Ramiro le exige a Octavio que le comparta sus ganancias de lo ganado con las peleas, y amenaza con matar al perro.

Otro día llega Octavio a regalarle un juguete a su sobrino mientras Susana juega con él en su cuarto. Le da más dinero

a Susana, insistiendo en irse juntos. Esta vez accede a tener relaciones sexuales con él.

Octavio manda golpear a su hermano. Se alternan las escenas de la golpiza a Ramiro con las de Susana y Octavio teniendo relaciones. Octavio le dice a Susana que ya está todo listo para que se vayan al siguiente fin de semana a Ciudad Juárez, y le dice que no se preocupe por su hermano. Le pregunta a ella si tiene miedo, y ella sólo responde: “Es que está cabrón”.

Se ve a Susana llegar a un departamento en una unidad habitacional. Entra y escucha a su bebé llorando. Su madre está sentada en una cama, en otra habitación, sosteniendo una bebida alcohólica. Ella le reclama que sea negligente con su hijo y se lo lleva. Su madre no logra decir nada.

Al día siguiente, la madre de Octavio le pregunta si sabe algo, dado que su hermano no llegó a dormir, pero que regresó todo golpeado, y se fue con Susana y el bebé y no sabe cuándo regresarán. Él corre a la habitación a buscar el dinero, y se da cuenta de que se llevaron todo.

En la siguiente pelea del Cofi, el dueño de su contrincante le dispara, por lo que Octavio lo apuñala. Se inicia una persecución automovilística, que termina en un choque. Octavio resulta muy herido; Jorge, su amigo, muere, y el Cofi es rescatado por un basurero.

Ramiro resulta muerto en un fallido asalto a un banco. Susana y Octavio (con múltiples lesiones) se reencuentran en el velatorio. Él le sigue insistiendo que se vayan juntos. Ella lo rechaza, y le dice que ya decidió el nombre para el bebé que espera: si es varón se llamará Ramiro. Él le dice que la esperará en la terminal de autobuses, pero ella no llega.

Análisis

Susana sufre violencia de pareja no sólo de su marido, sino también de quien se supone la quiere rescatar de esta situación, su cuñado Octavio. La relación con Ramiro se explica como un matrimonio debido a la paternidad. Es evidente que Susana no cuenta con redes de apoyo depende de su suegra para cuidar al niño, pero ésta no siempre está en la mejor disposición. Su madre es alcohólica y en una sola escena se muestra que no puede confiar en ella. Es por esto que el personaje de Susana aparece como alguien que necesita apoyo, alguien en quien confiar, y al parecer lo ha encontrado en Octavio, con quien sostiene una complicidad al principio. Sin embargo, es a partir de la atracción que siente por ella que él la comienza a acosar, sin pensar en las consecuencias que esto podría acarrearle a ella al tener un marido tan violento.

No se muestra explícitamente alguna agresión física directa de Ramiro hacia Susana. Se ven las consecuencias: un lóbulo de la oreja derecha sangrando, y la referencia a que eso no es la primera vez. El único que parece notarlo es Octavio, quien le dice que no debería permitir eso, y ante la intención de minimizar el acto por parte de ella, su respuesta es más bien agresiva: la insulta llamándola pendeja.

Cuando ella en un momento evidentemente muy vulnerable le cuenta sobre su embarazo y expresa su desesperación por seguir unida a Ramiro, la reacción de Octavio es más de seducción que de apoyo real. Ella reacciona asustada y confundida. Sin embargo, al paso del tiempo, y ante las constantes atenciones de su cuñado, ella accede a tener una relación paralela con él.

La escena de mayor violencia de Ramiro ocurre después de que él ha cometido un exitoso robo a una farmacia. Evidentemente excitado (probablemente bajo el influjo de alguna sustancia) él intenta sostener relaciones con ella. Le ha llevado un regalo y ella se muestra complacida al principio. Sin embargo, cuando ella antepone a su hijo, Ramiro reacciona violentamente, levanta la voz, es agresivo verbalmente con ella, es negligente al interactuar con su bebé y golpea objetos, ante el evidente temor de Susana.

Susana jamás denuncia nada, no se le ve buscando ayuda. Cuando se presenta la situación, opta por traicionar a Octavio e irse con Ramiro. Cuando éste muere, durante un frustrado asalto bancario, ella decide permanecer como su viuda y honrarlo llamando como él al hijo que espera.

Otras violencias, otras mujeres

La realización de esta cinta se da en el marco de lo que se ha llamado como “Nuevo Cine Latinoamericano”, y una de las características del cine que ostenta esta etiqueta es la representación de la violencia cada vez más presente en las urbes latinoamericanas. Debe ser por esto que no se hace un énfasis particular en la violencia de género en el ámbito de pareja sino, tal como es plasmada, se le ve como una “violencia más”, entre asesinatos por encargo, asaltos, peleas de perros, persecuciones de pandillas, empleo de armas, distintas golpizas, insultos y amenazas.

La segunda historia mostrada en el filme es la de Daniel y Valeria. Él es un exitoso editor que deja a su esposa e hijas para vivir con Valeria, una famosa modelo. Valeria resulta herida al chocar con Octavio, quedando temporalmente incapacitada de una pierna. El encierro y las con-

secuencias que su lesión tienen en su trabajo (pierde contratos de modelaje) hacen que no sólo se deteriore su relación con Daniel, sino también que se provoque un daño físico irreversible que la harán perder una pierna. Lo último que se ve de ella en la cinta es que se aproxima a la ventana de su departamento para observar cómo su imagen en un anuncio espectacular ha sido sustituida por otra modelo.

Aquí se representa lo expresado por Femenías y Soza cuando se refieren a los “cuerpos objeto”, cómo los parámetros de belleza son impuestos a las mujeres y no hay cabida a lo que salga de los mismos.

Otras revisiones

Ana Ojeda, en su tesis, escribe acerca de este filme:

González Iñárritu muestra cómo la violencia irrumpe en cualquier estrato social; la película es una demostración de las expresiones físicas y verbales de la violencia y nos muestra los estereotipos sociales de la mujer tanto de clase alta como de clase baja y observamos también un acto de violencia verbal de un hombre hacia una mujer. Es una de las películas que más utiliza el lenguaje agresivo, tal como “cierra el hocico pendeja” “cállate pendeja o te voy a partir la madre”. Se observa también un acto de agresión física al tocar los genitales de una víctima sin su consentimiento.

El comentario de Ojeda es pertinente, pero se queda corto, no se muestra sólo “un” acto de violencia verbal, y el acto de violencia física que describe tampoco es el único representado.

Sobre lo escrito por Ana Forcinito sobre esta película, y que ya ha sido referido previamente, cabe reiterar que las relaciones de género plasmadas se entienden como relaciones violentas: “todos los personajes femeninos sufren o propician esa violencia” (p. 208).

Sobre lo dicho por su director, Alejandro González Iñárritu: “en *Amores perros* los personajes se olvidan de su naturaleza divina para sumergirse en su naturaleza animal y a través del dolor redimirse y sobrevivir a ellos mismos y a sus propias consecuencias y decisiones. Es por eso que estos personajes son entrañables, porque son infieles pero no desleales” (Conaculta, Cineteca nacional, Homenaje a la Semana internacional de la crítica de Cannes, documento de prensa), cabe resaltar su visión naturalizada de la violencia, lo cual la haría inherente e inevitable para todos los seres humanos, al menos potencialmente.

Mientras el guionista, Guillermo Arriaga, sostiene que

... lo que queremos es desbanalizar la violencia. Violencia pendeja de las películas gringas donde el héroe mata a un chingo de gente y no hay problema. Aquí lo que queremos es que la gente reflexione sobre la violencia y la muerte. ¿Dónde está la violencia gratuita? El personaje de El Chivo entiende el error de vivir la violencia a partir de la violencia que ejerce un perro; el personaje de Ramiro encarna toda una generación que por más que estudie y trabaje carece de oportunidades en el mundo y esa es una violencia terrible, y por eso Ramiro responde con violencia, porque, ¿qué otra opción tiene siendo el cajero mediocre en un mundo de violencia, mientras su esposa está condenada a terminar como una alcohólica abandonada? La violencia la ejerce un sistema social sobre los individuos, y la única forma como éstos pueden

responder es con violencia. Y justo la película quiere dar a entender cómo el amor es la única puerta a la esperanza, aun cuando sea también una fuerza destructiva y violenta (entrevista a *Milenio*, 27 de junio de 2000).

Una vez más, una perspectiva sobre lo ineludible que es la violencia, aunque aquí se exprese más que como algo naturalizado, algo consustancial a la sociedad (más que “natural”).

Es entonces que se puede concluir que para los realizadores de esta película el ejercicio de la violencia es no sólo una constante en la sociedad, sino algo difícilmente erradicable. Para efectos de esta tesis cabe señalar que ninguno de ambos hace alusión a las relaciones desiguales entre géneros.

CORAZONES ROTOS

Sinopsis

Seis historias que ocurren en el mismo número de departamentos en un edificio en una unidad habitacional en la ciudad de México. A cada historia se le asigna un color (marcado por el diseño de arte y el vestuario). Una pareja joven con dos hijas que está en proceso de separación (beige); un adolescente en el despertar sexual y en conflictos con su madre (rojo); otra pareja que busca el dinero fácil aun si es por medio de la corrupción (verde); una pareja de adultos mayores que debe enfrentar la quiebra económica y la enfermedad, sin el apoyo de sus hijos (amarillo); un trío de personas que deciden cometer suicidio

ante su precaria situación (azul) y una joven pareja de relación conflictiva que termina con la muerte de uno de ellos (blanco).

Para los objetivos del presente trabajo el análisis se centrará en esta última historia. Teresa y Amado son una joven y atractiva pareja con un hijo pequeño (Amadito). Él es piloto aviador y ella no trabaja. Es evidente, en las pocas secuencias en que interactúan ambos, que su relación está deteriorada. Él es colérico y la maltrata constantemente. Ella le ha sido infiel y se “engancha” fácilmente en la dinámica nociva con su marido. Después de una fuerte pelea donde él, alcoholizado, la corre de la casa y le dice que le retirará todo apoyo económico, ella aprovecha un descuido para arrojarlo por la ventana, lo cual le produce la muerte. Hacia el desenlace todo indica que ella saldrá impune, pues ha hecho creer que se trató de un accidente. No muestra remordimiento alguno.

Los personajes que integran la pareja

Teresa es una joven mujer muy atractiva. No se le muestra desempeñando alguna labor fuera del hogar. La primera vez que aparece en pantalla se le muestra en un traje deportivo, corto, con lo cual se muestra que cuida su aspecto. Todo el tiempo se le ve impecablemente vestida y muy arreglada. Es amorosa en el trato con su hijo, pero deslinda gran parte de su cuidado a la empleada doméstica.

Amado es también joven y atractivo. Es piloto aviador y todos sus vecinos le dan el respetuoso trato de “capitán”. Su primera aparición en pantalla es durante una reunión de vecinos donde ejerce un puesto administrativo. Se le ve seguro de sí. Se le muestra como un “macho”: en una agre-

siva discusión con su esposa hace alusión a la división de roles de género, refiriéndose a “cosas de mujeres”. En cuanto a la relación con su hijo, si bien es afectuoso, se le muestra jugando con él con cierta rudeza, y se le ve quejarse de que el niño (pequeño) es un “consentido”. Su carácter colérico se hace evidente en cada interacción con su esposa. Jamás expresa algún tipo de arrepentimiento o intento de disculpa por sus agresiones a Teresa. No se le describe como alcohólico aunque en la última pelea el consumo del alcohol tiene un peso importante.

*Descripción del ejercicio de violencia,
antecedentes y consecuencias*

Antecedente. Teresa ha tenido un encuentro sexual casual con un excompañero de la escuela a quien no veía hace años. Al narrárselo a su mejor amiga, ésta le comenta la posibilidad de haber sido contagiada de sida por no haber tenido precauciones. Esta idea obsesiona a Teresa.

Amado funge como miembro del comité de vigilancia de la asamblea vecinal de su unidad habitacional. Después de una difícil reunión con los vecinos, regresa a su casa.

[41']

Teresa está pensativa en su sillón. Voltea y ve a su hijo ahí dormido. Intenta despertarlo, pero lo carga para llevarlo a su cama. Suena el teléfono, ella va a contestar. Es su amiga. Al escuchar que se va a abrir la puerta cambia de posición, se ve tensa [el plano permite verla a ella y al fondo la entrada del departamento]. Entra Amado. Ella cuelga pronto. Pero sigue en el sillón dándole la espalda a Amado, empieza a leer su agenda, mientras él cuelga cosas en el perchero de la entrada. Lo saluda. Él no responde,

voltea a verla, se ve molesto. Ella voltea, y él responde laconico que se irá a dormir, y se va a la habitación.

Él está cambiándose sentado en la cama [el plano permite verla de frente]. La habitación está a oscuras. Ella llega y se sienta, toma el control de la televisión. Lo arroja en la cama después de encenderlo, mientras dice que verá una película, él lo toma y la apaga, diciendo que él va a dormir. Ella se recuesta, y vuelve a encender la televisión. Él se voltea y se acerca a ella. Comienza a hablarle en tono agresivo muy cerca del rostro: “¿No entiendes? No puedo estar peleando con la sirvienta. Son cosas de mujeres. Mi camisa no estaba planchada y yo no puedo irme con la



camisa arrugada a trabajar”. Al comenzar a decir esto le da golpecitos en la frente con la mano, que ella le retira, mientras sigue viendo la televisión y le dice que no se preocupe, que será la última vez que vea sus camisas arrugadas. Amado se vuelve a la orilla de la cama y apaga el televisor.

En principio, la violencia es emocional: Amado la ignora, casi no le responde, y cuando lo hace es de manera laconica y con tono serio. Teresa se ve un poco tensa. Sin embargo, ella fácilmente entra en la misma dinámica de agresión: él expresa su deseo de dormir, y ella insiste en querer ver una película en el mismo lugar, pelando el control remoto. Él se queja de su incumplimiento de rol como esposa, al no hacerse cargo de las labores domésticas. La trata como si fuera estúpida, al hacer alusión a un supuesto poco entendimiento de los roles de género. La agrede también físicamente al darle las palmaditas en la frente. Ella sólo responde con un manotazo para quitarlo y prefiere disimular y darle la razón.

[49' 01"]

Teresa está en el baño. En lo que se llena la tina ella arregla otras cosas [el plano permite verla a ella de cuerpo completo y parte del baño]. Trae una bata. Está de espaldas a la puerta y se abre la bata. Entra Amado. Ella se voltea rápidamente asustada y luego enojada, se cierra la bata, le reclama el que entre así. Amado sostiene una camisa que está toda manchada, se la acerca a la cara y la roza, mientras le dice en tono alto: “¿Estás loca de remate o qué? Estás loca, qué culpa tienen mis camisas? ¡Mis camisas! ¿Eh? ¿Eh?”. Ella voltea hacia la tina y toma un cepillo grande con el que intenta golpearlo. Él la detiene sosteniéndola del cuello y los brazos, forcejean. Ella le pide que la suelte. Amado la somete y la sujeta del cuello, manteniéndola con-



tra la pared, mientras que le dice que ahora sí sabrá “quién es él”. Ella le da un golpe en los genitales (sólo se ven sus rostros). Él, adolorido, se agacha. Ella se inclina a gritarle en su cara: “Maricón. Eso es lo que eres, ¿eh? Eres un soberano maricón”. Él se incorpora y la sujeta con fuerza de los brazos, la voltea contra la pared y comienza a levantarle la bata. Se ven sus muslos y parte de los glúteos. La toca aunque ella intenta rechazarlo, pidiéndole que se detenga, llorando. La suelta de repente y se sale del baño. Ella se sienta en el suelo del baño mientras llora, maldiciéndolo.

Aquí la violencia es psicológica, física y sexual. Primero, la intrusión a un espacio donde no tiene permiso, el

violento reclamo por el daño a sus camisas (evidentemente una venganza por cómo la trató la noche anterior). Ella intenta rechazarlo agresivamente, pero él es más fuerte y la somete sin problema. Al recibir otra respuesta agresiva de ella (igualmente física al golpearlo en los genitales, y emocional al llamarlo “maricón”) él responde de mayor manera: la agrede sexualmente y ella parece temer que la viole. Le suplica que la deje, y él termina dejándola, no sin seguirla agrediendo verbalmente y dejándola ahí, vulnerable.

Teresa sigue temiendo el contagio del VIH por su encuentro casual. Intenta localizar a su ex compañero de escuela, pero no lo logra. Decide practicarse unos análisis y sale de casa, dejando a su hijo con la empleada. Amado llega a casa y se extraña de no encontrarla. Al contestar la empleada una llamada dirigida a su esposa, de parte de un hombre, él se ve receloso y molesto.

[1h 18' 38"]

Amado espera que llegue Teresa. Ya es de noche. Ha estado bebiendo. Suena el teléfono y es ella, espera que alguien lo conteste, pero como nadie lo hace (se oye su voz en la contestadora) decide irse a casa (se escucha que se lo dice a su amiga). Amado permanece sentado y bebiendo mientras la escucha. Se ve muy molesto. Teresa camina sola en el andador mientras se le ve a él cada vez más enojado. Llega y saluda a sus vecinos que están afuera de su departamento. Entra y ve a Amado, quien está sentado dándole la espalda. Se quita el saco. Habla con él recargada en un muro, le pregunta por su hijo, y él le contesta de mal modo. Ella le dice que no quiere discutir con él y menos si está borracho. Él comienza a gritarle: “Ay, mira, pues vas a tener que oírme, hasta aquí llegamos. Cancelé tus cuentas

de banco, tus tarjetas y las de tus papás, así que ya no te quiero aquí, ¡vete!”. Teresa se niega y entonces él se incorpora torpemente y se le acerca, mientras manotea y exclama: “Este departamento está a mi nombre. Los coches también. Todo lo que ves aquí, todo, todo lo que ves aquí yo lo compré, así que ¡vete! ¡Vete!”. Teresa insiste en postergar la conversación, pero él comienza a dar vueltas por toda la estancia, manotea, señala, toma objetos, le grita. Le truenan los dedos y se mueve muy torpemente, negándose a arreglar nada con ella. Ella se da la vuelta hacia la puerta, volteando hacia él y lo observa recargado en la ventana, con medio cuerpo de fuera. Le cambia la expresión, se ve avan-



zando decidida hacia él. Toma una de sus piernas y lo impulsa hacia afuera. Se escucha su grito y el ruido de vidrios al romperse. Ella ve hacia abajo, un tanto asustada. Se le ve a él, en primer plano, muerto, tirado en el piso.

La violencia de él hacia ella es emocional, económica y patrimonial. Ella intenta no discutir al ver el mal estado de su marido, él le habla de manera agresiva, con aspavientos, y no sólo la corre de la casa, sino que le dice que la ha desamparado económicamente. Ella se mantiene firme en su negativa, pero su expresión denota desesperanza. Es entonces que aprovecha un descuido de él para ser ella quien cometa el mayor acto de violencia física: propiciar la muerte del otro.

Análisis

Si bien el personaje de Amado es representado como el más violento, a Teresa se le muestra también como agresiva. Ante la primera agresión vista en pantalla, cuando él le reclama por sus camisas, ella opta primero por callar, pero luego por dañarlas, y la reacción de él es mucho más fuerte, cuando la ataca en el baño de múltiples formas. Ella al defenderse se comporta también de manera violenta, particularmente de modo emocional.

Se puede suponer que la reacción última de Amado, cuando la corre de la casa, pudo ser originada por los celos. Aunque él desconoce la infidelidad de su esposa, se le muestra receloso al escuchar que ella es buscada telefónicamente por otro hombre.

Cabe señalar que ningún acto violento es denunciado. Teresa jamás hace alusión a las agresiones de su esposo. Si bien se le muestra siendo explícita en su relato de encuen-

tro sexual casual con su amiga, no se le ve platicando de su relación con Amado con nadie, ni siquiera la empleada doméstica.

Amado no recibe castigo legal, pero sí la venganza de su esposa. Ante la perspectiva de perder su sustento económico y la aparente anulación de toda posibilidad de diálogo, Teresa en un impulso arroja a su marido por la ventana, provocando su muerte. Ella misma parece sorprendida por su acción, pero no muestra arrepentimiento alguno. De hecho, su personaje no recibe ningún castigo. No sólo se toma el fallecimiento de Amado como un accidente, sino al recibir sus análisis de VIH, estos resultaron negativos.

Probablemente la reacción de él, cuando decide correrla, sea derivada de los celos (no saber dónde está ella y que le telefonen hombres a la casa), pero no queda claro. Dado que el detonador de la violenta respuesta de parte de ella es una discusión de índole económica, parece entonces que lo que la mantiene unida a Amado es la dependencia económica, más que el vínculo del hijo en común, dado que no se hace ninguna mención al respecto.

Otras violencias, otras mujeres

En las seis historias se presentan distintas formas de violencia y el principal detonante de la misma es el factor económico.

La historia del departamento beige muestra a Eva y Horacio, una pareja con dos hijas a punto de separarse. Eva ha decidido dejar a su marido y llevarse a sus hijas a una ciudad del norte del país. El principal reclamo, al parecer, es que él es incapaz de obtener ingresos suficientes para mantenerlas. En casi todas las secuencias en que aparece se ve

a Eva llorando, molesta o estresada e incapaz de comunicarse con su marido, quien aparentemente no entiende la reacción de su esposa. A él se le representa como un escritor “idealista” (se le ve escribiendo a máquina, cuestionando el “sistema”, en sus paredes hay carteles aludiendo a movimientos sociales de izquierda, e interpreta estrofas de *Imagine*, de John Lennon). Ella le expresa su hartazgo por la precaria situación en que viven e interpreta como falta de interés hacia ella y sus hijas el que Horacio no procure otros ingresos.

En el departamento amarillo viven los Cano, un matrimonio ya mayor, en compañía de su hija. Cuando el señor Cano sufre una embolia, se descubre que están en la quiebra económica. Esto lleva a la esposa a tomar diversas medidas de control financiero que afectan a su hija e hijo (ambos universitarios, de más de veinte años). Éstos, lejos de comportarse solidariamente comienzan con una serie de quejas y exigencias basadas en el cumplimiento del rol de madre de la señora (quien varias veces en la cinta se ha comportado de manera protectora con ambos) ya que, argumentan, dado que son sus hijos, ella debe hacerse cargo de ellos.

El departamento azul es compartido por Doña Fide, Josafat con su hermana Rut y la arrendataria, con la cual no llevan buena relación. Doña Fide es una anciana que depende económicamente de su hijo, quien no siempre la provee a tiempo, ni de dinero ni de atención. Josafat y Rut vienen de un pueblo donde escasea el agua y buscan el financiamiento para construir una máquina que los suministre de ella. Ambos son muy religiosos, constantemente hablan de Dios y del perdón. Su relación es ambigua, ya que más que hermanos parecen matrimonio. Es evidente

la diferencia jerárquica entre ambos, Rut se encarga de atenderlo y le debe total obediencia. Se le muestra preocupada un día que llega tarde a casa por haber acompañado a Doña Fide, ya que “nunca sale sin avisarle a su hermano”. Cuando él la ve, su expresión denota tal disgusto que la señora se siente obligada a pedirle disculpas y Rut se despidió con prisa y temor. Aun cuando resulta que el enojo de Josafat es por otra causa (les han negado definitivamente el financiamiento), es evidente la actitud sumisa de su hermana. Alguna vez que ella lo contradice en algo, él la somete por el cuello y le reitera su punto de vista de manera agresiva. Ante la falta de buenas perspectivas en el futuro, estos tres personajes deciden cometer suicidio, en una ceremonia presidida por Josafat, una especie de “salida al paraíso”.

En el departamento rojo se ven las posibles consecuencias de haber sido “mujer objeto”. Celina es una mujer de más de cuarenta años quien en su juventud fue modelo (se muestra alguna revista vieja con ella posando en bikini) y que actualmente se desempeña como *call girl* (prostituta por cita), que debe aceptar casi cualquier “trabajo”; además es alcohólica. Ella vive con su hijo adolescente, Santiago, con quien al parecer siempre ha llevado una relación muy cercana, emocional y física. Al comenzar a distanciarse de él, el chico resiente eso y comienza la exploración de su sexualidad con otro hombre. Hacia el final de la cinta, esto se vuelve un ataque ante los reclamos de su madre (quien se muestra preocupada por su errático comportamiento reciente), ya que él le dice que se ha vuelto “amante de un hombre”, sólo para ver “qué es lo que siente ella todas las noches que se va a trabajar”. Al escuchar esto ella lo abofetea, pero luego lo abraza, llorando, preguntando el

porqué, él la rechaza y le dice que quiere que lo deje en paz. Ella se queda sola.

Así como se ha mostrado a Teresa capaz de asesinar a su esposo en un acto desesperado, y presumiblemente derivado de cuestiones económicas, en la historia del departamento verde se presenta a Diana, una mujer cuya ambición la lleva a emplear la sexualidad como instrumento de manipulación con su esposo Tulio, para forzarlo a aceptar un corrupto negocio que les hará obtener mucho dinero. Este retrato de una mujer manipuladora que usa como arma el disfrute sexual puede ser considerado como violencia simbólica.

En la mayor parte de las historias, se ve un énfasis en el ejercicio de los roles tradicionales. Tanto el personaje de doña Fide como de Rut se muestran como dos mujeres dispuestas a cumplir un rol sumiso y casi no protestan ni exigen derechos. La señora Cano tiene disputas con sus hijos dado que ellos sienten que ella está dejando de ejercer su papel de madre protectora. En el caso de Eva, es ella quien exige a su marido que cumpla su rol como proveedor y al no ser así, decide abandonarlo. Es de llamar la atención que las dos mujeres que no se ajustan al rol tradicional están vinculadas a actos criminales. Diana, quien emplea su sexualidad como recurso, lleva a su marido a cometer un fraude; y Teresa, que es infiel y delega el cuidado de su hijo a la empleada, asesina a su esposo.

Es de resaltarse también que ninguna de ellas cuestiona los distintos ejercicios de violencia.

Otras revisiones

Sobre esta cinta la información no es abundante. Las pocas reseñas encontradas coinciden en resaltar el tono de cotidianidad que se intenta plasmar en la narrativa, particularmente los puntos de identificación que podrían encontrar quienes habitan la Ciudad de México. De hecho así lo expresó su director en una entrevista previa a la producción:

Corazones rotos reflejará la vida de quienes habitamos en la Ciudad de México... Existe una gran necesidad de los mexicanos por verse reflejados de una manera muy natural. Hay muchas películas estadounidenses que son bonitas, lo malo es que no nos pertenecen. Creo que el cine mexicano está recuperando su cotidianidad (Emilio Morales Valentín, *El Universal*, 13 de julio de 2000).

El Crítico Carlos Bonfil (*La Jornada*, 17 de febrero de 2002) escribió sobre esta cinta:

En la nueva película de Montero, *Corazones rotos*, se esperaba un tono diferente [al de sus otras películas], y efectivamente el director sorprende con su estilo de filmar —nervioso, aéreo, efectista—, y con los riesgos asumidos al reunir y combinar varias tramas y tonos muy contrastados —del melodrama al humor desencantado, y de la mirada autocompasiva al escepticismo agrídulce que rechaza compromisos... Montero explora aquí situaciones familiares muy diversas, y en cada una parece incubarse algún desenlace trágico. Más que el costo de la vida —desempleo, pauperización progresiva, cancelación de oportunidades—, lo que registra son los saldos de convivencias difíciles, a veces imposibles, que cul-

minan en la frustración y en la soledad radical de quienes le habían apostado a las soluciones óptimas (matrimonio, amistad, lealtad afectiva) a fin de conjurarla definitivamente. *Co-razones rotos* es una interesante cinta sobre el desencanto afectivo, al menos hasta el momento en que una historia decide redimir a todas las demás con el ejemplo de un bienestar recobrado... la cinta de Montero elige, en contraste con su modernidad estética, las seguridades de un costumbrismo tranquilizador y las derivaciones del melodrama de los años cuarenta aclimatado a las tribulaciones de una clase media castigada hoy por Hacienda. Esta moderación termina siendo un lastre para una cinta ambiciosa que a la vuelta de cada viñeta urbana prometía cuestionamientos sociales y transgresiones morales que no cuajan del todo. Estupenda idea la de romper con la monotonía del cine intimista mexicano, con la obsesión de la pareja pintoresca —sea ésta Suburbia o Totalmente Palacio—, con la exclusión deliberada de temáticas “difíciles” (la diversidad sexual) por considerarlas, con miopía evidente, poco rentables, y la de arriesgarse a una propuesta polifónica hasta hace poco reservada a la literatura. Con todo, Montero sólo ofrece aquí los apuntes de alguna futura cinta suya.

Al momento de su exhibición, Lorena Rojas (la actriz que interpreta a Teresa) declaró sobre su personaje: “Sobre el papel de Teresa en la cinta de Montero... señala que se trata de el sueño de muchas mujeres que buscan ‘enfrentar a su esposo y reclamarles su libertad’ (Salvador Franco Reyes. *El Universal*, 3 de febrero de 2002).

Es curiosa la visión positiva que tiene la actriz de su personaje, quien logra obtener un cambio en su relación, pero no por medio del diálogo, la negociación, una sepa-

ración o un proceso legal, sino a través del asesinato de la pareja. Recuerda al mito de la “mujer agresora”, referido por Miguel Lorente.

CICATRICES

Sinopsis

Julián y Clara forman un joven matrimonio de clase media con un hijo (Juliancito). Ambos tienen constantes peleas que van subiendo de intensidad hasta llegar a las lesiones físicas. Clara decide separarse y, en medio de un difícil proceso de divorcio, el hijo de ambos muere en un accidente. Julián comienza a beber y Clara se vuelve adicta a las pastillas. Gracias a la influencia de gente que les rodea y la adopción de una nueva fe (cristiana) ambos enderezan sus vidas y se reconcilian.

Sobre los personajes

Julián es retratado como un típico macho: es dominante en su casa, se siente con derecho a mandar a su mujer, dado su papel de proveedor, enseña a su hijo que “los hombres no lloran”, tiene una amante físicamente muy atractiva, y se somete sólo ante su madre, quien lo solapa en todo. Sin embargo, no cae en los estereotipos clásicos del hombre maltratador: no consume drogas ni es alcohólico (aunque se le ve así después de la separación y muerte de su hijo), tampoco tiene algún trastorno de personalidad. Se le muestra amable y cortés con toda la gente excepto con su esposa.

Clara es una joven ama de casa, físicamente atractiva, aunque muy delgada. Se le suele ver con ropa cómoda, pero muy arreglada. Está en contacto continuo con su familia, particularmente con sus hermanas. Al principio no se oponía al maltrato de Julián, lo aceptaba pasivamente. Pero una vez que decide no dejarse maltratar más comienza a presentar una actitud que más de defensa parecería de revancha ante Julián.

Las madres de ambos son retratadas de manera opuesta. Mientras la madre de Clara prácticamente no habla y suele tener una actitud un tanto pasiva y abnegada, incluso con su yerno, la madre de Julián es representada como una mujer dominante, agresiva con su nuera, por no considerarla digna para su hijo, y muy manipuladora.

El personaje de Telma, la hermana mayor de Clara es interesante ya que se les retrata a ella y a su marido como un reflejo invertido de la relación de Clara y Julián. Es Telma la dominante en su relación, trata mal a su esposo, constantemente lo está regañando y exigiendo cosas, jamás le concede nada y le responde con brusquedad, aun cuando él es sumiso ante ella. Se le representa como una mujer poco “femenina”: usa ropa holgada, no es delgada, trae cabello corto, fuma constantemente, tiene un tono de voz fuerte.

Los padres de ambos no sólo no se muestran, sino jamás se mencionan. No es posible saber si eran o no hombres maltratadores.

Descripción del ejercicio de violencia, antecedentes y consecuencias

A partir de la secuencia de créditos, que se alterna con escenas de la fiesta infantil del hijo de ambos, es evidente que la relación entre Clara y Julián es difícil. Desde la primera línea de diálogo, Julián le hace reproches a Clara, criticando su desempeño como anfitriona. La familia de Clara se percata de la situación y la cuestiona al respecto, por lo que ella intenta hablar con Julián para pedirle que no la trate así, mas él no le hace caso. En la misma secuencia se hace evidente la disputa que existe entre Clara y su suegra por el control de las decisiones familiares. La suegra, al verse apoyada por su hijo, invalida lo que hace Clara.

En ningún momento se ve a Julián tratando a Clara de una mejor manera. Ella al principio de la cinta acepta lo que él dice, pero es después de un regaño de su hermana Telma, quien le dice que debe “sacar las uñas”, que Clara comienza a tener una actitud más defensiva ante Julián. Él constantemente la critica, sobre su forma de vestir, su físico, las decisiones que toma. Frecuentemente la menosprecia, la equipara con gente de “menor categoría social”.

Clara invita a su otra hermana, Judith, a pasar unos días en su casa, dado que ésta se está divorciando. Julián no está de acuerdo con esta decisión, pero disimula un poco al inicio. En una charla durante la cena, se burla de la situación de Judith, la llama “mujer abandonada” y le afirma que tendrá que regresar con su marido, dado que era quien la mantenía, ya que ella “no sabe hacer nada”. Judith afirma no regresar con él, debido a su conducta machista, y que incluso intentó golpearla. Clara reacciona con indignación

ante esto. Julián desplaza la responsabilidad a Judith, dado que “nadie golpea por nada”; concluye afirmando que hay mujeres que se merecen los golpes. Dice esto mientras observa fijamente a Clara.

El primer acto de violencia física ocurre después de una fiesta a la que asisten ambos. Clara no deseaba ir, pero es en casa de un cliente de Julián y se siente forzado a llevarla dado que “todos llevarían a su pareja”. Desde antes de entrar, critica su aspecto y declara sentirse avergonzado de que los vean juntos (violencia emocional). Todo el tiempo él le está haciendo comentarios negativos y la compara desfavorablemente con el resto de las invitadas. Clara comienza a responderle en los mismos términos y llega a mencionar a su suegra (alegrándose de que su hijo no sacó el “color” de la abuela). Ante la insistencia de Julián, Clara explota y le grita que la deje en paz, para posteriormente salir de la estancia. Todos los invitados voltean a verlos y Julián intenta disimular ante su anfitrión. Al querer disculparse ante su cliente, Julián tiene que escuchar un discurso acerca del amor a Dios en la pareja. Su anfitrión le afirma que el origen de las disputas matrimoniales es no aceptar el amor de Dios en el hogar, y que es su responsabilidad si esto no ocurre, que debería ser más paciente y amoroso con su esposa. Julián intenta ser amable con él, pero no le hace mayor caso. Al regresar Clara, ambos se marchan.

Camino a su auto se les ve molestos, acelerando el paso. Es al introducirse en el vehículo que comienzan a pelear.

[23' 20"]

[La perspectiva es desde el asiento trasero, se ven parcialmente los cuerpos, pero sí el rostro completo de ambos.] Julián le reclama a Clara “el ridículo que acaba de

hacerle pasar” en la casa de su jefe. Ella contesta que no quería asistir y le exige que deje de insultarla. Él sigue haciéndolo, la llama “india y vil gata”. Ella replica: “vil y gata, tu mamá”. Él revira diciendo que “gata” son ella y toda su familia, mientras la abofetea. Ella le jala el pelo y le araña el rostro. Él le sujeta el cabello y la jala. Él la tiene sujeta y ella trata de manotear. Ella le pega en la oreja, la suelta, pero comienza a darle puñetazos en el rostro. Ella le muerde la pierna. Se sube en él y lo empieza a jalar del cabello. Mientras se agreden físicamente, uno le pide al otro que lo suelte y se siguen insultando.



Llega una patrulla y dos oficiales abren las puertas y los sacan del auto. Hay mucha gente rodeando la escena. El policía que sujeta a Julián le reclama que trate así a una mujer, preguntándole si no le da pena tratarla así y si está loco o qué. Julián responde que ella es su mujer y que así resuelven sus problemas. El uniformado, algo incrédulo le pregunta a Clara si es verdad que son esposos, a lo que contesta afirmativamente con un monosílabo. Al escuchar que tendrán que ir a la delegación, Julián se asusta y gritando le pide ayuda a Clara (la llama “mi amor”), la cual

no responde. Ella se ve avergonzada, con la mirada hacia abajo y asustada también. Ambos suben en distintas patrullas. [El movimiento de la cámara ha sido constante e inestable, permite ver las acciones y respuestas de ambos.]

La violencia aquí mostrada es tanto física como emocional (empieza insultándola). El que la perspectiva sea desde la parte posterior de sus asientos, en medio de ambos, permite percibir las acciones de los dos. Es de notar que toda agresión es mostrada de manera recíproca: si bien es él quien comienza las agresiones, ella responde del mismo modo. Es cuando él hace uso de su mayor fuerza física que logra someterla por más tiempo, hasta que ella se coloca encima de él para seguirlo agrediendo, mientras llegan los oficiales.

Es llamativa la incredulidad inicial del oficial al enterarse de que son un matrimonio, así como el modo condicional (“si gusta”) con que sugiere a Clara que denuncie a su marido por agresiones. Asimismo, es de resaltar que es en esta secuencia, cuando Julián se ve asustado ante su inminente detención, que él pronuncia las palabras más afectuosas hacia Clara: la llama “mi amor” y pide su ayuda para que no se lo lleven. Ella se ve más o menos tranquila, ya no sigue ni discutiendo ni gritando al ver a su marido sometido.

Acerca de las *consecuencias de este primer acto de agresión física*, no se ve un cambio en la dinámica de la pareja. En la secuencia posterior es evidente que Clara no lo ha denunciado: cenan juntos en compañía de su hijo, no hablan para nada y tratan de disimular sus golpes. El niño sólo los observa un tanto confundido. La suegra de Clara va a reclamarle que le haya hecho eso a su hijo, y la acusa de dar un mal ejemplo al niño. Al ver que su nuera no sólo

no se arrepiente sino que se defiende verbalmente y la agrede, la madre de Julián afirma que su hijo debía de haberla golpeado “en el hocico” por majadera. Clara, harta de la situación, la corre de su casa, ante lo cual su suegra la amenaza con posibles consecuencias.

Julián llega esa noche a reclamarle a Clara, quien trata de ignorarlo viendo la televisión. Frustrado, viendo el poco caso que su esposa le hace, Julián la amenaza de manera ambigua, y sale de la habitación. Ella finge tranquilidad e indiferencia (la expresión en su rostro es exagerada). Para acentuar la tensión, en el filme se emplea un recurso musical estridente.

Clara se entera por su hijo de que Julián tiene una amante. Furiosa va y le reclama en su centro de trabajo. Todos sus empleados los observan, y lo que hace Julián es sacarla a la fuerza, mientras ella le reclama a gritos.

[30' 01"]

Se escucha que llega Julián, quien chifla. Clara se ve asustada y cuelga apresuradamente a su hermana [empieza música de cuerdas distorsionadas]. Entra Julián a la recámara, ella le da la espalda, él le jala el cabello y la levanta, la va jalando por el cuarto mientras le dice “te voy a enseñar a que me respetes” [se les ve en un plano medio que permite apreciar la expresión de sus rostros y la forma en que ocurre la agresión]. Ella grita de dolor y le pide que la suelte, él le exige que se hinque y le pida perdón; cuando lo hace, la abofetea de tal forma que ella queda tirada en la cama, con la nariz sangrando. Julián le pide lo disculpe, pero ella toma un cenicero y con él lo golpea en la cabeza. Ella sale corriendo de la habitación, con Julián detrás de ella, con una herida sangrante en la cabeza. El plano general muestra cómo ella intenta descender las esca-

leras (mientras le grita que lo odia), pero es impedida por él, quien la sujeta del brazo y comienza a apretarle el cuello, un acercamiento muestra el dolor de ella. Clara le araña el rostro a Julián y le golpea en la ingle. Desciende las escaleras, se le ve al fondo de la sala intentando abrir la puerta de salida de la casa, pero ésta está cerrada con llave. La escasa iluminación y el movimiento inestable de la cámara impiden apreciar nítidamente sus gestos y acciones, pero se escuchan claramente sus peticiones de auxilio. Aun en una toma general, se ve a Julián que la alcanza, la tira al suelo y comienza a golpearla con el puño, mientras ella le pide que la deje. Una toma distinta (semisubjetiva) hace ver a Julián golpeando a Clara. La deja tirada en el piso, mientras ella llora, con el rostro cubierto de sangre. Julián toma las llaves tiradas en el piso, se ve su camisa manchada de sangre también.

Los movimientos de la cámara permiten tener distintos ángulos de la forma en que se agreden. En la parte que transcurre en la recámara, se va de planos medios a primeros planos, lo cual hace notable el dolor que ambos sienten ante sus lesiones en el rostro. Los planos son generales durante la persecución y cuando las agresiones implican más partes del cuerpo. En el momento en que él la golpea repetidamente tirándola en el piso, se pasa de un plano general (donde no se le ve a ella [la perspectiva es detrás de una barra de madera] sino sólo a él golpeándola mientras se escuchan los gritos y quejidos de Clara) a un plano más cercano de Julián, en contrapicado, que permite ver su rostro mientras golpea a su esposa (la toma es semisubjetiva). Todo el tiempo el fondo musical ha sido una pieza instrumental estridente, con sonido de cuerdas desafinadas. Asimismo, la cámara casi no ha estado fija, sino con



movimiento inestable, todo lo cual crea un mayor efecto de alteración en el espectador.

Las *consecuencias de este segundo acto de violencia física* son que Clara decide separarse de Julián. Desde la casa familiar comienza un proceso que involucra abogados y cuestiones periciales. Clara aún porta su ropa ensangrentada para que le tomen fotos para el registro del proceso legal. Ambos comienzan ahora una pelea pero a través de sus abogados y de distintos recursos legales. Se realizan acusaciones mutuas e intentan emplear al niño en contra del otro (para representar la simultaneidad de las acciones se emplea el recurso de la pantalla dividida).

Estando en su casa, Clara platica con Conchita, una empleada que tiene con su familia muchos años. Conchita la critica por no haber puesto más de su parte y por intentar destruir un vínculo que Dios unió. Clara se desespera ante tal discurso y le grita que lo único que quiere es el divorcio. Telma le dice a Conchita que su discurso es “antiguo”, pero ella sostiene que “los principios de Dios trascienden el tiempo y las diferencias culturales”.

Se ha observado un cambio de conducta en el hijo de ambos. Se ha hecho alusión a su bajo rendimiento académico, y se muestran escenas explícitas donde se ve cómo el niño juega agresivamente o destruye cosas mientras presencia las disputas de sus padres.

Julián muere a causa de un accidente debido a la negligencia de ambos: Clara no ve que el niño se sube a jugar con la bicicleta, que su padre le regaló, a la azotea donde solía subir con él. Ambos se culpan y caen en conductas autodestructivas: Julián comienza a beber y Clara empieza a consumir más pastillas (después de la primera agresión física se le ve tomando analgésicos).

Julián logra salir de su crisis gracias a la lectura de la Biblia que le regala su cliente. Platica con él y termina convencido de la necesidad de “dejar entrar a Dios en su vida”. Deja a su amante para irse a vivir con su madre. Intenta reconciliarse con Clara, quien sistemáticamente lo rechaza. Ella, si bien ha logrado obtener un trabajo y comienza a ir a terapia, no mejora sustancialmente. Después de obtener el divorcio, tiene un intento de suicidio por sobredosis, terminando en el hospital. Cuando logra salir de esta crisis, ya un poco más tranquila, comienza a escuchar a Conchita, quien siempre ha intentado convencerla de la necesidad de tener a Dios en su corazón, y de la necesidad

de perdonar a Julián. Influida por este discurso, Clara tiene un sueño donde se ve a su hijo, quien simbólicamente (con música “angelical” de fondo) vuelve a unirla a Julián.

Al despertar Clara, decide ir a buscar a Julián y le pide perdón. Él también pide que lo perdone. Ambos se besan ante la alegría de sus empleados.

A manera de epílogo, Clara, en una carta dirigida a su hermana Judith, le narra su reconciliación con Julián y el peso que ha tomado la adopción de su nueva fe. Insiste en el hecho de que, si bien su relación no es perfecta, ahora se llevan mucho mejor, pues ambos ponen de su parte y pronto tendrán otro hijo. Se ve a Julián, quien gusta de molestar a Clara, otra vez llamándola con chiflidos, lo cual la altera mucho (desde la secuencia inicial), pero ahora ella lo toma con humor y concluyen felices.

Mientras se siguen escuchando sus voces, bromeando, la pantalla se va a negro. En letras blancas, contrastando, se lee:

Violencia contra la mujer a nivel mundial. Más de 500 millones de mujeres son víctimas de algún tipo de violencia. 800 mil mujeres mueren cada año como consecuencia de la violencia de todo tipo... casi la mitad pierde la vida a manos de su esposo, ex-esposo o compañero. Cada 18 segundos ocurre un acto de violencia contra las mujeres.

México padece además una enorme herida abierta que todavía no cicatriza: Las más de 300 mujeres muertas en Ciudad Juárez, Chihuahua.

Colosenses 3:18-9. “Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor. Maridos, amad a vuestras mujeres, y no seáis ásperos con ellas”.

Análisis

En esta película se ven claramente representados tres tipos de violencia en contra de la mujer: física, emocional y económica. La violencia económica se hace presente en todos los diálogos en los que Julián hace visible su papel como proveedor y cuando minimiza las posibilidades de toma de decisión de Clara acerca de las propiedades compartidas (por ejemplo, se oponía a la visita de una de sus hermanas, argumentando que era “su” casa, para “su” familia, y no la de ella).

Las dos secuencias donde se presentan los dos actos de violencia física son visualmente impactantes. Se escuchan gritos de dolor, súplicas, insultos, así como la fuerza de los golpes. Se ven los rostros heridos, con sangre en ellos. El recurso sonoro que acompaña el segundo acto violento es particularmente perturbador. Cuando la agresión de Julián hacia Clara se intensifica se opta por no mostrar el cuerpo de ella hasta que la golpiza termina. Entonces se le ve ensangrentada, apenas capaz de moverse, arrastrándose en el piso.

En la primera agresión física, al ser en un lugar público, a luz de día, se ve que intervienen las fuerzas policíacas (se desconoce cómo llegan a la escena). Se presenta la opción para que ella haga la denuncia legal, pero sin dar mayor explicación se muestra que ella se negó a ejercer ese derecho.

No se ven las reacciones de la gente cercana a Clara, no se le conocen amigas y no se muestra a la familia cercana, lo cual permite inferir que ella les ocultó el hecho.

La violencia de género contra las mujeres no es problematizada, no se presenta una mirada crítica hacia ella. Las

explicaciones (que terminan siendo concluyentes dado el desenlace de la película) van en el sentido del “desamor” y se insiste en la necesidad del “trabajo” de ambos miembros de la pareja para salvar el vínculo, particularmente a partir de aceptar una fe.

La primera parte de la película es claramente acerca de la violencia contra la mujer en el ámbito de la pareja. Se ve a Julián agrediendo verbalmente a Clara sin justificación alguna. Posteriormente se hace énfasis en la idea de la reciprocidad: la agresión de Julián produce una respuesta en el mismo sentido de parte de Clara.

Ella se indigna cuando se entera de que el marido de su hermana Judith era un maltratador. Si bien se queja posteriormente de la conducta que mantenía Julián hacia ella, es hasta que decide divorciarse que se le escucha alguna crítica directa hacia el comportamiento de su esposo. Lo más habían sido quejas en el sentido de no soportar más “la situación”.

A partir de la muerte del hijo de ambos, la narración da un giro: se vuelve una historia de redención a partir de la adopción de una nueva fe religiosa. No existe un proceso reflexivo de parte de Julián que lo lleve a pedir perdón a su esposa. Aparentemente, lo que lo haría desear volver sería el extrañar la vida doméstica cotidiana: su amante no lo “atiende”, es una mujer trabajadora, dueña de su tiempo, vanidosa y sin “dotes” de ama de casa.

Es Clara quien tiene un proceso mayor de resistencia. Adicta a las pastillas busca ir a terapia. La cuestión terapéutica aquí es plasmada como un proceso que lleva al egoísmo, basado en la individualidad, sin tomar en cuenta al otro. Clara cede en un momento muy vulnerable al discurso religioso enarbolado por Conchita. Es conven-

cida de la necesidad de perdonar a su agresor bajo el argumento que “la amargura es un veneno”, y que deja cicatrices.

Clara no sólo decide perdonar a Julián, sino es ella la que le pide disculpas a él. Él hace lo mismo y entonces, al parecer, todo es olvidado.

Es de llamar la atención el discurso final de la película: se empieza hablando de la violencia en el ámbito de pareja, para de ahí pasar a las cifras de asesinadas en Ciudad Juárez (no especifica fuente), pareciendo así que se atribuye la responsabilidad a las parejas de cada víctima. Esto es reforzado con la cita de la Biblia con que se concluye, respecto a los roles esperados en el matrimonio.

Sobre las posibles explicaciones acerca de qué era lo que hacía que la pareja se mantuviera unida pese a los conflictos, estaría la dependencia económica de Clara hacia Julián (cuando regresa a trabajar, en su proceso de separación expresa sentir miedo, pues hacía mucho tiempo que no laboraba). Pero es más interesante ver que se trata de una relación que empezó “bien”: en la secuencia del intento de suicidio de Clara, mientras ella ingiere las pastillas se ve una versión retrospectiva de su relación con Julián. A partir de la muerte de su hijo, y la última golpiza, se pasa por sus primeras disputas verbales, hasta llegar a sus momentos felices: el nacimiento de Julián, su boda y parte de su noviazgo. Esto es, una relación deteriorada por dinámicas viciadas y falta de comunicación. Hay una cierta noción de costumbre expresada en el diálogo de Julián con su cliente en la fiesta de éste, cuando le dice que desde su punto de vista “el matrimonio es la única guerra donde se duerme con el contrincante cada noche”.

Acerca de las consecuencias del ejercicio de la violen-

cia, no existen en el plano legal, al menos la primera vez. Cuando Clara y Julián pelean en la calle, se le ofrece la opción de que denuncie, pero la falta de escenas al respecto, y ninguna alusión posterior, es indicio de que esto no ocurre. La segunda golpiza es documentada y empleada como recurso en la demanda de divorcio, pero esto es minimizado ante otras acusaciones y disputas.

Sin embargo, la consecuencia de la violencia vivida en la pareja y el consiguiente proceso de separación en este caso resulta ser la muerte del hijo de ambos. Hacia el final de la cinta se le quita el carácter trágico a este hecho, al presentar al niño como una especie de ángel que, feliz, logra la reconciliación de sus padres.

Es de primordial importancia el discurso religioso plasmado en la cinta. Aunque no se mencione el nombre de alguna Iglesia específica, es notable el énfasis en la idea de la conservación de la “familia” (tradicional) a costa de todo, en base al “perdón” absoluto.

Otras mujeres, otras violencias

Con el personaje de Judith se muestra que el machismo y el maltrato se encuentran presentes en otras sociedades. Siendo su esposo “gringo” y viviendo ambos en Estados Unidos, Judith se expresa de él como un “macho insoponible”, que incluso la intentó golpear y tenía una amante, lo cual le resultó inaceptable, por lo que la consecuencia lógica era separarse.

La suegra ejerce también violencia contra Clara. Al contar con el apoyo del hijo hace constantes críticas y acciones que la devalúan, contribuyendo a minar su autoconfianza. El mejor ejemplo es cuando ella va a reclamar

a Clara el haber respondido a la agresión física a su hijo, expresando claramente que es mala influencia para Juliancito. Ante la reacción de Clara —correrla— su respuesta consiste en una amenaza de peores agresiones de parte de su hijo.

El personaje de Telma, la hermana mayor de Clara, lleva una relación que es presentada como reflejo en espejo de la de los protagonistas: es ella quien maltrata emocionalmente al esposo haciéndole reclamos, críticas y reproches continuamente. A él se le muestra como un hombre tímido, reservado y un tanto temeroso ante ella. Esto entraría en lo que Lorente llama “mito de la mujer agresora”: las mujeres pueden ejercer violencia del mismo modo que lo hacen los hombres. Sin embargo, pese a su agresividad, Telma no se acerca a los niveles de violencia ejercidos contra Clara por parte de Julián.

Asimismo, es de llamar la atención el discurso discriminatorio que se encuentra presente en las agresiones verbales entre los personajes: una continua mención en términos de razas, clases y “categorías” para tipificar y devaluar al otro. Retomando una vez más a Femenías (2009), la categoría “mujer” se intersecta con otras variables, como etnia y clase. Si bien el personaje de Julián constantemente se expresa en términos clasistas, es Clara la que emplea criterios raciales para insultar a su suegra, quejándose de su “color”.

Otras revisiones

Al no encontrar referencias académicas acerca de este filme, se presentan algunas notas hemerográficas que ejemplifican las distintas percepciones respecto al mismo.

En entrevista para la publicación religiosa *Mercado cristiano* (s/f), Paco del Toro declara:

Esta película nace como nacen todas las películas que hago. Después de estar un tiempo receptivo a la voz de Dios, hace dos años Dios me da esta historia y me confirma de diferentes maneras que tenía que filmar *Cicatrices*. Tomé un testimonio base en el cual la gente se identifica y de ahí lo fui enriqueciendo... Yo hago las películas orando y sobre todo visualizando para que la gente se vea reflejada en los personajes.

Para otro tipo de publicaciones, el realizador matiza un poco su discurso religioso, pero es enfático en la importancia de “la familia”. Por ejemplo, en la rueda de prensa para presentar la película, declaró:

yo estoy apostando por un cine que ayude a crear un México mejor, la película está hecha para que cualquier pareja se sienta identificada en uno o varios puntos, aunque no necesariamente le haya pegado su pareja, la cinta muestra el arte de ser paciente, tolerante, flexible y amoroso... Me gustaría que hubiera más gente que hiciera este tipo de cine, porque a través de estas pantallas se puede dejar algo positivo o negativo en la gente, se pueden dejar patrones, la familia es un espejo donde los hijos se ven, ahí aprendes patrones, si ven a sus padres ventilar sus problemas con amor, ellos repetirán lo mismo y al final para tratar de conciliar se requiere un espíritu flexible, eso es lo que propone la película y propongo que no hay píldoras para la felicidad (portal esmas.com, 7 de septiembre de 2005).

En la misma conferencia se reporta que Rodrigo Abed, el actor que interpreta a Julián, comentó que en Latinoamérica la educación principal para los hombres es el machismo, pero más allá de esto está el perdón:

Las mujeres ya no perdonan la violencia, en todos los países latinoamericanos tenemos una cultura de fomentarle al hombre el machismo, todo ello tiene solución desde la educación en el núcleo familiar. La propuesta que aquí se maneja es el perdón si éste se logra a través de la palabra, pero finalmente lo más importante es saber perdonar y luchar hasta el final por una relación que va mas allá del machismo (portal esmas.com)

Lo aquí presentado confirma lo analizado en la película: el énfasis en la conservación de la estructura familiar tradicional, basado en una idea de perdón incondicional. Aun si se habla en términos de “machismo”, éste no se cuestiona, no se le ve como la expresión de una estructura social, sino se hace énfasis en procesos individuales.

En la mayor parte de las reseñas sobre la película, en diversos medios, se encontraron señalamientos al papel de la religión y cuestionamientos al perdón incondicional ante la problemática de la violencia en la pareja. También se encontraron señalamientos al rol sumiso que juega el personaje femenino.

Por ejemplo:

Con la ortodoxia cristiana como su principal elemento, la película *Cicatrices* de Paco del Toro, promoverá de una forma moralista temas como el divorcio, adulterio y violencia intrafamiliar. Protagonizada por Rodrigo Abed y Nora Salinas

(en su debut en cine), *Cicatrices* se muestra inflexible al tema del divorcio sin importar que el marido sea o haya sido un golpeador, que gracias a La Biblia ha decidido cambiar su actitud. Pero al promover “el perdón” en su historia y lo “incorrecto” que resulta un divorcio, parece que en realidad el mensaje de *Cicatrices* es el sometimiento de la mujer al hombre (Gamaliel Luna, *El Universal*, 7 de septiembre de 2005).

Para concluir, lo escrito por el crítico y analista Jorge Ayala Blanco (2006):

La humillación machista empieza prepotente desde la primera secuencia, continúa solazándose agresiva y belicosa como guerra conyugal o tragedia durante todo el relato, y culmina en el arrepentimiento digno y temerario en el temido remate del filme. Se trata, sin duda, de un desatado melodrama obvio y chantajista sin cortapisas ni pudor, aunque realizado con notable sentido artesanal [...] que retoma la moral familiarista implícita haciéndola explícita y doblemente ridícula fuera de su época [...] Se trata de una superesquemática comedia paratelenovelera, llena de aspavientos y golpes bajos, aleccionadora y edificante a su dogmática manera, sin oportunidad de réplica y, sólo por ello, irrefragable y contundentemente hiperdiscursiva. Se trata de un neotremendismo blandengue, envalentonado por diálogos naturalistas desatados, letras de canciones cursis [...] y una enfática música condicionadora ad hoc [...] que combina los chicotazos en la banda sonora, para los infieles recalcitrantes que lo ameritan, con chirridos pegostosos y melosidades de histeria vencida. Se trata de una defensa a ultranza de las ideas de la secta cristiana a la que pertenece el realizador y le financia el filme [...]

Del Toro describe la invisible violencia doméstica contra las mujeres con una claridad... y una brillantez como jamás se había logrado en el cine nacional: la más desagradable e irritante violencia intrafamiliar, mero reflejo pálido del maltrato físico y psicológico del maltrato hacia las mujeres que en países tercermundistas como México llega a niveles alarmantes, aunque sólo sea para que la cinta pueda permitirse, por sus afanes doctrinarios, que todo se le vaya al caño... (pp. 246-247).

CONTRACORRIENTE

Sinopsis

Basada en la novela *Mujer alabastrina* de Víctor Bartoli (escrita en 1985), se muestran las historias de Chuya, Cata y La Güera, tres jóvenes mujeres que viven en Ciudad Juárez. Muy distintas entre sí, sus historias confluyen al trabajar en la misma maquiladora. Sus relatos se alternan mostrando sus experiencias amorosas, sexuales y familiares, y cómo enfrentan distintos problemas, particularmente sus vínculos con los hombres, logrando superarlos.

Para efectos de este trabajo, la historia principal es la de Chuya. Ella es una joven y pobre mujer muy atractiva que es atraída por Natalio, un hombre mucho mayor que funge como agente aduanal y le ofrece bienes materiales. En cuanto comienza a vivir con él, Chuya ve coartados todos sus derechos: él le impide salir de casa sin autorización, no se preocupa por su placer sexual y le es infiel. Después de un episodio de violencia física, ella lo deja, para regresar meses después, dado que ha tenido una hija

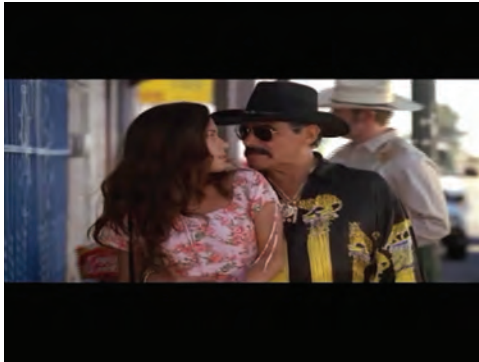
de él y desea que ésta conozca a su padre. Entonces la dinámica de la relación cambia, pero esto dura poco pues Natalio muere.

Descripción del ejercicio de violencia, antecedentes y consecuencias

A continuación, se muestra el registro de las secuencias donde se ve que Natalio ejerce violencia contra Chuya y las consecuencias inmediatas de esto. Natalio en principio la acosa sexualmente y la que lo nota y le reclama es la madre de la joven. Posteriormente, cuando Chuya accede a irse con él, él la maltrata en su vida sexual. No es sensible a sus reacciones y hace alarde del hecho de “haberle quitado la virginidad”. El siguiente acto de violencia es coartarle su libertad: ella adentro de la casa puede hacer lo que quiera, pero tiene prohibido el salir. Una más: le es infiel enfrente de ella, llevando a otra mujer a la casa que comparten, y a la mañana siguiente justifica su conducta bajo el argumento de que “es hombre”. El acto definitorio, y que hace que Chuya se decida a dejarlo es cuando él la golpea brutalmente por haber salido de su casa “sin autorización”. Entonces ella cuenta con la solidaridad de Nacha, la empleada, quien le ofrece su casa y la ayuda para tener a su bebé.

[03' 04"]

Chuya y su amiga caminan cerca de un restaurante. Afuera se encuentran Natalio y otro hombre, quienes las piropean. Chuya sonríe. Natalio la jala hacia él por la cintura. Le dice que le gusta “para hacerle un chamaco”. Le da un beso en el hombro. Su amigo está con la otra chica. Chuya no responde nada a Natalio, se sigue de frente y



desde la entrada del local llama a su amiga. Al entrar al lugar donde trabajan Chuya le cuenta a su amiga que Natalio la quiere llevar a Ciudad Juárez. Expresa sus dudas porque está viejo, pero “huele rico”.

Chuya cuenta a su madre lo sucedido con Natalio y su madre se molesta, le dice que “ni se le ocurra”, que aunque son pobres “son decentes”. La madre lleva a golpes y empujones a Chuya al restaurante, ahí le exige saber quién es el hombre del que le habló. Al identificar a Natalio se dirige hacia él y le reclama lo que le ha dicho a su hija, mientras le da de golpes con su bolsa de mandado y lo insulta. Se marcha la mamá de Chuya y Natalio vuelve a acercarse

a la chica, declarándole su interés e invitándola a visitarlo en la garita.

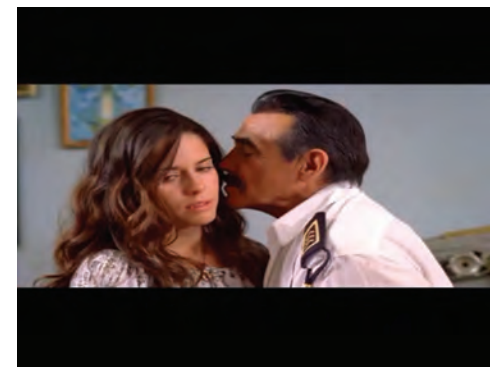
El acercamiento de Natalio hacia Chuya es acoso sexual. El que la chica se comporte un tanto insegura ante los hombres (ambos mucho mayores que ella y su amiga) les provoca risa. Evidentemente, se sienten con derechos sobre ellas.

Chuya llega a la garita y ve a Natalio revisando la mercancía. Él le ofrece que cualquiera de esas cosas puede ser de ella, si lo desea. Ella se ve encantada.

Tiempo después, Chuya decide fugarse de casa de sus padres y vivir con Natalio.

[22' 37"]

Chuya entra a la habitación de Natalio, se emociona con todo lo que ve. Se porta seductora y brinca en la cama, riendo, mientras habla con él. Le dice que se siente en un cuento de hadas. Natalio dice que le gusta verla contenta, que en esa casa la van a atender a ella y le pide que se desnude. Chuya está insegura, parece tener algo de miedo cuando él la empieza a desvestir. Hay un corte y ahora se ve ella desnuda, Natalio trae una camiseta y está sobre su espalda. El acercamiento a su rostro permite apreciar que





siente dolor y está incómoda, le dice a Natalio que la lastima, y él no se detiene, sino le pide que se mueva más, mientras la zarandeo. Chuya se sigue quejando, comienza a llorar y Natalio le pregunta si “le gusta”. Ella, casi mordiendo la almohada le responde que sí, con voz baja. Él continúa jalonéandola y le pregunta si no es “rico”. En la pantalla sólo se ve la cara de Chuya, que intenta reprimir el llanto, se escuchan los jadeos de Natalio mientras ella sólo responde “sí” con la voz quebrada.

Si bien el acto sexual ocurre con el consentimiento de ella, existe violencia sexual al no hacer caso a las expresiones de dolor de Chuya, ni a su llanto. Natalio no es solamente brusco de forma física con ella, sino al exigirle que emita una respuesta que a él lo dejará satisfecho: una declaración verbal de gozo, aun si su expresión facial y tono de voz indicarían lo contrario.

[31' 44"]

A la mañana siguiente Chuya le sirve el desayuno a Natalio. Lleva una bata y se ve cansada. Va de regreso a la cocina, Natalio la jala para sentarla en su regazo. Ella hace un gesto de dolor. Natalio asume que Chuya se siente “feliz y realizada porque ya la hicieron mujer”, ella evade ha-

cer algún comentario al respecto. Mientras la mantiene sentada, Natalio le explica que ella adentro de la casa puede hacer lo que sea, pero tiene prohibido salir de ahí. Mientras Chuya lo escucha, agacha la cabeza y asiente. Le da nalgaditas para marcarle que se levante y le grita a Nacha, quien entra al comedor. Natalio le pide a su empleada que al salir y entrar cierre bien, que le encarga que Chuya no salga a la calle. Nacha sólo levanta las cejas al escuchar tal instrucción. Chuya le pregunta a Natalio a qué hora volverá del trabajo, pero él le dice que no volverá sino una semana después. Ella confía en que él hablará con sus padres, pues se lo ha prometido, Natalio le dice que sí lo hará,



pero no se le escucha mucha convicción. Mientras se despide, él sigue jactándose de que Chuya haya tenido su primera relación con él. Ella se comporta de manera sumisa y acepta todo lo que él dice.

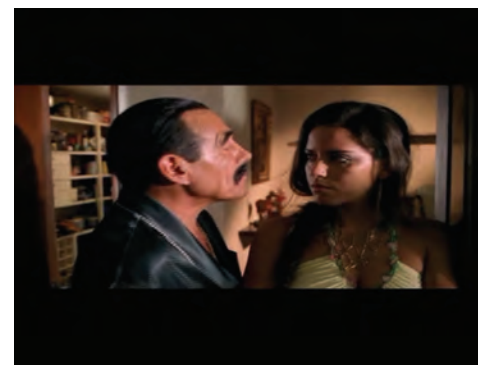
Natalio no sólo es completamente insensible a cómo se siente Chuya, sino además busca ejercer total control sobre ella. Hay violencia psicológica al prohibirle salir y engañarla con que hablará con sus padres. Además, la violencia económica: mientras Chuya permanezca en casa, puede disponer de las cosas, pero en realidad nada es suyo, ella pasa a formar parte de las posesiones de Natalio.

Chuya acepta la vida de encierro esperando la llegada de Natalio, quien se ausenta varios días. Nacha la aconseja para su relación con él. Por ejemplo, le recomienda que siempre esté arreglada. Al llegar Natalio, Chuya se alegra y va a recibirlo, pero él llega borracho con otra mujer. Le exige a Chuya que los atienda y ella obedece al principio pero, cuando Natalio se va a la recámara con la otra mujer, Chuya se enoja, rompe en llanto y comienza a aventar algunos objetos.

A la mañana siguiente, Nacha la encuentra dormida en la sala. Chuya está con ánimo de partir, mientras le platica lo sucedido, la acompañante de Natalio sale de la recámara a exigirles a ambas que la atiendan. Natalio al percatarse de esto, reacciona violentamente y la corre de la casa a empujones e insultos, dado que en esa casa “sólo manda él”.

[43' 21"]

Después de haber corrido a la mujer con la que pasó la noche, Natalio se ve un tanto arrepentido ante Nacha y Chuya. Se acerca a la joven. Como Chuya se ve molesta, él le dice que no tiene por qué estar así, dado que ella es “la reina de la casa”, pero que él no evitará estar con otras mujeres, dado que él “es hombre” y eso es normal, que no



tiene nada que ver con lo que siente por ella. Él sale de la habitación mientras le pide a Nacha el desayuno. Chuya permanece en la entrada del comedor y Nacha se aproxima, la chica se ve triste y se toca el vientre, le pregunta a la empleada qué es lo que está sintiendo y Nacha responde: “se llama humillación”.

Una vez más, violencia psicológica que termina traducándose en somatización para Chuya. Natalio abusa de los estereotipos de género para justificar su infidelidad. Además inferioriza la posición de Chuya, quien parece perder todo derecho de réplica. En la tipología de “micromachismos” de Luis Bonino, estas acciones entran en la categoría de “coercitivos”, particularmente una “apelación al argumento de la lógica varonil”.

Al saberse embarazada, Chuya primero busca abortar y después dar a su bebé en adopción. Para estas gestiones ha podido salir de la casa con la complicidad de Nacha. Sin embargo, un día Natalio llega a la casa antes de que ella haya vuelto.

[59' 26"]

Un plano general muestra a Natalio dando vueltas en la sala, maldiciendo: “¡La voy a matar a la hija de la chin-



gada, la voy a matar! Qué se cree, que soy su pendejo ¿o qué?”. La oye llegar, y mientras le reclama preguntándole dónde estaba le arroja algo que se estrella en la pared. Chuya se ve muy asustada y se queda parada mientras él sigue gritando, insultándola y aventándole cosas. Ella con voz entrecortada le pide que le deje explicarle. Él, por respuesta, le da un puñetazo que la tira cerca de un sillón. Ella le pide que no le pegue, pero él se abalanza sobre ella y la somete, dándole puñetazos, mientras ella intenta meter las manos. La agarra y la empuja hacia el otro lado del cuarto. Ella le sigue pidiendo que pare, mas el continúa golpeándola e insultándola. La deja tirada, echa ovillo, lo último que le dice es: “Hija de la chingada, vuélvete a ir, cabrona, ¿eh? Cuando regrese quiero verte aquí, hija de tu puta madre ¡Pendeja!”.

La secuencia aquí descrita es visualmente impactante. A ambos se les retrata empleando planos medios y generales, lo que permite ver de manera explícita la violencia física ejercida con fuerza: cómo la mujer se encuentra en una posición de total indefensión ante su agresor, quien no se detiene incluso cuando ella está en el suelo y le suplica se detenga.

Cuando Nacha llega a la casa encuentra a Chuya tirada y se asusta. Posteriormente se ve que ambas mujeres caminan por unas vías de tren, camino a la casa de Nacha, quien ha decidido refugiarla. Chuya ha cambiado de parecer respecto al bebé, piensa que si con la golpiza “no se le salió” es porque “la quiere”, y entonces ella lo quiere también. Nacha escucha esto con gusto.

Chuya se encuentra sola. Aislada de su entorno familiar y de amigos sólo cuenta con la presencia de Nacha, quien al principio la rechaza. Desde la primera vez le cuestiona

el haberse dejado seducir por Natalio, especialmente siendo joven y atractiva. Al ver lo vulnerable que es decide apoyarla, pero en los mismos términos que desea Natalio: le aconseja sobre su aspecto y le ayuda a cocinar. Si bien le marca algunas cuestiones, como lo humillante que resulta que su pareja lleve a otras mujeres a su casa, jamás se le ve aconsejándola para que cambie realmente su situación, ya sea dejar a Natalio o buscar que su dinámica cambie.

Cuando Chuya queda embarazada la regaña, le da indicaciones para buscar dónde abortar, aun si ella no está de acuerdo con esto. Cuando la encuentra golpeada la ayuda a salir de ahí, confiada en el hecho de que Natalio jamás ha sabido dónde vive. Al escuchar de Chuya que desea conservar a su bebé, se alegra y le otorga todo su apoyo, aunque jamás le plantea que denuncie a su agresor.

Para obtener ingresos, Chuya se vuelve bailarina desnudista, pero decide renunciar al poco tiempo (ante el comentario de Nacha, quien le dice que no debería dejar “su carrera artística”). Entonces busca trabajo en una maquiladora, lugar donde conoce a las otras dos protagonistas, de quienes se hace amiga.

Chuya decide volver a buscar a Natalio por su hija, desea que ésta conozca a su padre. Al principio Natalio la rechaza, pero la acepta sin reservas al saber de la niña. Chuya hace que Natalio le prometa que no la volverá a tocar o “te mato, cabrón”, le dice.

En la última secuencia donde se les ve juntos están por tener relaciones sexuales cuando a él le da un infarto y muere. Ella le reclama que la deje, ya que “lo necesita”.

Durante el entierro de Natalio se reencuentra con La Güera, y le dice que buscará tener otra vida para ella y su hija.

En la secuencia final se ve a las tres protagonistas bailando y divirtiéndose en un bar.

Otras mujeres/otras violencias

La narración de esta película se centra en las mujeres: sus alegrías, tristezas, problemas y cómo se resuelven. De las tres protagonistas se muestra su entorno familiar y laboral y el modo en que les afecta.

Cata es la menos joven de las tres. Desde el principio se establece que su vida familiar es difícil: su padre es un hombre muy religioso, de doble moral, que constantemente la vigila y amonesta buscando que lleve una vida “recta” y que no le perdona nada. Incluso la acusa de “provocar” a sus hermanos por jugar con ellos. Su madre no parece apoyarla, sólo le exige que cumpla en las labores del hogar.

Por sus pláticas con una amiga con la que trabaja en la maquila es evidente que ella se siente ya no tan joven, pues declara que “a su edad” ya no está para “pasar el rato”. Comienza a salir con uno de sus jefes en la fábrica: un ingeniero joven y atractivo del que se enamora completamente y piensa que él siente lo mismo. Cata se desengaña de su relación al comunicarle que está embarazada y sufrir el rechazo de él, quien la presiona para abortar. Ella no está muy convencida, pero acepta con mucho temor. El procedimiento abortivo se complica, ella está consciente y asustada. En lugar de ser tranquilizada por el médico, éste la regaña, exigiéndole que se calme.

Cata se siente mal física y emocionalmente, en su casa no recibe apoyo e intenta suicidarse. Ante este acto, mientras los paramédicos la sacan de la casa, su padre la acusa

de haberse condenado no sólo ella, sino haberlo hecho por toda la familia, por tener relaciones fuera del matrimonio, abortar y por atentar contra su vida.

Cata se recupera y sigue laborando en la misma fábrica. Allí las empleadas deben sufrir distintos acosos de parte de su supervisor, quien la elige para ser entrevistada por unos reporteros que realizan una investigación acerca de las circunstancias laborales en las que se encuentran las obreras. El supervisor le exige sea discreta y la presiona. Sin embargo, ella acepta ser totalmente honesta con los reporteros y logra que se escriba un artículo que denuncia sus malas circunstancias laborales, lo cual lleva al despido de su jefe. Hacia el final, ella logra confrontarlo de frente, sin temor, viéndose mucho más segura y tranquila.

En la última secuencia se le ve con el reportero, quien pretende seguirla frecuentando, cosa que ella acepta.

En este personaje se observa el ejercicio de distintas violencias. En principio, la familiar, su padre se siente con derecho a abofetearla cuando percibe que ella le responde de manera “irrespetuosa”.

Asimismo, ella se ve afectada por la presión social acerca de su edad y su soltería. Tal vez esto influya en la rápida aceptación de una relación con el ingeniero, a quien percibe como alguien serio y formal.

Ella accede al aborto, seguramente al sentir que no cuenta con las redes de apoyo adecuadas. Y el que el médico la trate como lo hace es un ejemplo más de la apropiación bajo términos médicos que se ha hecho del cuerpo femenino.

La violencia en el ámbito laboral también se hace presente, si bien de un modo un tanto tangencial, ya que no se explicitan las condiciones en que trabajan las obreras



(condiciones muy conocidas: largas jornadas laborales, bajos salarios, horarios que conllevan inseguridad en el transporte, acosos sexuales, etcétera).

La tercera historia es la de La Güera (su nombre es Rebeca, pero casi nunca se emplea). Ella también se encuentra en un entorno familiar difícil: vive con tíos ya que su madre ha muerto y ésta era madre soltera. Su conducta es vigilada constantemente por sus familiares y trabaja ayudando en la carnicería propiedad de su tío, que es el sustento de todos.

Ella es una “chola”, pertenece a una pandilla y comienza una relación con el jefe de su banda. Este se muestra muy interesado en ella, quien intenta integrarlo a su familia, que lo ve de manera recelosa.

Después de la primera relación sexual con su novio, ella llega a casa sin haber pasado ahí la noche. Recibe regaños de todos sus tíos. Su tía (hermana de su mamá) le reclama el haberlos preocupado así, le refiere que incluso su tío (su esposo) la buscó hasta en la morgue. Él le dice “así como está el pedo aquí en Juárez”, la única referencia, si bien bastante difusa, a la problemática de violencia que hay en esa ciudad en contra de las mujeres. Al percatarse

de que no lleva ropa interior su tía la agrede físicamente, la acusa de ser “igual a su madre”, quien “se acostaba con cualquiera”. Su tío intercede para parar la agresión.



La Güera y su novio tienen varios desencuentros. Él gusta de ponerla “a prueba” delante de los demás miembros de su banda, e incluso la somete a burlas, cosa que a ella le molesta visiblemente y la hace reaccionar de manera violenta.

Él le propone que vivan juntos, cosa que a ella alegra, pero renuncia a la idea dado que él desea migrar a Estados Unidos. Ella se da cuenta de que está embarazada y no desea tenerlo. Hay una escena de ella muy alcoholizada en una iglesia, reclamándole a Dios. Su tío y el cura la sacan de ahí. Ella, borracha, le hace alusión al religioso sobre un intento de abuso, lo cual él niega categóricamente.

Nace su bebé y recibe el apoyo de su familia. Cuando se entera de que el padre de su hijo ha sido condenado a muerte en Estados Unidos desea ir a verlo, mas su tío le niega el dinero. Es entonces que ella entra a trabajar en la maquila. Gracias a sus compañeras se entera de los hábitos de acoso sexual de su supervisor. Al darse cuenta de que

él está interesado en ella, accede a tener relaciones con él a cambio de dinero.

Su relación con el esposo de su tía es plasmada de manera confusa. Él es quien más la apoya y con quien tiene una cierta complicidad. Sin embargo, en distintos momentos parece acosarla. Hay una secuencia donde hace que ella lo acompañe a un hotel, y no queda claro lo que sucede. Él está muy bebido y tiene dudas sobre lo que pasó; incluso hacia el final, cuando está a punto de morir, él le pregunta a ella qué le sucedió. Ella le refiere una historia de abuso y él muere. Cuando la tía le pregunta qué le dijo le responde: “Puras mentiras, para que se fuera contento”, pero cuando se encuentra a Chuya en el cementerio y ésta le pregunta quién se le murió, responde que un tío, para agregar después un “cabrón” con amargura.

Con este personaje, una vez más, se muestra en principio una mala relación familiar. Ella también es objeto de maltrato físico y probablemente sexual por parte del tío. E incluso se deja entrever la posibilidad de otro abuso por parte de una figura religiosa.

En cuanto a la relación con su pareja, se les retrata o muy felices y pasionales o teniendo desavenencias, sin punto medio. Él es capaz de ridiculizarla (exhibiendo su ropa interior), sabiendo cómo reaccionará en un acto de “delimitación de territorio” ante el resto de su pandilla. Él le propone matrimonio y que vivan juntos, pero cada uno exige sus términos y no ceden. Al final, en su último encuentro cuando él ya está encarcelado, él le pide que no le guarde luto.

También, siendo la maquila el punto de encuentro de las tres personajes, se vuelve a ver el maltrato laboral. En principio el supervisor la usa a ella como ejemplo para

regañar a Chuya, de manera despectiva. Después, partiendo de que el sueldo de las obreras no es suficiente, se ejemplifica en ella el caso de las mujeres que se ven forzadas a la prostitución para obtener más ingresos.

Análisis

Si bien se muestran distintos tipos y ámbitos de la violencia contra las mujeres, esto se hace de una manera muy poco crítica.

Presumiblemente se les muestra a las tres personajes como parte de un entorno familiar donde la violencia se encuentra constantemente presente, lo cual llevaría a una idea de normalización.

Se expone que la causa de sus problemas son sus relaciones con los hombres, específicamente sus parejas, pero también aquellos con los que viven y con los que trabajan.

Al ser víctimas de agresiones nunca hay nada, un acto, una línea de diálogo que sugiera la posibilidad de una denuncia, de llevar a cabo un proceso legal. Tampoco algo que las haga reflexionar sobre el maltrato que sufren, que las haga cuestionar su circunstancia. Cuando mucho se llega a consejos que son generalidades, o a quejas estereotípicas sobre las diferencias entre géneros.

Es a través del apoyo que reciben de otras mujeres que logran superar sus dificultades. En general se hace una representación positiva de los lazos de solidaridad que se pueden establecer en los grupos de mujeres.

Algo a resaltar es el hecho de cómo se exhibe el cuerpo femenino en esta película. Las tres actrices que personifican los personajes centrales y otras en el reparto son físicamente muy atractivas, y se encuentran varias escenas

donde sus cuerpos se muestran aun si es de manera fragmentada. La secuencia de mayor duración en todo el filme es la parte en la que el personaje de Chuya baila como desnudista en un bar. Esto puede ser considerado como violencia simbólica (en este caso, el énfasis de que el cuerpo de la mujer está hecho para ser exhibido para deleite del espectador masculino).

Otras revisiones

Como en los casos anteriores, no se encontraron referencias académicas acerca de esta cinta. Para ampliar el análisis se muestran algunas notas hemerográficas.

En entrevista, el co-director Rafael Gutiérrez declara que la película trata de

recordarle al público y a las autoridades que Ciudad Juárez [...] no merece el tratamiento como el que les están dando de ciudad del crimen [...] En *Contracorriente* se ve que si la autoridad no existe, el machismo es imperante y las mujeres no tienen para dónde hacerse. Pero ellas viven allí y muy probablemente su destino sea ser muertas de Juárez. [...] las tres pertenecen al universo de las “muertas de Juárez”, pero la tragedia de éstas apenas las roza. Cuando el autor escribió la historia, no estaban las “muertas de Juárez”, pero sí era muy fuerte lo de las maquiladoras. Leñero [el guionista] actualizó todo... Debería ser la manera en que esta sociedad respondiera diciendo: “así viven y no queremos que se mueran”. (“Contracorriente. Sobre las vivas de Juárez”. *Proceso*, 21 de febrero de 2010).

Es loable la intencionalidad expresada por el director: señala en su discurso la impunidad y el machismo atrás de los crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez, además de esperar que el público tenga una respuesta activa.

Desafortunadamente, el producto final fue fuertemente criticado, como se ejemplifica en algunas reseñas:

El infierno de la violencia, machismo, prostitución y corrupción que vive Ciudad Juárez, es retratado con tres historias de mujeres: sus ilusiones, condiciones de vida y oportunidades sociales con los riesgos que implica vivir allá... la verosimilitud brilla por su ausencia y la denuncia se diluye en el festivo antro donde las protagonistas, que han sufrido todo tipo de vejaciones se transforman en una suerte de heroínas tipo *Coyote Ugly*.

Por su parte, las mujeres humilladas se tienen a sí mismas con su solidaridad y entusiasmo, para salir solas sin ayuda de los machos como Héctor Suárez [quien interpreta a Natalio], cuyo policía aduanal que interpreta es curiosamente el personaje más coherente del relato (Rafael Aviña, *Reforma*, 19 de febrero de 2010).

[...] aunque vi completita *Mujer alabastrina* (México, 2006) en Guadalajara 2006, hace casi cuatro años, no escribí ninguna línea sobre ella. Es un filme tan fallido que pensé que sus realizadores, Elisa Salinas y Rafael Gutiérrez, nunca se atreverían a exhibirlo. Me equivoqué: este viernes se acaba de estrenar con el nombre de *Contracorriente...* En el cuaderno de notas que guardo de esa exhibición —otra confesión: soy de los que toma notas en el cine— apunté que la cinta tiene tres protagonistas: Chuya, “la Güera” y Cata (Ana Claudia Talancón, Silvia Navarro y Dolores Heredia, respectiva-

mente), que se trata de un melodrama femenino ubicado en Ciudad Juárez y que lo único que vale la pena ver es a un muy seguro Héctor Suárez en su encarnación de Natalio, un abusivo agente aduanal que toma como amante a la jovencita Talancón. El único elemento positivo que rescato en los apuntes es precisamente la actuación de Suárez y la bien realizada escena en la que él le propina una soberana golpiza a la Talancón. Por lo demás, el ridículo y la misoginia campean en los diálogos que anoté (“No me digas que eras quintita”) y en algunas de las líneas dichas por “la Güera” (“¿Yo volverme una madre soltera?”) o por Cata (“Estoy harta de tanto pinche farsante”) o por Chuya (“Yo no sé pensar, sólo sentir”). Un último apunte: al lado del título tengo anotado en mi libreta dos cruces. Es la clave que me dice que esta película es de lo peor que vi en ese año (Ernesto Diezmartinez. *Cine Vértigo*, 19 de febrero de 2010).

Como haciéndole honor al refrán de que quien mucho abarca poco aprieta, en *Mujer alabastrina* fue metida con calzador una sobreabundancia temática que, inevitablemente, rebasa los límites definitivamente estrechos de un par de realizadores habituados a bordar sus telas con una puntada de tremendismo seguida por tres o cuatro de franca paja. En una hora cuarenta minutos durante los cuales uno aguarda, cada vez con mayor impaciencia, que por ahí se asome siquiera una secuencia bien concluida, se atestiguan tres historias tres, de igual número de obreras en una maquiladora en la frontera norte del país, a quienes se les hace vivir toda suerte de infortunios supuestamente inherentes a su condición: de mujeres, de obreras y de fronterizas. No falta el acoso sexual en la fábrica, a cargo de un jefe inmediato babeante de lujuria pésimamente actuada; ni faltan el despido correspondiente

y el desempleo, el embarazo indeseado, el machismo rampante de trazos gordísimos; ni fueron excluidos el agente policíaco embustero, golpeador y corrupto; ni por supuesto la escena de los trancazos y el rodar por el suelo de la pobrecita engatusada; ni se evitó caer en la tentación de ofrecer hipótesis *light* de por qué aparecen mujeres asesinadas en desiertos, lotes baldíos y basureros en aquellas regiones fronterizas, ni...

Por más infortunios que puedan sufrir, y por más que las vivencias que estas tres mujeres son obligadas a experimentar constituyen auténticos autogoles en la portería de un feminismo (mal) entendido como la obligación y el derecho de ser felices así nomás porque sí, resulta que al final es posible eso precisamente: ser felices así nomás porque sí (Luis Tovar, “Distorsiones y rezagos”, *La Jornada Semanal*, 17 de febrero de 2008).

Las tres críticas aquí mostradas fueron elegidas porque, de entre varias revisadas, son las que más hacen énfasis en las fallas de la cinta en cuanto una pretendida verosimilitud para “reflejar” cómo es la vida de las mujeres en esa ciudad fronteriza. Específicamente, se señala la falta de una verdadera crítica social respecto al ejercicio de violencia contra las mujeres.

BACKYARD. EL TRASPATIO

Backyard. El traspatio se eligió para este proyecto de tesis originalmente por presentar una historia de violencia de género en el ámbito de pareja, lo cual es criterio de inclusión de las películas seleccionadas. Sin embargo, el análisis

del filme como contexto de esta historia presenta un marco mucho más amplio y complejo de la violencia contra las mujeres en este país y, sobre todo, contribuye a la visibilización de la violencia feminicida que viene ocurriendo desde hace varios años en Ciudad Juárez. La película muestra una intencionalidad de denuncia, no elige una sola teoría que busque explicar todos los casos de asesinatos de mujeres en esa ciudad fronteriza, sino intenta plasmar, con distintos grados de profundidad, diversas teorías que se han trabajado durante los últimos años.

Sinopsis

1996, Ciudad Juárez, Chihuahua. Blanca Bravo es una joven policía recién llegada a la ciudad para trabajar en el caso de las “muertas”. Conforme avanza su investigación se va dando cuenta de la complejidad del problema y cómo están involucradas varias esferas del poder. Al mismo tiempo, de Chiapas, llega Juanita, una joven que desea trabajar en la maquila. Su vida cambia y cada vez se vuelve más independiente, lo cual termina ocasionándole problemas. Las historias de Blanca y Juanita se encontrarán al final, como parte de un caso más de violencia extrema contra las mujeres.

Personajes

Juanita es una joven mujer de extracción indígena. Habla español y tzetzal. Es pequeña: baja de estatura y delgada. Su cabello es muy largo y crespo, y sufrirá la primera modificación al llegar a la ciudad, se le cortará para que “deje de verse como una india”. Tiene sueños y planes que espe-

ra realizar por medio de su trabajo. A lo largo de la historia se va convirtiendo en una mujer cada vez más segura e independiente. De su experiencia familiar se sabe poco. Por referencias a su padre, es evidente que es un hombre machista, a quien debía atender y que le permite salir de su pueblo sólo porque “ya no hay hombres”, pero antes de partir le advierte sobre el hecho de regresar embarazada.

Cutberto es otro joven indígena que ha migrado a Ciudad Juárez para trabajar. También habla español y tsetzal. Es alto y se ve fuerte. Al principio es de carácter dulce y tranquilo. Hacia el final de la historia se vuelve agresivo y violento, y cambian sus hábitos, como un incremento en el consumo de alcohol.

*Descripción del ejercicio de violencia,
antecedentes y consecuencias*

La leyenda al inicio de la película “basada en hechos reales” le da un carácter de registro de ciertas experiencias. Hay relación directa con casos que han salido a la luz pública, e incluso algunos personajes son caracterizados como sus referentes en la vida real (por ejemplo, el personaje del gobernador y los apodos de algunos criminales).

Como se ha mencionado, en la narrativa de la película se presentan dos historias paralelas, lo cual permite plasmar varias hipótesis sobre los asesinatos de mujeres en esa ciudad. En la historia de Blanca, la policía, se hace énfasis en la posibilidad de que exista un asesino serial, y también en la acción de bandas delictivas. En la historia de Juanita se presenta un caso de violencia y asesinato por la pareja (aunque con la intervención de otros personajes masculinos).

Asimismo, con Blanca, se exhibe cómo intervienen los distintos poderes —los oficiales y los fácticos— en el ocultamiento y fomento a la impunidad de los crímenes. Se representa también el papel que han jugado las organizaciones civiles en la denuncia y en el trabajo por el esclarecimiento de estos casos (violencia institucional).

El personaje de Víctor Peralta, un locutor de radio, funge como narrador en algunas secuencias, mientras se dirige a su audiencia. Su papel es cuestionar los actos de las autoridades, y contribuir en la denuncia. Cuando los operativos policiales no dan los resultados deseados, se busca usar como chivo expiatorio a Blanca, quien busca apoyo en este locutor. La siguiente conversación transcurre entre ambos; en ella se manifiesta la intención de mostrar que los crímenes contra mujeres en realidad son multicausales y que el principal rasgo de lo que acontece en Juárez es la impunidad con que dichos crímenes son cometidos.

Blanca: Bueno, pues por lo que vaya a pasar quiero que sepa algunas cosas. Para que pueda opinarlas luego.

Peralta: Oigo.

B: El Sultán y Los Cheros, cierto, las evidencias no son firmes, pueden no haber asesinado mujeres, o sí. En todo caso, aparte de ellos, lo seguro es que hay varios asesinos.

P: Varios.

B: Y por eso no van a parar las muertas, hay por lo menos un asesino serial que sigue libre. Es decir, un asesino con método fijo. Posiblemente, es sólo una hipótesis, captura en luna llena y guarda a sus víctimas en un sótano en donde las congela en un refrigerador industrial y las tira, pasados unos meses, en el desierto.

P: ¿Y qué es, un narcosatánico?

B: *No lo sé, pero seguramente este asesino serial estuvo en conexión con Los Cheros y les dio tres de los cuerpos que encontramos en aquel terreno, los tres que no cuadran.*

P: *¿Por qué habría que darle tres cuerpos a Los Cheros?*

B: *Para deshacerse de los cuerpos y confundir las cosas más o como un favor entre cómplices, además le digo hay otros asesinos.*

P: *Mh, pornógrafos de snuff.*

B: *Puede ser.*

P: *Traficantes de órganos.*

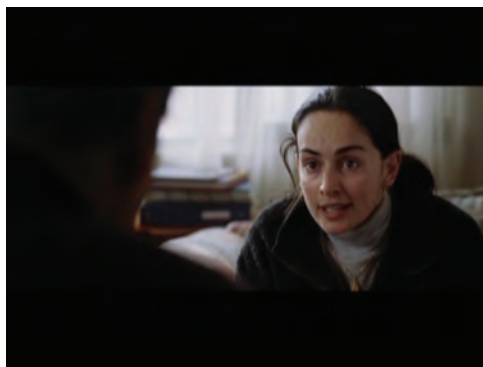
B: *Ay, también puede ser.*

P: *Villamelones asesinando por deporte.*

B: *Sí, cualquier teoría puede ser, o todas al mismo tiempo. También están los crímenes intrafamiliares: el marido que mata a la mujer porque no le sirvió de cenar, o el tío que violó a la sobrina y quiere callarla para siempre.*

P: *Y ante todo esto, ¿qué es lo cierto, Blanca?*

B: *Que en Juárez matas a una mujer, la tiras al desierto y es como si obtuvieras tu licencia de impunidad. El asesinato se va a perder en la lista de crímenes, la policía no va a investigar, o va a investigar muy poco, no se va a levantar un cargo bien hecho y seguramente ningún juez va a dictar sentencia...*



La violencia contra las mujeres es representada mayormente a través de las víctimas: se ven sus cuerpos, aunque a cierta distancia. Hay tres secuencias donde se ve la violencia hacia una mujer de manera más explícita: la primera, cuando El Sultán maltrata con insultos, jaloneos y algunos golpes a su pareja. En ese momento las tomas son a medio plano, no vemos la totalidad de los cuerpos, pero sí el rostro y el torso semidesnudo de la chica. La segunda, cuando Blanca, en una de sus “rondas” en el desierto ve a la distancia que se viola a una mujer en un auto, ocurre una persecución y la víctima es arrojada del vehículo, por lo que la policía se detiene a ayudarla. La violación no es mostrada gráficamente, pero la víctima se presenta ensangrentada, herida, llorosa, con la ropa desgarrada, al ser arrojada desde un vehículo en movimiento. La tercera, la de mayor impacto visual, es la violación de Juanita: su cuerpo se ve de manera fragmentada, sobre todo el rostro y extremidades, un cuerpo sobre otro, pero sus gritos de petición de ayuda y dolor dominan toda la escena, incluso ocultan los comentarios que hacen sus victimarios. La imagen “se mueve” al ritmo de la camioneta donde la transportan en un camino irregular en el desierto. Al ser arrojado su cuerpo, lo vemos en su totalidad tirado en el piso, pero otra vez en un plano medio lo mismo cuando su prima la reconoce en la escena del crimen.

El registro de la violencia

A continuación, el registro de las secuencias donde se representa la violencia de género contra la mujer en el ámbito de pareja (de Cutberto hacia Juana).



[58' 12"]

Se pone en marcha un operativo-redada para atrapar sospechosos de los feminicidios. Se ven parejas bailando en un bar (se escucha “Que te quise mucho, no podrás negarlo...”). Cutberto entra sonriendo, acompañado de amigos, voltea hacia la pista y deja de sonreír cuando ve a Juana bailando con otro. Se le acerca. Le pregunta si quedaron de verse ahí, ella responde que sí, que sólo quiere terminar de bailar esa canción. Cutberto se molesta e intenta separarla de su pareja, jalándola. El hombre que baila con Juana replica: “Ni que estuvieran casados”. Juana lo rechaza. Un amigo de Cutberto lo jala. Juana sigue bailando (“Este cruel despecho nunca he de olvidar”, dice la letra de la canción que suena en el bar). Cutberto bebe una cerveza. Las paredes del lugar están cubiertas de espejos y él arroja su botella contra uno de ellos, donde se ve el reflejo de Juana con el otro. Él y sus amigos se incorporan. Intentan calmarlo. En eso llegan los policías y se arma el caos. Todos los que estaban en el bar son detenidos y subidos en camiones. Se escucha la narración del operativo por parte del locutor en la radio.



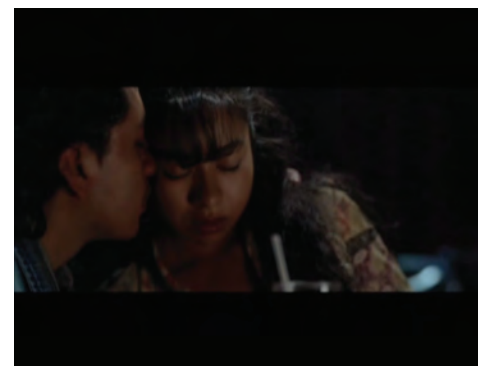
[1h 02' 49"]

La mayoría de los detenidos son liberados. Cutberto intenta hablar con Juana, que camina acompañada del hombre con quien bailaba en el bar. El diálogo alterna el empleo del castellano y del tzetzal. Cutberto insiste en que Juana lo acompañe, mas ella no acepta. Su acompañante y Cutberto están a punto de pelear pero ella detiene al otro hombre y le dice que se calle, que esa “es su bronca”. Se aleja un poco con Cutberto para platicar con él, dejando que la tome de la mano. Hablan de frente. Él le pregunta por qué ya no lo quiere. Ella responde que es su propia dueña, que desea conocer gente y no “amarrarse” tan

pronto. Él dice que eso no es justo (antes ya ha dicho que siente que se pertenecen uno al otro) y ella le responde que eso dice ahora, implicando que lo entenderá. Se separa empleando una frase que ha escuchado en la televisión: “Mi cuerpo es mi cuerpo”. Se da la vuelta y él la detiene, mas ella le pide que la suelte y entonces podrán ser amigos. Se va con el otro hombre, quien la abraza por la cintura. Cutberto se ve muy molesto e intenta ir detrás de ellos, pero sus amigos lo detienen y se lo llevan. Juana y su acompañante se alejan.

[1h 19' 40"]

Cutberto y Juana se encuentran en un bar. Ella ha accedido a hablar con él. Hay pocas parejas bailando en la pista. Ellos les dan la espalda. Él le pregunta en qué le falló, ella contesta que en nada, que sólo quiere conocer más gente. Él insinúa algo negativo acerca de su conducta y ella, molesta, le dice que si la va a insultar mejor se va. Él la detiene. Ambos se sientan de nuevo. Cutberto la ve a ella, pero Juana voltea hacia otro lado. En la barra del bar uno de sus amigos vacía algo en una bebida que Cutberto toma para Juana y se la lleva (suena “Y te aprovechas, porque sabes que te quiero”). Cutberto enciende un cigarro. Ella se sorprende de ese nuevo hábito, el cual él declara que adquirió cuando ella “le rompió el corazón”. Juana comienza a verse adormilada y le dice a él que le provoca sueño. Ella se recarga en la mesa y sonrío ante su comentario. Él sonrío. Mientras le habla, cada vez se va acercando más, intenta besarla y ella lo rechaza. Trata de incorporarse, mientras le dice que se detenga, que no la toque si ella no quiere. Cutberto se le acerca y ella hace el esfuerzo de repelerlo. Se ve mareada, alcanza a apoyarse en la mesa mientras cae dormida. Cutberto la sostiene.



En una camioneta Cutberto y sus amigos toman cervezas mientras transportan a Juana, inconsciente. Va recargada en Cutberto, quien le acaricia el rostro. Llegan a una casa que parece abandonada.

En lo que parece un sótano, Juana yace en un colchón tirado en el suelo. Cutberto está junto a ella, abrazándola por la espalda. Ella va recobrando el conocimiento.

[1h 33' 25"]

La escena es muy oscura pero se pueden ver los rostros de ambos, en primeros planos. Ella pregunta dónde está, él contesta preguntándole cómo se siente. Él le dice que huele a fresco y le pregunta si puede hacerle el amor, ase-



verando: “Déjame hacerte el amor y luego te dejo ir. Por la virgen que te dejo ir. Sólo quiero hacerte el amor”. Juana escucha a Cutberto, quien le habla muy cerca. Ella no dice nada, no opone resistencia, evita mirarlo.

[1h 34' 58"]

El trío de amigos toma y fuma mientras juegan cartas. Cutberto sale del sótano, con la cabeza baja. Uno de sus amigos le pregunta cómo le fue. Él responde que bien. Otro le pregunta si ya les va a “compartir a la novia”. Cutberto chasquea la boca, en señal negativa. Le dicen que no sea egoísta. Se incorpora desafiante uno de ellos, mientras otro insiste en que la compartan. Cutberto se ve desconcertado

y les dice que no era “el plan”. Ellos dicen que no había tal plan. El que se levantó, un hombre fornido, toma a Cutberto de la camisa. Uno de ellos sujeta a Cutberto mientras los demás entran a la habitación donde se encuentra Juana. Cutberto intenta detenerlos, pero no puede.

Juanita, en la siguiente secuencia en que aparece, está siendo transportada en una camioneta por una carretera. La conduce uno de los amigos de Cutberto, mientras va tomando. Los otros la violan por turnos. Obligan a Cutberto a ver. Se ve a Juanita forcejear, se le escucha gritar, llorar y decir que no. Tiene sangre en su rostro. Uno de los otros jala a Cutberto y le dice: “Ahora sí, ya sabes, te toca matar-



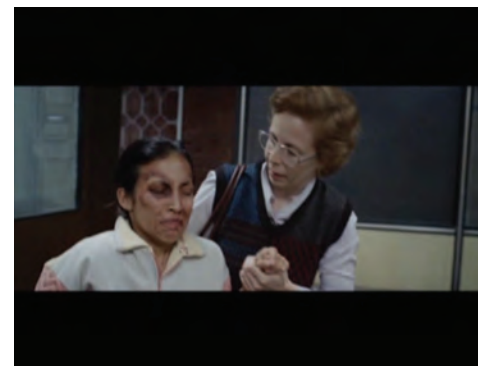
la”. A punta de pistola obligan a Cutberto a asfixiarla con una bolsa de plástico. Al final la arrojan de la camioneta, y a él también. Al verla tirada, se acerca llorando y le tapa el rostro con su chamarra. Posteriormente se echa a correr.

La prima de Juanita ha acudido a la ONG liderada por Sara (amiga de Blanca) para pedir ayuda. Van con la policía, donde Blanca se hace cargo del caso. Llegan al lugar donde vive Cutberto, quien intenta huir, pero es atrapado. Se ve muy perturbado y asustado, pero Blanca no cede y lo presiona para que le diga dónde está Juana (dispara cerca de él). Cuando ya es de día, llegan en diversos vehículos policiales al lugar donde arrojaron el cuerpo. Su prima llora y expresa su dolor. Blanca se ve muy afectada.

Entonces aparece este caso como detonante para las acciones que tomará Blanca posteriormente: perseguirá a su principal sospechoso, al cual no sólo atrapa (en flagrancia, mientras secuestraba a una jovencita) sino que mata también, sabiendo que éste podría salir fácilmente impune de sus crímenes. Blanca sale del país hacia Estados Unidos mientras Peralta le dedica unas palabras en la radio. Es la conclusión del filme.

Otras mujeres, otras violencias presentes en la película

En general, a lo largo de la película se muestran varias modalidades de violencia contra las mujeres. Por ejemplo, la primera vez que vemos a Sara, de quien luego sabremos que es una activista de una ONG, es cuando ella acompaña a una mujer golpeada y llorosa al interior de una oficina-consultorio para que la atiendan. Otro ejemplo son las posteriores narraciones de algunos casos de víctimas de



violencia, cuyos casos quedaron impunes. En lo laboral, Blanca en algún momento llega a ser jaloneada por su jefe y regañada por éste, quien cuestiona la eficiencia de las mujeres policías. La violencia que se presenta en la maquila, en el control de sus empleadas (aplicación de pruebas de embarazo, suministro de anticonceptivos para evitarlo, control estricto de los tiempos para comer e ir al baño). Y, en el ámbito doméstico, el hijo que llega de madrugada y hace que su madre le prepare el desayuno a él y a sus amigos, obligando a su hermanita a levantarse para ayudar en la preparación.

En *Backyard* el término feminicidio es poco empleado. Sin embargo, se muestra la noción de que los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez tienen características particulares. Por ejemplo, cuando Sara, la activista, llama a un periódico de la capital del país pretendiendo que vuelvan noticia de primera plana “que las muertas ya no son noticia en este país”, la subdirectora con quien habla es convencida cuando al cuestionarle a Sara por qué se dirigía a ella y no a un hombre, Sara le responde: “Porque a esas mujeres las están matando por la única razón de ser mujeres”.

Se muestra una secuencia donde Cutberto y sus amigos



(después de haber sido liberados) hablan sobre la diferencia entre los crímenes hacia las mujeres y los hombres [se ejemplifica aquí lo expuesto por Femenías, 2009, en cuanto a la invisibilización de la violencia en el lenguaje]:

Amigo 1: *El problema es como tú dices: la policía nueva ésa a la que le interesan más las muertas que los muertos.*

Amigo 2: *Sexismo al revés, cabrón*

Cutberto: *La cosa es que los muertos hombres casi siempre traen fusca, son narcos en una gran parte y se mueren en broncas o fuego cruzado. En cambio las muertas no, les caen nomás porque sí, para ponchárselas, y les cortan un seno, o un pedazo de piel entre las piernas, o las muerden, y si por lo menos tuvieran una pistola tendrían por lo menos una oportunidad de defenderse.*

Amigo 1: *Entonces, ¿hay que darles pistolas a todas las pinches viejas?*

Amigo 2: *A ver, tú sígueme, Oaxaca.*

Cutberto: *Lo que yo digo es que se conoce a los hombres por cómo tratan a los niños y a las mujeres.*

Amigo 1: *Ay, Oaxaca, Oaxaca, por eso te pasó lo que te pasó*

Amigo 3: *Estás wey.*



En una de las últimas secuencias se ve al gobernador de Chihuahua rodeado por varios reporteros:

Reportera: *¿Cuándo se acabarán las muertas de Juárez, señor?*

G: *Quiero expresarle que el énfasis que pone la prensa en relación al desgraciado caso de las muertas está arruinando el turismo en Ciudad Juárez.*

Otro reportero: *Pero señor, en Juárez no hay turismo ¿Cuál turismo?*

G: *Es injusto que uno vaya por el mundo hablando de ciudad Juárez y la gente inmediatamente se pregunte: “Juárez, las muertas?”, y ustedes como prensa no destacan que aquí están pasando muchas cosas y muy bien.*

Otra reportera: *¿Qué opina del término feminicidio, señor?*

G: *Mire, ese término debería aplicarse en todo el mundo, no solamente en ciudad Juárez. Es más, no vamos tan lejos, aquí del otro lado de la frontera, en la carretera a Houston, ahí también tienen sus muertas (sonriendo).*

No responde a nada más.

Análisis

Es necesario hacer énfasis en ciertas cuestiones sobre la violencia contra las mujeres representadas en el filme. En primera, el vínculo entre el empoderamiento de la mujer y la agresión hacia ésta, que se ve reflejado en los cambios en la relación de Juana y Cutberto. En la medida en que ella se apropia de la noción de sus derechos, y toma consciencia de la diferencia entre las normas sociales de su pueblo y las de esa ciudad, que se torna más asertiva y se siente más dueña de sí. Su novio, más sujeto que ella a las otras normas, no comprende su cambio. Al principio lo toma como algo propio de su relación (“¿En qué fallé?”, “No es justo”) y no logra entender que para Juana toda su condición ha cambiado. Se molesta cuando ella expresa su deseo a estar con otras personas y lo califica negativamente. No puede aceptar lo que para él debe ser una alteración de los roles de género: una mujer independiente, que tiene ingresos propios, asume su cuerpo como propio y no necesita del permiso paterno o familiar para su toma de decisiones. Cutberto cede ante la presión de sus amigos cuando se torna algo personal, una traición de la cual hay que vengarse. No se da cuenta de la diferencia de concepción de las cosas entre sus amigos y él, pese a la conversación previa sobre lo distinto que podrían ser los crímenes hacia los varones y hacia las mujeres.

Aquí cabe recordar lo escrito por Jessica Livingston y citado por Ana Forcinito (2008) en cuanto a cómo la incorporación de las mujeres a las fuentes de trabajo en la industria maquiladora ha afectado las relaciones entre géneros, las cuales serían menos estables, produciendo así una “ansiedad” que produciría “nuevas formas de violencia”.

Juana no es retratada como una víctima pasiva: conoce sus derechos, participa activamente en sus clases de defensa personal, tiene un vínculo de confianza y apoyo con su prima. No depende de ninguna manera de su pareja. La violencia presentada entre ambos no es una acción repetida en un periodo, es un acto único, cuyo desenlace trágico es provocado por otros hombres pero facilitado por la pareja de ella. Y, pese a todas las precauciones, Juana es víctima de violencia feminicida, por el hecho de estar en desventaja.

Cutberto es mostrado como un muchacho tranquilo y reflexivo que sufre un cambio bajo la influencia de sus amigos. Desde su imagen (se deja crecer el pelo y el bigote) hasta sus hábitos (comienza a beber más y fumar). De enarbolar un discurso crítico acerca de los asesinatos de mujeres en Juárez, pasa a ser capaz de cometer un crimen contra la mujer que ama, sin concebirlo como tal, ya que, como le dice uno de sus amigos, es más bien una situación de revancha.

Sobre el empleo de otros recursos fílmicos empleados en la cinta, es de resaltar la música. Juana y su prima tienen predilección por Selena, famosa cantante de origen mexicano, por lo que es más fácil la identificación, pretenden copiar su imagen y cantan sus canciones que hablan de amor. En las secuencias desarrolladas en los bares, las letras de las canciones que bailan suelen hablar de despecho y culpa. Cuando Cutberto se siente traicionado por Juana, la letra corresponde a ese sentimiento. Cuando Juana va a hablar con Cutberto, la primera canción es interpretada por una mujer que se culpabiliza por lo que sucede en su relación de pareja, donde ella se expone al abuso (¿emocional?) dado lo mucho que quiere al otro.

Otra cuestión central en el desarrollo de la película es el papel de las autoridades en el ejercicio de la violencia contra las mujeres. El elegir a una mujer para que se haga cargo de la investigación puede ser visto como una medida política. Pero son sólo apariencias, dado que no se le suministran recursos de ningún tipo. Los avances en la investigación son logrados por la decisión de varias mujeres: la policía que a cuenta propia recorre el desierto en su auto. La mujer que lleva una organización de apoyo a otras mujeres. La editora de periódico que busca llamar la atención sobre el caso. Las otras mujeres que presentan denuncias, que tienen presencia física en donde se encuentran los cuerpos, manifestándose, y que nunca se dan por vencidas.

Las autoridades aquí reflejadas no dan su apoyo. Cuando toman decisiones, cuando llevan a cabo ciertas acciones, suele ser ante presiones externas, y por motivos que escasamente tienen que ver con la búsqueda de la justicia (que es ciega, como demuestra la estatua que se encuentra a la entrada de la jefatura policial y se ve en primer plano, antes de que Sara se presente con Blanca). Del mismo modo, no emprenden otras medidas si se carece del apoyo de quienes detentan el poder económico. Esto es violencia institucional, y no se ve reflejada sólo en lo referente a los asesinatos; se encuentra presente en el ámbito laboral, en las condiciones en las que estas mujeres ejercen sus trabajos (escasos horarios para satisfacer necesidades básicas, como comer e ir al baño, lo que implica un control sobre sus cuerpos; “cuerpos maquila”, como describen Femenías y Souza, 2009), así como en la pretensión de controlar su sexualidad, suministrando anticonceptivos y practicando pruebas de embarazo bajo la amenaza de perder el empleo.

Las hipótesis sobre la complicidad entre bandas y la del asesino serial están también representadas. Se denota la mayor visibilización que tienen estas explicaciones en el imaginario popular (el impacto que se observa en la prensa y demás medios del manejo del caso). Siempre será más fácil culpabilizar a otro extraño, que suele actuar fuera de la ley (en el caso de las bandas) o que es un enfermo mental (el asesino serial).

En conclusión, *Backyard* cumple su intento de mostrar la enorme complejidad de los casos de violencia feminicida en Ciudad Juárez (anunciado con el “basada en hechos reales” antes de iniciar). Al menos varias de las hipótesis al respecto y muchos de los hechos conocidos se ven reflejados aquí, aunque tal vez de manera poco profunda, como en el diálogo que sostienen el locutor y la policía, cuando ella le explica que los asesinatos no pararán, dado que no se puede pensar en un solo asesino. O la explicación que da la activista a la editora del periódico: “Porque a esas mujeres las están matando por la única razón de ser mujeres”.

Otras revisiones

Dado que la construcción del discurso fílmico permite hablar en términos de una “intencionalidad” de denuncia de los feminicidios en Ciudad Juárez, se muestran a continuación algunos fragmentos de entrevistas hechas a los realizadores (director, guionista y productor), donde expresan claramente cuáles eran sus objetivos con este filme.

[...] tomamos el ejemplo de Ciudad Juárez, pero habla de una realidad mundial: el desprecio por la vida de las mujeres.

[...] lo que queremos tratar en *Backyard* es dónde está el origen de los asesinatos, qué pasa por la cabeza de estos asesinos, qué pasa culturalmente para que se dé esta falta de respeto a la vida de esos seres humanos, a los que se maltrata por el único hecho de ser mujeres.

La película habla también de otro fenómeno: por qué el sistema judicial y la corrupción, las trabas y la falta de profesionalización de la policía hacen imposible resolver ¡nada!

[...] son muchos los culpables, pero hay un trasunto: el machismo (“Nunca serán suficientes las cintas que se hagan sobre los ‘feminicidios’”, entrevista a Carlos Carrera por Arturo Cruz Bárcenas, *La Jornada*, 28 de octubre de 2010).

Se trata de mostrar que un crimen como los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez no se vuelva un tema secundario en la vida de los mexicanos, sino también es un llamado a la sociedad para acabar con el machismo y el desprecio hacia la vida de las mujeres” dijo en conferencia de prensa el cineasta (“El traspatio, contra el machismo”, *Ovaciones*, 19 de febrero de 2009).

[...] Sabina Berman dijo sobre su trabajo: “Primero pensé que contaría los hechos vinculados con los asesinatos de mujeres. Luego me dije: “Eso lo han hecho ya algunos documentales y libros”. Entonces me di cuenta de que lo que quería contar era, además de esos hechos, lo que rodea a los asesinatos. Una sociedad multicultural, que deriva de su fatalismo hacia la indiferencia. Un Estado que falla en sus más elementales deberes. Una economía neoliberal y globalizada. Y la vecindad con el país más rico del planeta, Estados Unidos”. (Jorge Caballero, “El traspatio, postal de las hipótesis sobre los feminicidios en Juárez”, *La Jornada*, 20 de febrero de 2009).

Basada en hechos reales y filmada en Ciudad Juárez, en medio de lo que era ya hace apenas un año una marea de violencia incontenible, *Backyard* reconstruye un drama que no cesa, una tragedia que se torna epidemia; los feminicidios. Si bien la historia que se cuenta arranca en 1996 esa violencia de la que la película habla no ha hecho más que crecer en Ciudad Juárez y extenderse a otras zonas del país. El manto de impunidad que cubría a los asesinos de entonces y cubre a los asesinos de ahora permanece intacto. La corrupción, la indolencia, la ineficiencia en el mejor de los casos, de los cuerpos policíacos no ha hecho sino arraigarse aun más profundamente y todo esto mientras el discurso político gubernamental, lamentablemente, sigue siendo el mismo.

En el Juárez de aquellos días si una muchacha, de esas miles que llegaban desde muchos rincones del país a trabajar a las maquiladoras, se atrevía a reclamar sus derechos, a vivir de su propio trabajo y gozar su independencia, si ejercía su libertad sexual y decidía vivir conforme a ella, se ponía automáticamente —como lo señala Sabina Berman— en la mira de criminales de toda laya. Desde el asesino serial al sicario del narco que no tiene respeto alguno por la vida. Del que produce videos snuff al pandillero que mata para divertirse. Del tío que viola a la sobrina y luego la mata al macho patético que no resiste que la mujer que considera su propiedad lo abandone, todos en Juárez se sentían agraviados por ese cambio, tan legítimo como necesario y urgente en la condición de la mujer. Agraviados y con licencia para matar.

Juárez mataba sus mujeres por el sólo hecho de ser mujeres como hoy las mata Naucalpan —que ya le arrebató ese macabro liderazgo— o Ecatepec o Tuxtla Gutiérrez y todo, dice Sabina citando a Luther King , “ante el silencio de la gente buena”. De eso nos habla *Backyard*, de lo que sucedía

entonces y sucede aun ahora. Por eso insisto, hay que verla, es una mirada que duele pero que, a riesgo de darnos la espalda a nosotros mismos, no debemos evitar porque, como dice Gabriel Celaya, “cuando se miran de frente los vertiginosos ojos claros de la muerte, se dicen las verdades: las bárbaras, terribles, amorosas crueldades”. Para eso también sirve el cine. (Epigmenio Ibarra, *Milenio*, 20 de febrero de 2009).

Se percibe una coincidencia en las perspectivas: el papel del machismo, la impunidad, la cultura en general y, sobre todo, la intención de denuncia para buscar una toma de conciencia acerca de esta problemática en el público. De esto dan cuenta las reseñas encontradas. Por ejemplo:

[...] es evidente que Sabina Berman, guionista además de productora, llevó a cabo la doble tarea, indispensable en este caso, de investigar el tema a suficiencia en primer lugar —fechas, cifras, nombres, cargos, etecé—, y en segunda instancia la tarea de hacer que dicha información empatara con la diégesis hasta donde este ejercicio fuese posible; vale decir, hasta el punto en el que la ficción, por más “basada en hechos reales” que sea, permanezca ficción, con todo lo que ello implica en términos de extrapolación, metonimia, licencias poéticas, elipsis e incluso idealizaciones.

Resulta bastante positivo que de una vez por todas se mencione, por principio, con claridad y por delante, de qué lugar espaciotemporal se trata cuando se habla —no documental— de la población mexicana donde la tara social del feminicidio, agravado con decenas de otras miasmas, ha golpeado con mayor dureza. En otras palabras, y bien sea que se lo haya propuesto o sea algo involuntario, es bastante bueno que *Backyard* funcione a manera de precedente y partea-

guas a partir del cual temas tan “delicados”, “escabrosos”, “difíciles”, como éste, en todo sentido polémicos y con capacidad de radicalizar posturas y opiniones, sean tratados sin recurrir al escamoteo de la verdadera miga, cuando no a omisiones, desviaciones del tema y otras conductas guionísticas que pueden ser —y más de una vez han sido— exasperantes.

[...] en el filme se abordan los feminicidios, el acoso y el abuso sexual, así como parte de la extensa lista de vejaciones que en el orden social, económico y laboral son, para una mujer, el pan de todos los días lo mismo en ese “un lugar” de la película que en un número infinito de lugares en todo el mundo (Luis Tovar, “Los huevos y la canasta”, *La Jornada Semanal*, 15 de marzo de 2009).

CONCLUSIONES

El objetivo general de la presente tesis ha sido analizar cómo es representada la violencia de género contra las mujeres, particularmente en el ámbito de pareja, en el cine mexicano contemporáneo. A partir de la revisión de las películas estudiadas, la conclusión evidente es que en él no existe una representación homogénea de la violencia de género contra la mujer en el ámbito de pareja.

Las representaciones de esta violencia, de acuerdo a estos filmes, pueden ser clasificadas en tres tipos generales, que no son excluyentes entre sí:

1. Una violencia más, que se ejerce en un contexto de crisis económica y social,
2. Una progresión de agresiones en una nociva y desgastada relación de pareja,
3. Una problemática sociocultural de profundo arraigo y dinámicas complejas.

En el primer tipo entraría lo visto en *Amores perros*. En el segundo, la mayoría: *Sexo, pudor y lágrimas*, *Corazones rotos* y *Cicatrices*. En el tercero: *Contracorriente* (Mujer alabastrina) y *Backyard. El traspatio*.

En *Amores perros* se muestran diversos aspectos de la violencia cotidiana en la Ciudad de México a inicios del siglo XXI. Se muestran robos, secuestros, asesinatos por sicarios, accidentes automovilísticos, peleas de perros, disputas entre hermanos y, también, violencia contra una mujer por parte de su marido. No se hace un especial énfasis en este último tipo de violencia; de hecho, casi no se le ve en pantalla. Se muestra una fuerte discusión entre la pareja pero la violencia física es referida a partir de la consecuencia inmediata: restos de sangre en la ropa de la mujer agredida y un diálogo que indica que no es un hecho aislado. La violencia emocional sí es explícitamente mostrada: reclamos por el mantenimiento de la casa, reproches desproporcionados cuando algo se le es negado, todo por medio de gritos e insultos.

En *Sexo, pudor y lágrimas* y *Corazones rotos*, al ser películas de tipo “coral” (varias historias, con varios personajes que de alguna manera se relacionan) se plasman diversos conflictos. *Sexo...* se centra en las cuestiones de pareja, mientras que *Corazones rotos* muestra momentos de crisis de diversa índole (aunque mayormente derivados de una cuestión económica) en familias que habitan el mismo edificio. En ambos casos, se muestran parejas cuya relación ya está desgastada y llena de fricciones. Hay claras alusiones a la falta de comunicación, ya sea porque un personaje así lo expresa textualmente, o por secuencias donde se ve a ambos miembros de la pareja en el mismo espacio, sin dirigirse la palabra, pero con gestos que reflejan contención, disgusto u otras emociones negativas. En los casos en que se ejerce con mayor agresividad la violencia (la cual es representada de manera progresiva, se empieza mostrando violencia emocional, luego física, poste-

riormente sexual), la “resolución” es la disolución del vínculo: el divorcio en el caso de *Sexo, pudor y lágrimas*, el asesinato en *Corazones rotos*. En ambas películas, si bien se muestra a la mujer que ha sido agredida teniendo conversaciones íntimas con sus pares femeninos, nunca se hace alusión directa al haber sido violentada física ni sexualmente.

En *Cicatrices* se presenta una situación similar: una pareja que lleva años de relación y cuya dinámica cada vez es más agresiva. El que la película esté enteramente centrada en esta pareja y en su problemática permite apreciar de manera más completa cómo es que se ha ido degradando la relación. Si bien desde el comienzo se muestra al marido ejerciendo violencia emocional contra su esposa (minimizándola, no reconociendo sus logros, restándole autoridad ante los otros, comparándola negativamente con otras mujeres), en otro momento de la cinta se ve en retrospectiva que era una pareja que al inicio llevaba una buena relación. La primera mitad del filme trata de cómo los miembros de este matrimonio comienzan a agredirse cada vez más (ambos participan de algún modo en el ejercicio de la violencia) hasta que las consecuencias de este acto llegan a límites que conducen al divorcio. La segunda parte es más bien una historia de redención de ambos personajes, una búsqueda de fe traducida en un cambio de religión. Esto conduce a la reconciliación final, donde ambos se piden perdón por lo hecho en el pasado. La violencia ejercida contra esta mujer es hecha de lado pues todo se fundamenta en la idea de que los actos cometidos por cualquier persona pueden ser juzgados sólo por Dios, y que para poder tener paz y armonía en la vida hay que perdonar incondicionalmente. Es entonces que se habla

de una justicia divina, que hace totalmente de lado el orden legal (en algún momento “temprano” en la narración se le da la opción a la mujer agredida de presentar una denuncia y ella desiste de hacerlo).

Contracorriente y *Backyard* tienen varios puntos en común, empezando por el lugar donde se desarrolla la historia: Ciudad Juárez, Chihuahua. Ambas muestran diversos aspectos de lo que es la vida cotidiana para las mujeres en dicha ciudad, pero con un enfoque distinto: *Contracorriente* pretende centrarse en las “vivas” mientras *Backyard* lo hace en las “muertas” o, más bien, en los casos de mujeres asesinadas en esa frontera.

Contracorriente exhibe varias problemáticas por las que atraviesan sus tres protagonistas: sus relaciones con los hombres, el ejercicio de la sexualidad, el esfuerzo por obtener ingresos, sus conflictivas relaciones familiares. Es tanto lo que se desea abarcar que se incide en muy pocas cosas realmente. En el caso de la pareja donde se ejerce violencia física y sexual, tampoco se muestra al personaje femenino buscando algún tipo de ayuda legal, o alguna clase de asesoría. Como las demás situaciones que enfrentan las personajes principales, encuentra la forma de lidiar con estas situaciones a cuenta propia, aun si esto implica regresar con la pareja agresora.

Backyard es evidentemente una película centrada en la violencia de género, particularmente en el feminicidio. Aquí la víctima es violentada y ejecutada por quien fue su pareja (en complicidad con otros hombres). Se ha mostrado en la cinta cómo fue la relación desde su inicio hasta su finalización, cómo esto no es aceptado por el varón y cómo lleva a cabo un acto de “revancha” hacia lo que es considerado como una afrenta a su masculinidad. Es la

única película de esta muestra donde se busca el apoyo de la autoridad judicial/legislativa.

Es en la segunda clasificación, donde se encuentran las películas que muestran a la violencia de género como una progresión de agresiones en una deteriorada relación de pareja, donde podría considerarse que esta violencia es mostrada como algo común. Esta idea se refuerza al observar que, si bien las mujeres que forman parte de la pareja toman alguna clase de medida (divorcio, asesinato), no se presenta ningún cuestionamiento específico al respecto ni un proceso reflexivo que las haga reflexionar sobre la inequidad en el ejercicio de poder en la pareja.

LOS PERSONAJES

Ambos miembros de la pareja son representados de manera diversa en los filmes, abarcando diversos grupos poblacionales, aunque son jóvenes (de entre 20 y 35 años aproximadamente). En *Sexo, pudor y lágrimas* son personas en sus treintas, atractivos y de clase media alta; Miguel al parecer tiene escolaridad universitaria (es publicista), Andrea no (es modelo); Ana y Carlos son universitarios. En *Amores perros* son muy jóvenes, de clase media baja; presumiblemente ella estudia el bachillerato y de él no se menciona la escolaridad (su empleo como cajero en un supermercado requiere enseñanza media como mínimo). En *Corazones rotos* ambos se encuentran también en los treinta, son de clase media y la escolaridad de ella no se especifica y él es piloto aviador. En *Cicatrices* también están en los mediados de los treinta, son de clase media alta; ella no terminó la preparatoria y él quizá tenga estudios

universitarios. En *Contracorriente* ella es de clase baja y se une a un hombre con más recursos económicos precisamente por ello; tiene baja escolaridad. Él es agente aduanal y presumiblemente corrupto, lo que le permite tener beneficios económicos. En *Backyard* ambos son migrantes rurales indígenas que llegan a trabajar en la maquila; el origen cultural común los hace vincularse.

Esto permite sostener que, de acuerdo a las películas revisadas, la violencia de género se puede presentar en parejas de cualquier sustrato socioeconómico, sin importar escolaridad.

Acerca del estereotipo del agresor como un hombre con alguna patología mental, ésta no se presenta. Sobre el consumo de drogas o alcohol como origen de la violencia en los hombres, ninguno es mostrado como adicto; si bien se presentan algunos personajes bajo el influjo de alguna sustancia, ésta más bien actúa como detonante. En *Sexo, pudor y lágrimas*, Miguel consume cocaína, pero no siempre que agrede a su esposa ha consumido, aunque sí la misma noche que la viola. En *Amores perros*, Ramiro presumiblemente consumió algo para cometer un robo, secuencia previa a la del encuentro con su esposa en su habitación. En *Corazones rotos*, Amado ha bebido mucho antes de la discusión final con su esposa, pero en las otras dos secuencias donde la agrede se encontraba sobrio. En *Backyard*, Cutberto toma más alcohol del que solía cuando droga a su ex novia para secuestrarla.

De tal forma que no se representa al agresor como alguien que violenta debido a alguna adicción, aunque sí se muestran los efectos de algunas sustancias como detonantes en el momento en que se ejerce la violencia con más fuerza, en la mayoría de los casos.

Se les representa como “machos”, con una identidad de género fuertemente anclada en los estereotipos masculinos.

Miguel es infiel, un seductor, su complexión física es fuerte y se ve que hace ejercicio. Para él, las relaciones sexuales son una cuestión de dominio, tal como se lo expresa a su esposa cuando la fuerza. Justifica su infidelidad como si se tratase de una búsqueda romántica. En algún punto lamenta el no poder conectarse emocionalmente con su esposa.

Ramiro entra en el estereotipo del hombre violento en términos generales: golpea a su esposa, asalta a mano armada, golpea a su hermano con un tubo, amenaza con matar al perro, rechaza a su amante con un manotazo cuando ésta se acerca porque piensa que necesita ayuda. Es alguien a quien nunca (excepto una escena donde camina al lado de su familia con varios golpes visibles) se le ve tranquilo. Sólo se le percibe vulnerable cuando es atacado por varios hombres contratados por su hermano para golpearlo.

Octavio, si bien es mostrado menos agresivo que su hermano, no duda en el ejercicio de la violencia para obtener ingresos (las peleas de perros) ni para impedir que su hermano interfiera en sus planes.

Amado ejerce una profesión estereotipadamente masculina: es piloto aviador. En cuanto al trato con su hijo es afectuoso, pero tal vez un tanto rudo y le desagrada percibirlo como débil (un “niño mimado”).

Julián es otro macho: no desea que su hijo lllore, argumentándole que eso es “de viejas”. Tiene una amante físicamente atractiva y gusta de tener actitudes seductoras ante otras mujeres.

Natalio es un hombre mayor que gusta de seducir jovencitas empleando su dinero. Se siente sexualmente superior e infalible, lo que justificaría su infidelidad, dado que “es hombre”.

Cutberto comienza siendo un hombre tranquilo y respetuoso, que incluso enarbola discursos que cuestionan las agresiones a las mujeres y a los más “débiles” en general. Sin embargo, es convencido por cuestiones de “honor” de vengarse de su novia.

El único personaje “masculinamente atípico” es el de Carlos, dado que es escritor, se le retrata como particularmente sensible, característica que pondera su pareja. Los únicos momentos en que se comporta de manera violenta son debidos a los celos.

Lo que tienen en común todos estos personajes es una constante alusión a las cuestiones de propiedad. La mayoría de ellos habla en términos económicos: las cosas que pagan, el ser dueño de los espacios de cohabitación, etcétera. Cutberto lo hace en función a la posesión personal: le dice a Juana que él siente que ella es de él y él de ella. Algo similar ocurre con Carlos, quien ante el temor de “perder” a Ana a partir de la llegada de Tomás se porta más agresivo con ella.

Los personajes femeninos son retratados de una manera más compleja, en ocasiones alternando rasgos de sumisión y provocación. Ninguna es representada como masoquista.

Andrea y Ana (*Sexo, pudor y lágrimas*), Teresa (*Corazones rotos*) y Clara (*Cicatrices*) buscan a su manera tener ciertas “revanchas” en diversas actitudes contra sus maridos: discuten e intentan defenderse cuando las agreden, nunca dejan de decir “no” cuando los actos violentos su-

ceden. Sus actitudes son provocadoras, pero no justifican el grado de las reacciones de sus parejas.

La más pasiva es Susana (*Amores perros*), ya que es representada como alguien que sufre agresiones cotidianamente y, cuando se le interpela al respecto, trata de minimizar el acto e incluso de justificar a su pareja (“fue sin querer”). Pero es también la representada sin lazos sociales a los cuales acudir. Su madre es alcohólica y no tiene más que a su suegra (quien no suele apoyarla realmente) para ayudarle a cuidar a su hijo. Sin embargo, al final se le muestra como una mujer que busca su independencia, al rechazar la posibilidad de hacer su vida al lado de Octavio.

Chuya (*Contracorriente*) decide dejar a su pareja después de que la golpea. Antes ya había soportado otras cosas: el encierro, el total control de sus acciones, el aislamiento de sus conocidos, la infidelidad. Sin embargo, decide regresar con él por “darle un padre a su hija” (y evidentemente por cuestiones económicas). El punto a resaltar es que, después de ver el recibimiento favorable de Natalio hacia su hija, ella condiciona su regreso a que no haya más maltrato, cosa que él acepta y, al parecer, cumple.

Juanita desde el inicio de su relación intenta cambiar los estrictos patrones bajo los que fue educada. Toma la iniciativa sexual y decide cambiar de pareja, con la simple intención de “conocer a otras personas”. Ella ha interiorizado un discurso que le permite sentirse dueña de su cuerpo y responsable de sus acciones. Este personaje, en las mismas circunstancias que las otras aquí descritas, no habría permitido el maltrato cotidiano; sin embargo, su caso es distinto, al ser víctima de la complicidad machista entre varios hombres.

Es entonces que puede concluirse que los personajes femeninos no contribuyen a preservar los estereotipos que existen sobre agresores y víctimas.

Los “detonantes” de los *actos violentos* suelen ser cuestiones mínimas o discusiones que van subiendo de grado en cuanto a la agresión.

Andrea no cumple con las expectativas de su esposo y hace evidente la insatisfacción que siente en su relación al estar generando peleas verbales constantemente. En el caso de Ana, basta la simple presencia del otro en la casa para que él se muestre celoso y agresivo (al menos al inicio). La “falla” de Susana es no cumplir las órdenes y deseos de su marido, pero es evidente que a todo él le hallará un motivo de queja. Teresa no cumple el rol de ama de casa que se hace cargo de todas las labores domésticas. La cuestión de su infidelidad ni siquiera es tratada en la interacción con su esposo; tal vez él esté celoso, pero no hace ninguna alusión al respecto. Clara sería otro caso de quien no cumple “adecuadamente” el rol a ojos de su marido, quien siempre está buscando los “errores” o “defectos” de ella y lo vinculado a su persona (como su familia) para estarla agrediendo constantemente. Chuya es víctima de una fuerte agresión física al “desobedecer” las instrucciones de su pareja, las cuales violan todos sus derechos como persona. Juanita se vuelve objeto de violencia al dejar de cumplir el rol tradicional de cómo debe ser una mujer y su vida sexual.

LAS REACCIONES ANTE LA VIOLENCIA EN LOS FILMES

En *Sexo, pudor y lágrimas* los actos violentos son minimizados. Al ser básicamente una comedia, los actos agresivos son presentados de manera no tan impactante. Cuando Miguel golpea y fuerza a Andrea a tener relaciones aparece un fondo musical que, de acuerdo a las convenciones cinematográficas, remite a escenas más “ligeras” o “alegres”. Algo similar ocurre cuando Ana y Carlos pelean en la sala: ella termina llorando y él apesadumbrado en el sillón, lo cual dura pocos segundos al aparecer Tomás completamente desnudo y haciéndose el chistoso. Si hay un enfrentamiento físico entre los seis personajes (batalla campal) en medio de la calle, el movimiento de la cámara da una cierta distancia y la música (ska) provoca risa. E incluso cuando la personaje relata a sus amigas sus problemas maritales no nombra a la violencia como tal. Ellas no la cuestionan más profundamente en ese sentido.

En *Amores perros* parecería que el único que se da cuenta del maltrato de Ramiro hacia Susana es Octavio, quien no solamente vive con ellos, sino estaba interesado sentimentalmente en ella antes que la conociera su hermano. No se ve algún tipo de solidaridad entre mujeres. Si bien su suegra le ayuda cuidando al que es su nieto, es incapaz de interceder por ella o frenar la conducta de su hijo cuando éste la agrede, aun en su presencia. Octavio intenta aconsejar a su cuñada pero, al ver que ella minimiza las agresiones, la tacha de “pendeja”, como si el mantener esa relación fuera enteramente una decisión poco reflexiva de ella.

En *Corazones rotos* al parecer nadie se percata del mal-

trato constante que existe en la relación de Teresa y Amado. Él es un hombre respetado por sus vecinos, quienes siempre lo saludan con cierta deferencia.

En *Cicatrices* las reacciones son diversas. La madre de Julián apoya a su hijo y al parecer piensa que su nuera merece ese maltrato y más. La madre de Clara sólo expresa algo de angustia pero ni siquiera se le ve aconsejar a su hija. Su hermana mayor, Telma, reacciona con molestia y la aconseja para buscar una “revancha”. Su hermano reacciona con violencia y pretende agredir a Julián cada vez que se encuentran. La empleada Conchita lo minimiza, pues piensa que todo en absoluto debe ser perdonado y atribuye algo de responsabilidad a Clara.

En *Contracorriente*, Nacha, la empleada doméstica, apoya a Chuya casi en lo que sea: primero para aconsejarla sobre cómo mantener su relación con Natalio y luego para darle refugio después de la golpiza. Su reacción al verla es de genuina preocupación y apoyo, particularmente cuando la chica decide no abortar.

El crimen perpetrado contra Juanita aparece en esta muestra como el único evidenciado como violencia de género y con una respuesta que sobrepasa el círculo cercano de la mujer agredida. En el contexto en que se desarrolla la historia es comprensible la preocupación e inmediata reacción por parte de su familiar, quien acude a solicitar ayuda a una organización especializada en atender a las mujeres. La policía que está a cargo de los casos realmente se interesa en intentar localizar a la muchacha y, ante la clara perspectiva de qué fue lo que ocurrió, no duda en amenazar y maltratar al presunto agresor con tal de obtener información. El caso de Juanita es el detonante de las acciones posteriores de la agente policial. Asimismo, su

prima se integra al activismo en contra del feminicidio.

Las consecuencias del ejercicio de la violencia contra la mujer suelen ser mínimas o no directamente “castigadas”.

En *Sexo, pudor y lágrimas*, Carlos es el que sufre el “castigo” menos fuerte. Si bien estuvo separado de Ana, al final la reconciliación es sencilla y buscada por ambos. Miguel no es tan “castigado”: si bien se separa definitivamente de Andrea, no pierde nada más. En *Amores perros*, el que Ramiro agrede a Susana no tiene consecuencias; incluso ella se va con él de la casa, dejando a Octavio. Sin embargo, el desenlace del personaje, su muerte, es derivado de su forma agresiva de vivir. De todos los personajes, Amado (*Corazones rotos*) es el de peor final, no sólo porque su esposa le da muerte, sino porque ella saldrá impune de esto. Y el que ella se decidiese a empujarlo sí fue consecuencia del trato que él le daba a ella.

Por sus peleas y su difícil proceso de divorcio, la consecuencia tanto para Julián como para Clara en *Cicatrices* es el fallecimiento de su hijo, pero el vínculo entre ellos no se disuelve y en el final del filme se ve que ellos han restablecido una nueva dinámica familiar, la cual incluye la espera de otro hijo.

Natalio en *Contracorriente* tampoco recibe castigo por golpear y someter a Chuya. Si bien al final fallece, en ese momento se encontraba de nuevo con su pareja y su hija.

Como se ha mencionado, es en *Backyard* donde se presenta el único caso de un posible castigo legal al agresor. Al mismo tiempo es el que comete el peor crimen de todos.

En términos generales, evalúo que la violencia de género en el ámbito de pareja es poco problematizada. Poco de lo aquí descrito indicaría que se trata de una problemática socialmente generalizada y que merece ser penalizada.

No se le justifica, ni se le estereotipa, pero tampoco se le castiga, ni se ve a los personajes femeninos (excepto en *Backyard*), tener algún tipo de reflexión acerca de su condición. Incluso en *Contracorriente*, la más cercana temáticamente con ésta, las personajes se quejan ante los diversos tipos de violencia pero los enfrentan de manera casi individual, o asumiendo que “así son las cosas”.

DISCUSIÓN

A continuación se plantean algunas reflexiones a partir de los resultados de la investigación, así como su vinculación con lo expuesto en el Estado del arte, y algunas propuestas para investigaciones y trabajos posteriores que podrían retomar parte de este estudio.

Es de resaltar que si bien las películas estudiadas en este trabajo, en palabras de sus realizadores (directores, guionistas, productores), están interesadas en mostrar diversos aspectos de situaciones/problemáticas actuales, en la mayoría de los casos su representación acerca de la violencia de género contra las mujeres es limitada, ya sea porque no está en sus intereses centrales, lo cual es cercano a lo encontrado por Aguilar (*Sexo, pudor y lágrimas, Amores Perros* o *Corazones rotos*) o por deficiencias en el manejo del discurso cinematográfico (como se menciona en las críticas referidas a *Contracorriente*).

Aunque no se cae en el empleo de estereotipos o mitos, tampoco se le problematiza de manera compleja. Se recurre a explicaciones más bien individuales o esencialistas de género: como que el “agresor es así”, o “así son los hombres” (celosos, posesivos, agresivos) y que la víctima de la violencia debe salir por esfuerzo propio (“sólo te tienes a

ti misma”, sostienen en *Sexo, pudor y lágrimas*) o con el apoyo de un círculo cercano (Octavio proponiendo a Susana que huyan juntos, en *Amores perros*).

Comparando con lo encontrado por Ojeda (2002), se coincide en que es la violencia emocional o psicológica la más representada en los filmes, mismo dato aparece en otras investigaciones de tipo estadístico (por ejemplo la ENDIREH). Si bien fue criterio de inclusión en esta muestra el que cada película tuviera una escena de violencia física, éstas no son las más abundantes. Es constante el empleo de insultos para descalificar la capacidad de una mujer en específico (“pendeja”, “no seas tonta”, “debió haberte roto el hocico”) o al colectivo de mujeres (“pinches viejas”).

A diferencia de lo señalado por Forcinito (2008), en esta tesis la violencia contra las mujeres no se presenta de manera normalizada, al menos no en el ámbito de pareja. Aun si no se complejiza, e incluso se llega a minimizar, se sigue representando como un problema. Incluso cuando se muestra el ejercicio de violencia de manera progresiva como consecuencia de una relación de pareja desgastada, si hay testigos de tales actos lo común es que el resto de los personajes tengan alguna reacción en contra, así sea un gesto de reprobación, una expresión de preocupación o un consejo en el sentido de buscar una revancha, pero no indiferencia.

Contrastando con las características que toma en cuenta la ENDIREH 2006 para elaborar su diagnóstico, en las películas que integran la muestra se cumple con cierta diversidad: tanto la representación del medio rural como el urbano, la pertenencia a distintos estratos socioeconómicos de los personajes, así como que tengan diversos grados

de escolaridad, distintos ejercicios de participación laboral (algunos personajes femeninos trabajan fuera de casa, otros no), e incluso distinto origen étnico. Sin embargo, no se plasman otros aspectos que esta encuesta y diversas aproximaciones teóricas consideran, como el antecedente del ejercicio de violencia en la familia de origen. Sólo en el caso de *Contracorriente* se muestra a las tres personajes como provenientes de familias donde el castigo corporal es algo “normalizado”; pero en ningún caso se hace referencia a si las madres o abuelas, ya fuera del agresor o la víctima, sufrieron violencia por parte de sus parejas.

Asimismo, las secuelas que son registradas en diversos estudios se encuentran poco representadas en esta muestra. Por ejemplo, el requerir atención médica posterior a la agresión sólo se ve en *Cicatrices* y es en esta misma cinta donde se ve otra consecuencia relativamente común en las víctimas de violencia por largos periodos: la tentativa de suicidio, si bien aquí es algo que se comete de manera posterior al divorcio.

Es de llamar la atención, también, que en ningún caso la víctima busque ayuda profesionalizada, ni legal, ni psicológica (excepto en el caso de *Cicatrices*, donde el retrato del profesional de salud mental es más bien negativo), y que las resoluciones de su problema (aun si son sólo parciales) partan del esfuerzo individual, como una resolución personal. El único caso que se sale de esto es *Backyard*, pero el que su protagonista muera al final tampoco aporta soluciones a esta cuestión.

Evidentemente no se puede pretender, ni mucho menos exigir, que cada película tenga la misma orientación y/o finalidad al buscar representar diversas problemáticas. Sin embargo, es de llamar la atención la evidente ausencia

de otras perspectivas. Por ejemplo, que quien sufra violencia de género no sólo tome consciencia de que lo que le ocurre no se trata de una cuestión individual, sino de una problemática sociocultural. Asimismo que, en caso de que ocurra esta violencia, se exhiba que hay un proceso legal de acceso a la justicia (aun si éste no funciona adecuadamente). Que se muestre que quien es víctima de violencia de género tiene opciones para salir de esa situación.

Este trabajo se inscribe en el esfuerzo de hacer visible el ejercicio de la violencia en contra de las mujeres. Espero sirva como un elemento más en la discusión acerca del papel que ejercen los medios masivos de comunicación en la perpetuación de este tipo de violencia, pero también para que estos medios sean vistos como una posible herramienta para lograr un cambio social dirigido a que las mujeres puedan llevar efectivamente una vida libre de violencia.

Por lo tanto, sería importante hacer llegar la información obtenida en este tipo de estudios a quienes se involucran en la producción cinematográfica, con la intención de lograr que en las representaciones fílmicas puedan encontrarse personajes que salgan de los roles tradicionales de género, así como un mejor retrato de la complejidad de las problemáticas sociales actuales. Asimismo, a quienes participan en distintos esfuerzos para formar audiencias críticas para la recepción de los medios masivos de comunicación, o en programas de sensibilización hacia la violencia de género.

Dado que la muestra de películas mexicanas analizada fue obtenida a partir de la búsqueda explícita de filmes que contaran con secuencias de violencia física, que es la de más sencilla detección, no fueron consideradas otras pe-

lículas donde la violencia de género contra las mujeres no es tan explícita. Es por esto que para futuras investigaciones se propone revisar —desde una perspectiva feminista y crítica en cuanto a esta violencia— filmes pertenecientes a otros géneros cinematográficos y/o cuya narrativa aparentemente no tenga que ver con las problemáticas sociales contemporáneas. Esto permitiría observar cuestiones como la recurrente violencia simbólica que se ejerce en diversas producciones fílmicas. Sería entonces posible establecer un diálogo con lo encontrado por las autoras que han trabajado con un amplio volumen de películas, citadas en el apartado correspondiente. Por ejemplo, contrastar con lo sostenido por Pilar Aguilar en cuanto a que, aun en las películas que pretenden reflejar la “realidad cotidiana”, la violencia de género se encuentra tan poco presente que puede considerarse ocultada. También buscar algo parecido a lo encontrado por Asun Bernárdez en cuanto a la presencia de un violencia “burlesca” o des-dramatizada, claramente ficticia, en muchas cintas españolas.

Otra cuestión interesante sería hacer un estudio longitudinal, revisando las producciones cinematográficas de distintas décadas para analizar si ha cambiado la sensibilidad hacia este tipo de violencia.

REFERENCIAS

- AGUILAR, Pilar (2003). *La violencia contra las mujeres en el retrato mediático*. En: <http://www.redfeminista.org/massmedia.asp> (Consultado el 1º de julio de 2010).
- AYALA, Jorge (2006). *La Herética del cine mexicano*. México: Océano. pp. 243-248.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BARDIN, Laurence (1996). *El análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2002). "Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación". En *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Extraído de: http://www.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/Cine_y_violencia.pdf (Consultado el 31 de mayo de 2010).
- BERNÁRDEZ, Asunción, García, Irene y GONZÁLEZ, Soraya (2008). *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense.
- BERGER, John (1972). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. (1980)
- BETTERTON, Rosemary. (2003). "Feminist viewing: viewing feminist". En Jones, Amelia (Ed.). (2003). *The fem-*

- inism and Visual Culture Reader*. Londres-Nueva York: Routledge. pp. 11-14.
- BONINO, Luis (1995). "Desvelando los micromachismos en la vida conyugal". En Corsi, Jorge et. al. (1995). *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención*. Buenos Aires: Paidós. pp. 191-208.
- (2008). "Micromachismos. El poder masculino en la pareja 'moderna'". En Lozoya, J. y Bedoya, J. (Comps.). *Voces de hombres por la igualdad*. Edición electrónica. <http://vocesdehombres.files.wordpress.com/2008/07/micromachismos-el-poder-masculino-en-la-pareja-moderna.pdf>.
- BOSCH, Esperanza y Ferrer, Victoria (2002). *La voz de las invisibles. Las víctimas de un mal amor que mata*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BOURDIEU, Pierre. (1998). *La dominación masculina*. Quinta edición. Barcelona: Anagrama. (2007)
- BUSTOS, Olga (2000). "Violencia en la televisión infantil en México. Un análisis con enfoque de género". En López, M. Jiménez, M. y Gil, E. (Eds.). *Violencia y género*. Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga.
- CAMERA OBSCURA COLLECTIVE (1976). "Feminism and Film: Critical Approaches". En Jones, Amelia (Ed.) (2003). *The feminism and Visual Culture Reader*. Londres-Nueva York: Routledge. pp. 235-239.
- CASTRO, Roberto y Riquer, Florencia. (2003). "La investigación sobre la violencia contra las mujeres en América Latina: entre el empirismo ciego y la teoría sin datos". *Cad. Saúde Publica*. Enero-febrero 2003. 19(1). Extraído de: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v19n1/14913.pdf>.
- (2006). "Marco conceptual. En busca de nuevas direcciones hacia las cuales mirar". En Castro, R., Riquer, F. y Medina, M. (Coords.). *Violencia de género en las parejas mexicanas (Resultados de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares 2003)*. México: INMUJERES.
- CHARLES, Mercedes (1993). "Construcción de la identidad de género en la comunicación masiva". En Bedolla, P., Bustos, O., Delgado, G., García, B. y Parada, L. (Comps.). *Estudios de género y feminismo II*. México: Fontamara: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CLEMENTE, Miguel (1992). *Psicología social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Eudema.
- COLAIZZI, Giulia. "Introducción. Feminismo y teoría fílmica" (1994). En Colaizzi, Giulia (Ed.) (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme. pp. 9-35.
- COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA <http://www.eclac.cl/> (Consultado el 16 de septiembre de 2011).
- COMISIÓN ESPECIAL PARA CONOCER Y DAR SEGUIMIENTO A LAS INVESTIGACIONES RELACIONADAS CON LOS FEMINICIDIOS EN LA REPÚBLICA MEXICANA Y A LA PROCURACIÓN DE JUSTICIA VINCULADA (2006). *Violencia Femenicida en 10 entidades de la República Mexicana*. México: Autor.
- CRUZ, Jacqueline (2005). "Amores que matan: Dulce Chacón, Iciar Bollain y la violencia de género". *Letras Hispanas*. Vol. 2, No. 1. Extraído de: <http://www.letras hispanas.unlv.edu/Vol2/JacquelineCruz.pdf>.
- DÁVALOS, Federico (2008). *El cine mexicano: una industria cultural del siglo xx*. Tesis para obtener el grado de

- Maestría en Ciencias de la Comunicación. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LAURETIS, Teresa (1984). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra (1992).
- (1987). *La tecnología del género*. Extraído de: http://www.laranyacreacio.net/paginaweb/Tecnologias_del_Genero.pdf (Consultado en marzo de 2011).
- DE MIGUEL, Ana. (2003). “El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación: el caso de la violencia contra las mujeres”. *Revista Internacional de Sociología*. Mayo 2003. No. 35. Extraído de: <http://www.mujeresenred.net/news>.
- (2005). “La violencia de género: la construcción de un marco feminista de interpretación”. *Cuadernos de Trabajo Social*. 2005. Vol. 18. Extraído de: <http://www.mujeresenred.net/news>.
- DOANE, Mary Ann (1982). “Film and the masquerade: theorizing the female spectator”. En Jones, Amelia (Ed.). (2003). *The feminism and Visual Culture Reader*. Londres-Nueva York: Routledge. pp. 60-71.
- DOHMEN, Mónica (1995). “Perfil del hombre golpeador”. En Corsi, Jorge., et. al. (1995). *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención*. Buenos Aires: Paidós. pp. 41-130.
- FEMENÍAS, María Luisa (2009). “Derechos Humanos y género: tramas violentas”. Universidad de la Plata. *Fronesis*. Revista de Filosofía Jurídica, Social y Política. Vol. 16, No. 2, 2009: 340-363.
- FEMENÍAS, María Luisa y Soza, Paula (2009). “Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres”. *Sociologías*, Porto Alegre, año 11, No. 21, ene./jun. 2009, pp. 42-65.
- FORCINITO, Ana (2008). “El cine posterior al TLCAN y violencia de género: resignificaciones culturales de la transición mexicana”. En Castro, Roberto, y Casique, Irene (Eds.) *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 197-228.
- GAINES, Jane (1988). “White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory”. En: Evans, Jessica y Hall, Stuart (Eds.). (1999). *Visual culture: the reader*. Londres: Sage Publications. pp. 402-410.
- GERAGHTY, Christine (1996). “Feminismo y consumo mediático”. En Curran, James, Morley, David y Walkerdine, Valerie (Eds.) (1998). *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós. pp. 455-479.
- GLEDHILL, Christine (1988). “Pleasurable Negotiations”. En Thornham, S. (Ed.) (1999). *Feminist Film Theory. A reader*. Nueva York: New York University Press. pp. 166-179.
- HALL, Stuart (1997). “Introduction” y “Representation, meaning and language”. En Hall, S. (Ed.) (1997) *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage. pp: 1-10 y 15-70.
- IMBERT, Gérard (2002). “Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales”. En Camarero, G. (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal. pp. 89-97.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA. *Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares*. 2006. México: Autor.
- JONES, Amelia (2003). “Introduction”. En Jones, Amelia (Ed.). (2003). *The feminism and Visual Culture Reader*. Londres-Nueva York: Routledge. pp. 2-7.

- KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres*. Madrid: Cátedra. pp. 83-87.
- LAGARDE, Marcela (1993). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2006). “Introducción”. En Russell, Diana y Harmes, Roberta (2001). *Feminicidio: una perspectiva global*. México: CEIICH-UNAM Cámara de Diputados LIX Legislatura Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y la Procuración de Justicia. 2006. pp. 15-42.
- (2007). “Ley General de Acceso de las Mujeres a una vida Libre de violencia”. En Jiménez, María (Coord.) (2007). *Violencia familiar y violencia de género. Intercambio de experiencias internacionales*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Secretaría de Desarrollo Social. pp. 25-73.
- LARRAÍN, Soledad (1999) “Dos décadas de acción para frenar la violencia doméstica”. En Morrison, A, y Biehl, M. (Eds.), *El costo del silencio. Violencia doméstica en las Américas*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- LÓPEZ, Pilar (2005). “Los medios de comunicación y la publicidad como pilares fundamentales para lograr el respeto a los derechos humanos de las mujeres”. En *Estudios multidisciplinares de Género*. Centro de Estudios de la Mujer. Universidad de Salamanca.
- (2006). *La violencia de género en los medios*. Extraído de: <http://www.mujeresenred.net/news/>
- LORENTE, Miguel (2001). *Mi marido me pega lo normal*. Barcelona: Ares y Mares.
- MAIER, Elizabeth (2006a). “Acomodando lo privado en lo público: experiencias y legados de décadas pasadas”. En Lebon, N. y Maier, E. (Coords.), *De lo privado a lo público: 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*. México: Siglo Veintiuno: UNIFEM: LASA. pp. 29-49.
- (2006b). “A modo de conclusión: reflexionando lo aprendido”. En Lebon, N. y Maier, E. (Coords.). *De lo privado a lo público: 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*. México: Siglo Veintiuno: UNIFEM: LASA. pp. 409-421.
- MCCABE, Janet (2004). *Feminist film studies. Writing the Woman into Cinema*. Londres: Wallflower.
- MILLÁN, Marga (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Miguel Ángel Porrúa.
- (2002). “El cine de las mujeres en México: situando el deseo del sujeto femenino”. En Instituto Nacional de las Mujeres (2003). *Memoria del Primer Coloquio de Arte y Género*. México. pp. 145-153.
- MONTIEL, Gustavo (2008). “La producción de cine en México. Bajo el signo de la crisis”. En: Russo, E. (Comp.). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós. pp. 43-58.
- MULVEY, Laura (1975). “El placer visual y el cine narrativo”. En Cordero, Karen y Sáenz, Ina (Comps.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, UNAM-PUEG. pp. 81-93.
- OJEDA, Carmen. (2002). *Análisis de la violencia contra las mujeres en 15 películas del cine mexicano de 1991-2001*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Comunicación, ITESM.

- OLEA, Raquel (2009). "Ciudadanía en el miedo". En *Nación golpeadora* (2009). Red Chilena contra la violencia doméstica y sexual.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (1993). *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*.
- (1995). *Declaración y plataforma de acción de Beijing*.
- ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS (1994). *Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer. Convención de Belem do Pará*. Washington: Autor.
- OTRAMÉRICA <http://otramerica.com/temas/la-violencia-contra-las-mujeres-se-ceba-en-latinoamerica/49> (Consultado el 16 de septiembre de 2011).
- PULEO, Alicia (2005). *El patriarcado: ¿una organización social superada?* En <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article739>
- RUSSELL, Diana y RADFORD, Jill (Eds.) (1992). *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. México: UNAM-CEIICH. (2006).
- SAGOT, Monserrat (2006). "La paz comienza en casa: las luchas de las mujeres contra la violencia y la acción estatal en Costa Rica". En Lebon, Nathalie. y Maier, Elizabeth. (Coords.). *De lo privado a lo público: 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*. México: Siglo Veintiuno: UNIFEM: LASA. pp. 273-289.
- SÁNCHEZ, José (2002). "Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales". En Camarero, G. (Ed.). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal. pp. 79-88.
- SEGATO, Rita (2006). "¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente". En: Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía (2008) (coords.). *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género-Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer. pp. 35-48.
- STACEY, Jackie (1988). "Desperately seeking the difference". En Evans, Jessica y Hall, Stuart (Eds.) (1999). *Visual culture: the reader*. Londres: Sage Publications. pp. 390-401.
- TERUEL, Laura. (s/f). *La violencia de género en el cine español contemporáneo*. Universidad de Málaga. Extraído de http://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/teruel_violencia_cine.htm (consultado en septiembre de 2007).
- TORRES, Patricia (2011). "Panorama del cine mexicano: cuatro películas representativas". En Vargas, J. (Coord.). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. pp. 95-118.
- TUDOR, Andrew (1974). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VALCÁRCEL, Amelia (2011). "Religiones, sectas y ganancias morales. El atractivo del fundamentalismo y la desconfianza hacia el feminismo". En *Pensamiento iberoamericano*. No. 9, 2ª época. pp 209-228.
- VEGA, Aimée (2010). "La responsabilidad de la televisión mexicana en la erradicación de la violencia de género contra las mujeres y las niñas: apuntes de una investigación diagnóstica". *Comunicación y sociedad*. No. 13. Enero-junio 2010.

VELÁZQUEZ, Susana (2003). *Violencias cotidianas, violencia de género (escuchar, comprender, ayudar)*. Buenos Aires: Paidós.

VICTORIANO, Felipe y DARRIGRANDI, Claudia (2009). "Representación". En Szurmuk y McKee (Coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo Veintiuno-Instituto Mora. pp. 249-254.

FILMOGRAFÍA

Amores perros

Compañías productoras: Altavista films y Zeta films

Productor: Alejandro González Iñárritu

Dirección: Alejandro González Iñárritu

Guión: Guillermo Arriaga

Fotografía en color: Guillermo Prieto

Música original: Gustavo Santaolalla

Edición: Alejandro González Iñárritu, Luis Caballar y Fernando Pérez Unda

Diseño de sonido: Martín Hernández

Diseño de producción: Brigitte Broch

Diseño de vestuario: Gabriela Diaque

Elenco: Gael García Bernal (Octavio) Vanessa Bauche (Susana) Marcos Pérez (Ramiro)

Locaciones: Ciudad de México

Fecha de estreno: 16 de junio de 2000

Backyard. El traspatio

Año de producción: 2008

Compañías productoras: Índigo Films, Argos comunicación, IMCINE, FOPROCINE, EFICINE 226, Seguros Inbursa, Coppel

Producción: Sabina Berman, Isabelle Tardán, Epigmenio Ibarra y Tania Zarak

Dirección: Carlos Carrera

Guión: Sabina Berman

Fotografía: Martín Boege y Everardo González

Elenco: Ana de la Reguera (Blanca), Joaquín Cossío (Peralta), Jimmy Smits (Santos), Alejandro Calva (Comandante), Asúr Zágada (Juanita)

Fecha estreno comercial: 20 de febrero de 2009

Cicatrices

País producción: México

Compañía productora: Armagedon Producciones, SA

Productor: Paco del Toro

Año de producción: 2005

Dirección: Paco del Toro

Guión: Paco del Toro/Verónica Maldonado

Dirección de fotografía: Alberto Lee

Reparto: Rodrigo Abed (Julián) Nora Salinas (Clara) Susana González (Diana)

Fecha de estreno: 16 de septiembre de 2005

Contracorriente

Otros títulos: *Mujer alabastrina*

Año de producción: 2005

Compañías productoras: IMCINE, FIDECINE, Talent Agency Unlimited

Productores: Elisa Salinas y Pedro Marín Lira García
Dirección: Elisa Salinas y Rafael Gutiérrez Rodríguez
Guión: Vicente Leñero, basado en la novela homónima de
 Víctor Bartoli
Fotografía: Guillermo Granillo
Música: Odilón Chávez
Edición: Roberto Bolado
Sonido directo: Miguel Ángel Hernández y Nerio Barberis
Dirección de arte: Gloria Carrasco y Lizette Ponce
Elenco: Ana Claudia Talancón (Chuya), Dolores Heredia
 (Cata), Silvia Navarro (La Güera)
Fecha de estreno comercial: 19 de febrero de 2010

Corazones rotos

Año de producción: 2000
Compañías productoras: Producciones volcán, FOPROCI-
 NE, FIDECINE, IMCINE, García Bross y Asociados, Arca
 Difusión, Total Entertainment Ltda, Ibermedia
Dirección: Rafael Montero
Guión: Rafael Montero
Fotografía: Rafael Ortega
Música: Pedro Gilabert
Edición: Oscar Figueroa
Elenco: Lorena Rojas (Teresa), Francisco de la O (Amado),
 Verónica Merchant (Eva)
Fecha de estreno: 13 de marzo de 2001

Sexo, pudor y lágrimas

Año de producción: 1998
Compañías productoras: Titán producciones, SPL Film,
 Argos Cine, IMCINE, Tabasco Films
Producción: Matthias Ehrenberg, Sandra Solares

Dirección: Antonio Serrano
Guión: Antonio Serrano
Fotografía: Xavie Pérez Grobert
Elenco: Víctor Huggo Martín, Susana Zabaleta, Demián
 Bichir, Cecilia Suárez, Jorge Salinas, Mónica Dione
Fecha estreno comercial: 1999