



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología

Programa de Doctorado

“La perspectiva de género en las Ciencias Sociales”

Trabajo de Investigación

**EL INCESTO, SU REPRESENTACIÓN
EN EL CINE MEXICANO DE 1933**

que para obtener el
Diploma de Estudios Avanzados
presenta

ROXANA LUCÍA FOLADORI ANTÚNEZ

Cotutores: Dr Enrique Gil Calvo y Dra Fátima Arranz Lozano

Madrid, Junio 2007

101

CONTENIDO

1. Introducción

El periodo y el año

Justificación

Pregunta inicial

Objetivo general

Objetivos específicos

Hipótesis

Sobre el contenido

P A R T E I: (marco teórico – metodológico)

2. Marco teórico: Género, parentesco y poder

2.1. Sexo-Género. Categorías de análisis y corrientes teóricas

El funcionamiento de la norma del género

2.2. Patriarcado y relaciones de parentesco

El patriarcado

Relaciones de parentesco

2.3. El incesto

El incesto en antropología

Lévi-Strauss

El incesto en psicoanálisis

Freud

Butler

El incesto en las leyes

En el Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana)

En el Código Penal Federal de México

El incesto directo y el indirecto

2.4. El concepto de poder

El concepto de poder de Foucault

El concepto de poder de Bourdieu

El concepto de poder de Thompson

3. Instituciones y cinematografía

3.1. Clasificación de las instituciones

3.2. El funcionamiento y el poder simbólico de las instituciones

3.3. El cine como institución

3.4. El melodrama como género narrativo

3.5. El escándalo en el cine

4. Marco metodológico

4.1. El Análisis del Discurso como método

4.2. Análisis de Contenido

4.3. Análisis del Discurso

Análisis Crítico del Discurso

Algunos criterios en la labor del Análisis Crítico del Discurso

P A R T E II:

5. Contexto socio-cultural. México en los años treinta

5.1. Antecedentes: contexto socio-cultural de México en los años treinta

5.2. Los años utópicos de las Misiones Culturales: 1921-1938

An-alfabetismo: 1895-1950

La participación de la mujer y los albores del movimiento feminista

5.3. El maximato y el cardenismo: 1928-1940

5.4. Las vanguardias y los *mass media*

5.5. La industria cinematográfica en México y los directores: 1931-1937

La producción cinematográfica en 1933

Los directores que representan el incesto en 1933

Ramón Peón

Fernando de Fuentes

Arcady Boytler

Capítulo 6. Análisis del incesto en el cine de 1933

Sagrario (sinopsis y mapa)

El Tigre de Yautepec (sinopsis y mapa)

La mujer del puerto (sinopsis y mapa)

Circunstancias estructurales y coyunturales

Análisis Crítico del Discurso Cinematográfico

Análisis de *Sagrario*

Análisis de *El tigre de Yautepec*

Análisis de *La mujer del puerto*

7. Conclusiones

El suicidio femenino

Bibliografía

Anexos

Fotogramas

Anexo Capítulo 2: Género, parentesco y poder

Anexo Capítulo 3: Instituciones y cinematografía

Anexo capítulo 4: Marco metodológico

Aspectos del lenguaje cinematográfico

Glosario

Fichas filmográficas

EL INCESTO, SU REPRESENTACION EN EL CINE MEXCIANO DE 1933¹

Roxana Lucía Foladori Antúnez²

“Todo sucede como si una sola representación del incesto tuviera derecho a existir: ¡la propia! Los otros son perversos, ignorantes o mentirosos... pues la interdicción del incesto no recaer sobre el hacerlo; recae también sobre el decirlo.”³

Boris Cyrulnik

1. Introducción

El presente Trabajo de Investigación, que tiene como finalidad primordial cubrir de los requisitos para obtener el Diploma de Estudios Avanzados, surge como un apartado de la proyección de la tesis doctoral que se esboza de manera provisoria con el siguiente título: “La representación de las relaciones entre los géneros en el cine mexicano de los años treinta (1931-1937)”, teniendo contemplada su realización en los próximos cursos académicos.

En el **Trabajo de Investigación** se ha pretendido reflexionar sobre el modo en que una de las instituciones de la industria cultural, el cine, revestida de poder simbólico, impone el orden normativo patriarcal. Para ello se ha elegido como objeto de estudio el análisis de tres películas coincidentes en el espacio: México, y en el tiempo: 1933, que representan –melodramáticamente- la trasgresión de dicho orden mediante el incesto y su posterior expiación, a través de la muerte de sus víctimas propiciatorias. Estas películas, como todo melodrama, exponen un caso de violación a las normas y leyes del orden simbólico dominante, y su subsecuente restauración.

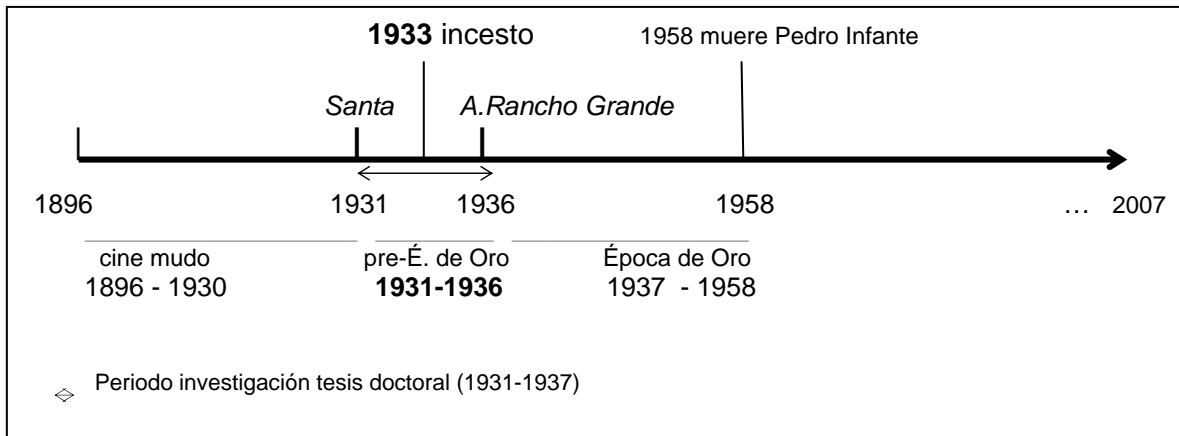
El periodo y el año

La línea del tiempo expuesta a continuación, señala algunas referencias clave que permiten situar al estudio en un periodo concreto de la historia del cine mexicano. En 1896 el cinematógrafo llega a México y hasta 1930 se le denomina periodo mudo, iniciando el sonoro en 1931. La Época de Oro del cine mexicano abarca de 1937 a 1958.

¹ Trabajo de Investigación presentado en junio de 2007 con el cual se obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados (DEA), la Suficiencia Investigadora, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid.

² E-mail: roxfolant@yahoo.com

³ B. Cyrulnik, “El sentimiento incestuoso”, en *Del incesto*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, p. 19.



Dos películas, esenciales en la historia de la cinematografía mexicana, fungen como paréntesis del periodo del cine sonoro previo a la Época de Oro (1931-1936), el cual se pretende investigar: la primera es *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y la otra es *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Aunque se habían hecho intentos previos con el sonido, uno de los méritos de *Santa* es haber sido considerada por los historiadores como la primera película sonora mexicana. La puesta en escena de *Santa* era una inversión segura; en 1904 la novela homónima de Federico Gamboa, había sido un *best seller*, y en 1917 el cine mudo hace una primera adaptación. Aprovechando las posibilidades expresivas del nuevo recurso, la música, y el tema que le da nombre a la cinta, le fueron encargados a Agustín Lara, considerado también uno de los máximos compositores de la canción. La cinta *Allá en el Rancho Grande* resultó ser otro parte aguas en el acontecer del cine mexicano. En sentido estricto con ella inicia lo que daría pie a la industria, es decir, a la producción en serie a partir de fórmulas narrativas (y temáticas), y una especie de *star system*, que garantizaran el éxito en taquilla. Dicho de otro modo, en 1936 se producen 24 películas, en 1937 el número asciende a 38, de las cuales 20 son sobre “ranchos”. La Época de Oro⁴ del cine mexicano, que inicia a finales de los treinta y se extiende hasta finales de los cincuenta, sitúa al país como el primer productor y exportador de filmes de habla hispana.

En la década de los años treinta sólo hay una directora, Adela Sequeyro⁵, quien ya había participado como actriz desde el mudo, y en 1937 dirige *La mujer de nadie*. En una investigación de tal naturaleza, como lo es el análisis del discurso del séptimo arte desde una perspectiva de género, se considera imprescindible tomar en cuenta este dato. Con la intención de incluir la cinta de Sequeyro de 1937, se ha decidido recorrer el paréntesis del periodo un año más de lo que sería, en sentido estricto, el sonoro previo a la Época de Oro.

⁴ Aunque las fechas varían un poco según los historiadores se considera que la Época de Oro del cine mexicano inicia en 1936 con *Allá en el Rancho Grande* y termina con la muerte de Pedro Infante en 1958.

⁵ En 1935 Adela Sequeyro se encarga de la producción, escribe el argumento y protagoniza *Más allá de la muerte*, y, aunque no hay constancia de ello en los créditos del filme parece que co-dirige⁵ la cinta con Ramón Peón, quien sí figura como director. Por estas fechas funda Producciones Carola para poder dirigir su primer cinta en 1937, *La mujer de nadie*, la cual también produce, escribe, actúa y edita.

La presente investigación cobra sentido dentro de los márgenes del universo contemplado para la tesis doctoral que ya se han mencionado, pero a su vez se torna más específica al enfocarse en un año y una temática concretos. El título de la investigación pretende ser descriptivo y señalar los aspectos a tratar. Así, ***“El incesto, su representación en el cine mexicano de 1933”*** surge de la siguiente observación: pareciera ser que éste es el año del ‘tabú del incesto’ para la producción cinematográfica mexicana, pues dicha prohibición se erige como uno de los temas⁶ prioritarios a representar. De veintiuna películas realizadas tan sólo en este año, son tres las que tratan el tópico como eje central del relato, una de ellas, está considerada una de las mejores películas del cine mexicano de todos los tiempos, ocupa el 8vo lugar en la lista de las 100 más importantes en los primeros 100 años de cine en México (1896-1996).

Dos de las cintas *-La mujer del puerto*, de Arcady Boytler y *El Tigre de Yautepec*, de Fernando de Fuentes- ponen en escena el acto incestuoso directo, en ambos casos entre consanguíneos. *Sagrario*, de Ramón Peón, esboza el denominado incesto indirecto, en este caso madre e hija se vinculan amorosamente con el mismo hombre.

En esta triada fílmica, el melodrama como género narrativo posibilita, a partir de sus códigos, la puesta en escena del incesto, así los acontecimientos del relato y la exaltación de los sentimientos, son percibidos como una serie de eslabones que se suceden de manera lógica y “natural”, borrando la huella de su fantasmagórica articulación superyoica.

Después de tal observación emerge de manera inevitable el siguiente cuestionamiento: ¿por qué se representa, en tres ocasiones, el incesto en 1933? Aunque en las conclusiones se retoma esta pregunta, el presente Trabajo de Investigación no pretende en absoluto instaurar una única verdad, sino bosquejar posibles hipótesis al respecto, pues como en cualquier otro fenómeno social, la respuesta se hallaría en explicaciones donde inciden múltiples factores yuxtapuestos. En ese orden de ideas, vale aclarar que el móvil y objetivo de este trabajo no es el ‘por qué’, sino el ‘modo’, es decir *-¿cómo* representa el cine mexicano de 1933 al incesto, y qué implicaciones tiene a su vez ‘esto’ para las representaciones de los hombres, las mujeres, y las relaciones de parentesco?, ¿cuáles son las diferencias instituidas por el cine con respecto a la relación que establece entre la representación del incesto-mujer y la del incesto-hombre?, ¿qué elementos asocia y articula como signos?-

Bajo esta lógica y el siguiente esquema del acto de la comunicación:

emisor – ‘mensaje’ – receptor

⁶ Grosso modo entre las temáticas representadas en el periodo se podrían mencionar las siguientes: la prostitución, la infidelidad, la traición en el amor o la amistad, el fratricidio, la revolución mexicana, el amor imposibilitado por la condición social o la condición civil de alguno de los enamorados, los celos, el incierto origen familiar, el honor, la honra, el sufrimiento y el sacrificio de la mujer en tanto esposa-madre.

el presente trabajo tiene por objeto enfocarse en el estudio del mensaje⁷, aquello que es producido por el emisor y que llega al receptor o destinatario. Metz concibe al cine como una articulación de tres engranajes que él denomina máquinas. La primera sería la infraestructura y la superestructura, es decir la industria, los géneros, cada una de los filmes y la publicidad promocional. La segunda máquina la constituiría el público espectador, para quien se hace el cine y gracias al cual, a partir de lo que paga por verlo se puede dar continuidad al ciclo. El tercero y último de estos engranajes son las escritoras y los escritores de cine: críticos(as) que comentan en otros *mass media*; historiadores(as), y teóricos(as) quienes publican sus trabajos, y en general estudiantes y analistas del cine. En la noción del Metz, este texto presentado para el DEA se sitúa allí, en la tercera máquina.

Justificación

La importancia de desarrollar una investigación con estas características, sobre el tema propuesto, radica en primera instancia, en que a la fecha es inexistente. Los estudios hechos no logran conjugar lo que aquí se pretende: -cine mexicano de los años treinta + representaciones de las relaciones entre los géneros + representaciones de los sistemas de parentesco + representaciones del incesto-. Por otra parte, cada vez más disciplinas estudian, de un modo u otro, el lugar de la mujer en la sociedad, y en lo concerniente a las artes resulta innegable, puesto que la atención se ha centrado en su imagen, en su representación entendida como práctica social.

La “Época de Oro” del cine mexicano, ha sido tratada desde diversas perspectivas y enfoques, incluidos los estudios de género; de allí la inquietud, y a la vez la relevancia, de buscar el germen que le dio origen, de rastrear en la posrevolución: las representaciones de la mujer puestas en escena en los años treinta. La efervescencia en todos los sectores, en este periodo de la historia de México, también le reservó un espacio al cine, que se dispuso, sin instructivo, a colocar sus cimientos; para edificar posteriormente una época de producción cinematográfica de tipo industrial sin precedentes en el mundo de habla hispana, y que se constituiría como referente de las épocas y corrientes surgidas desde entonces hasta nuestros días.

La importancia de estudiar al cine como arte radica en su capacidad para integrar los símbolos sociales, los ritos colectivos y los discursos que conforman el imaginario social de las culturas (de finales del siglo XIX a nuestros días). Si recuperar la historia es rescatar otra forma de voz, con el cine se recupera también otra mirada.

El cine como *mass media* de comunicación, tiene la facultad de resemantizar y de volver a definir las redes significativas que estructuran el mundo, por lo tanto,

⁷ Sobre el cine se pueden hacer infinidad de estudios desde diversas perspectivas. El difundido y reduccionista esquema del fenómeno comunicativo señala tres partes o momentos, por cierto muy cuestionables: <<emisor-mensaje-receptor>>, este trabajo se centra en el mensaje. Los estudios tanto de audiencia o de sociología del público, como de los componentes que intervienen en la infraestructura, léase la industria cinematográfica en este caso, requieren otras metodologías y fuentes, y no interesan, por lo menos de momento, a los fines de esta puntual investigación.

a través de la producción audiovisual de signos también se construye el poder, entendido como la capacidad de imponer sentido, así, los medios de comunicación tienen un lugar privilegiado en los dispositivos culturales que producen y reproducen el género⁸.

Ahondar en el México de los años 30, desde esta perspectiva, es mirar al mundo a través de una ventana *sui generis* en tanto que es la representación de una ventana (y no una ventana en sí), por lo tanto no se trata de mirar la realidad a través de ella, sino de interpretar lo que muestra, y lo que expone es una “puesta en escena social”⁹. Dicho con las palabras de Pilar Aguilar que a su vez parafrasea a otros:

“El cine no es un espejo en el que se refleja, sin más, la realidad. [...] El cine –como cualquier representación y por el simple hecho de serlo– reelabora la realidad, es una construcción, una interpretación. En consecuencia, todos y cada uno de los filmes que se hacen vehiculan una propuesta simbólica.”¹⁰

Tomar como objeto de estudio al cine de ficción¹¹ de 1933, no pretende considerar a sus imágenes como “la historia” de los años 30, ni ser la duplicación de la misma fijada en celuloide, lo relevante aquí es denominarla, ‘historia’, en cuanto representación y simbolización, como una puesta en escena social; el cine como todo discurso es una construcción, no un reflejo de la realidad.

Salvo en muy raras excepciones, al cine de los años 30 no le interesa retratar lo que hay, muestra más bien lo que considera pertinente representar; en el orden de lo cotidiano, cada uno de los filmes, de manera privilegiada, pone ante nuestros ojos aquellos vestidos, peinados, modas, muebles, costumbres, hábitos, paisajes, etc., el séptimo arte permite al espectador inmiscuirse en el imaginario colectivo de la época:

“El cine ha de ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida en que refleja ampliamente la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los filmes [...] el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo.”¹²

“El tema de la historia de las mujeres tiene ya carta de legitimidad: atañe a un sujeto olvidado que se mueve en el ámbito de la privacidad, con los morosos ritmos cotidianos de su labor específica, particularmente asociada al cuerpo.”¹³ El

⁸ Las representaciones sociales en general y las de género en particular, se generan y transforman en las actividades de la vida social cotidiana, a través de lo que Castoriadis denomina *la imaginación radical*, que implica no sólo repetición y combinación, sino también creación, que se hace posible a partir de la existencia de una cantidad predeterminada y finita de representaciones. Ver al respecto Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II. El imaginario social y la sociedad*. Tusquets Editores, Barcelona, 1989. Tusquets Editores, Argentina, 1993.

⁹ Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985. P. 170.

¹⁰ Pilar Aguilar, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, p. 16.

¹¹ De la investigación se ha excluido el cine documental.

¹² Martón A. Jackson. “El historiador y el cine”, en Joaquín Romaguera y Esteve Rimbau, *La historia y el cine*, Fontamara, España, 1983, p. 14.

¹³ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra*, tesis doctoral, p. 4.

Trabajo de Investigación no pretende hacer un *outing*¹⁴ de la imagen de la mujer. En el cine de los años 30, la mujer aparece con gran frecuencia, en la trama de la historia es un detonador imprescindible, que cambia a los trenes de riel y a los aires de rumbo. Lo interesante es advertir y pensar las razones por las cuales se representa *así* a la mujer, por lo tanto primero se pretende profundizar *en*, para luego desarticular el *cómo*.

Pregunta inicial:

- ¿Cómo son -y en qué consisten- las representaciones del parentesco y de las relaciones entre los géneros que muestra el cine mexicano de 1933 en la puesta en escena del incesto?

Objetivo general:

- Analizar las representaciones de las relaciones entre los géneros y del parentesco en el discurso cinematográfico mexicano de 1933 en: *Sagrario*, *El Tigre de Yautepec* y *La mujer del puerto*, en la puesta en escena del incesto.

Objetivos específicos:

- Analizar la representación de las relaciones entre los géneros, vistas como relaciones de poder¹⁵, así como la de los binarismos heteronormativos del género: femenino/masculino y hombre/mujer, y su repercusión en la puesta en escena del incesto, realizada por la institución cinematográfica mexicana de 1933.

- Analizar la representación de los vínculos de parentesco, y su repercusión en la representación de la normalización de las relaciones asimétricas entre los géneros, en la puesta en escena del incesto hecha por el cine mexicano de 1933.

Hipótesis:

- Las tres representaciones melodramáticas que el cine mexicano de 1933 hace, tanto de las relaciones entre los géneros como de los vínculos de parentesco, determinan a su vez la puesta en escena de la trasgresión de la prohibición del incesto, que la institución cinematográfica asocia a la muerte.

- El cine, revestido de poder simbólico, se sirve de la representación de la trasgresión de la prohibición del incesto, la cual asocia a la muerte, para reforzar y normalizar la supremacía masculina.

Sobre el contenido

La investigación se ha organizado en capítulos. Considerando a la introducción como el primero, en el segundo se desarrollan los conceptos que conforman el marco teórico de referencia. En él se exponen y sintetizan los planteamientos de algunas corrientes feministas -consideradas como las más relevantes para los fines del Trabajo de Investigación- con respecto a la conceptualización del género en tanto categoría de análisis, y de la norma del género, el patriarcado y las relaciones de parentesco. Medular es en este estudio la cuestión del incesto, el cual ha sido trabajado desde tres perspectivas: la

¹⁴ Outing, término empleado en su origen por personas *queer*, expresa el descubrimiento forzado de la identidad en público, a manera de confesión. A diferencia del “*salir del closet*” que lleva implícita la voluntad del sujeto de mostrar abiertamente su identidad o preferencia sexual, el *outing* se hace por los otros sin autorización del sujeto en cuestión.

¹⁵ Como lo define M. Foucault en *Microfísica del poder*, redes de acciones y resistencias.

antropología, el psicoanálisis y las leyes. Por una parte, la antropología explica la prohibición y noción del incesto en términos relacionales con el sistema de parentesco de cada sociedad; por otra parte, una corriente del psicoanálisis lo hace a partir de ‘lo inconsciente’, como categoría de análisis que permea toda su teoría (otra, considera que la prohibición se instaura en el sujeto con la adquisición del lenguaje). La subdivisión de F. Héritier, de incesto directo e indirecto, se expone también en este capítulo, debido a que el cine mexicano de 1933 tuvo a bien representar ambos tipos. El concepto de poder, desde Foucault, quien concibe todo trato entre humanos/as como relaciones de poder, aquello que las permea y constituye, incluidas las de género y parentesco. Las aportaciones de Bourdieu, con respecto al poder simbólico, el cual determina la percepción y concepción del mundo, a partir de estructuras de pensamiento y de la naturalización de los opuestos complementarios y las jerarquías. Al final se incluye el enfoque de Thompson, y su clasificación del poder.

Thompson se retoma en el tercer capítulo, poniendo especial atención en las instituciones culturales –en este caso las *mass mediáticas*-, las cuales detentan el poder simbólico. Se sintetiza la noción de institución desde la óptica de Mary Douglas, como una agrupación social reconocida, organizadora de información, generadora de procesos cognitivos que construyen y legitiman el orden social. Bajo esta línea argumental se piensa a la institución cinematográfica, pues proyecta a la sociedad modelos de lo femenino/lo masculino, las relaciones de género y parentesco, el acto incestuoso y su mortal consecuencia que construye-proyecta como una amalgama. Se dedica un apartado a identificar las características narrativas del melodrama, puesto que en su estructura plantea la trasgresión de las leyes de un orden, el cual debe restituirse de alguna manera.

El cuarto capítulo es el concerniente al marco metodológico, en él se precisan las características y alcances del Análisis del Discurso como método interpretativo, sobre todo en los discursos de los medios masivos de información y comunicación.

En el capítulo cinco se tratan los componentes del contexto socio-histórico en el cual fueron creadas las tres películas. Este marco tiene la función de hacer un paneo de algunos acontecimientos considerados como determinantes de la época, tanto a nivel mundial como nacional, proporcionando a quienes leen el texto los referentes para comprender la década de los años treinta en el país. El periodo entre guerras, el surgimiento de las vanguardias artísticas y literarias, la revolución mexicana y la rusa, las políticas vasconcelistas en el ámbito educativo, son algunos de los hechos históricos que contextualizan el quehacer cinematográfico. Se hace mención a los movimientos culturales, y en específico a la producción cinematográfica de 1933 y a los realizadores de las películas objeto de estudio.

El sexto capítulo es el análisis de las tres películas que en 1933 tratan el tema del incesto: *Sagrario*, *El Tigre de Yautepec* y *La mujer del puerto*. Una de las hipótesis paralelas barajadas, y originadas en el proceso propio de la investigación, es que la sucesión temporal coincide con una determinada “evolución” de la representación del incesto en ese año.

El último capítulo es el concerniente a las conclusiones, donde también se bosquejan nuevas hipótesis.

En los anexos se han colocado las notas aclaratorias que por cuestión de espacio se tuvieron que reubicar, las fichas técnico-artísticas de las tres películas, algunos fotogramas, etc.

En tanto que el cine no son palabras escritas ni tampoco imágenes fijas, lo óptimo, proyectado para la realización de la tesis doctoral, sería la realización de un material hipertextual-multimedia que la acompañase, el cual permitiría tener acceso a ambos registros -el fílmico y el escrito- de manera interactiva.

P A R T E I:

(marco teórico – metodológico)

2. Marco teórico: Género, parentesco y poder

“La historia del pensamiento feminista es la historia del rechazo de la construcción jerárquica de la relación entre varón y mujer en sus contextos específicos y del intento de invertir o desplazar su vigencia.”¹⁶

Joan Scott

2.1. Sexo-Género. Categorías de análisis y corrientes teóricas

“El hombre o mujer tal como las conocemos, son necesarias para la perpetuación y para la inteligibilidad del sistema de géneros y no al revés, como se pensaba antes.”¹⁷

Judith Butler

Para los fines de la investigación se considera imprescindible destinar un espacio para problematizar el <<género>>, no sólo porque el programa de doctorado así lo demande, sino porque en la “cuestión” del incesto es imprescindible, pues el parentesco y el género no están disociados, sino que se construyen y determinan uno al otro, aunque no de manera exclusiva.¹⁸

A partir de los años setenta las concepciones y posicionamientos sobre <<sexo y género>> se han ido diversificando y consolidando. Aunque han sido varias las teorías feministas¹⁹, la presente investigación pone especial atención sólo en tres de ellas, pues se considera que en la actualidad tienen gran incidencia

¹⁶ Joan Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Marta Llamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG-Miguel Ángel Porrúa, México, 1996, pp. 265-302. Artículo también publicado en James S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1990, pp. 23-56, p. 42.

¹⁷ Judith Butler, *El género en disputa*, citada por Rivera Garretas en *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, p. 66.

¹⁸ Ver Anexo, nota 2.1.A.

¹⁹ Las teorías feministas que la Dra M. Milagros Rivera Garretas comenta en *Nombrar el mundo en femenino* son las siguientes: el feminismo Materialista, los Estudios Lesbianos, la Teoría de los Géneros, la Teoría Queer, y el pensamiento de la Diferencia Sexual del cual ella es partícipe y columna vertebral junto con Luisa Muraro.

política e ideológica, tanto en las discusiones teóricas feministas como en su puesta en práctica en el mundo occidental. Estas son: el pensamiento de la Diferencia Sexual, la Teoría de los Géneros y la Teoría Queer.

El pensamiento de la Diferencia Sexual²⁰ resalta la no equivalencia de los sexos, que concibe como dos, y pone énfasis en el cuerpo sexuado como lugar de enunciación. Además, su apuesta²¹ consiste en concebir a <<las mujeres>> en sí mismas, a partir de la evidencia anatómica, de lo idéntico, así como de la relación originaria madre-hija, de la transmisión del don de la vida y la lengua, de su capacidad para “ser dos”, y no en términos binarios, ni en comparación ni oposición a los varones. Esta teoría señala que la conceptualización de las mujeres en términos relacionales con los hombres (femenino-masculino) implicaría regirse por los códigos patriarcales, y para las feministas de la Diferencia Sexual “el patriarcado ha muerto”. Hombres y mujeres son dos partes diferentes que conforman la especie humana, pero que no se complementan entre sí, y, por lo tanto no se definen el uno al otro/a, así, la puesta en práctica de este pensamiento es desde y para el “ser mujer”, razón por la cual no abogan por políticas de igualdad de los sexos.

La **Teoría de los Géneros** –la cual se retomará en la página siguiente– concibe a éstos en términos relacionales entre sí, y, en tanto constructos sociales, hay varios factores que inciden sobre ellos y los van modificando (por ejemplo las políticas locales y globales, el transcurso del tiempo y las necesidades sociales y económicas, el contexto en general). Por lo tanto, la práctica de su política aboga por los mismos derechos y oportunidades, por la igualdad de los géneros.

Sin duda en los años setentas el término <<género>> fue liberador, al ser concebido como constructo socio-cultural, restándole importancia a las cuestiones biológicas en la conformación de la identidad, las cuales justificaban en la anatomía los comportamientos sociales de los géneros y por ende de la dominación masculina a partir de explicaciones biologicistas. Para Luce Irigaray “el <<sexo>> no es una categoría biológica ni una categoría social (así pues, es distinta del <<género>>), sino una categoría lingüística que existe, por decirlo así, en la división entre lo social y lo biológico.”²²

Desde los años setenta –década en la cual las feministas pusieron énfasis en distinguir sexo (cuestiones biológicas) de género (constructo social)- a la fecha, han pasado ríos de agua bajo el puente. Joan Scott ya había advertido que “[...] debemos buscar vías (aunque sean imperfectas) para someter continuamente nuestras categorías a crítica y nuestros análisis, a la autocrítica. [...] necesitamos sustituir la noción de que el **poder** social está unificado, es coherente y se encuentra centralizado, por algo similar al concepto de poder en

²⁰ Ver M. M. Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino*.

²¹ Intelectuales situadas principalmente en: la Universidad de Barcelona (DUODA); la Librería de Mujeres de Milán, la Universidad de Verona y el grupo filosófico Diótima; la Editorial Horas y Horas, la Librería de Mujeres, y la Fundación Entredós en Madrid.

²² Butler, 2006, p. 71.

Foucault, que se identifica con constelaciones dispersas de relaciones desiguales, constituidas discursivamente como “campos de fuerza” sociales.”²³

En este orden de ideas Judith Butler propone repensarla la categoría <<género>>, pues argumenta que el término no sólo lleva implícitos aquellos aspectos de los cuales los feminismos han pretendido liberarse, sino que además, paradójicamente, los reproduce.

El <<**género**>>, según Gerda Lerner, es “la afirmación cultural de la conducta definida como apropiada a los sexos en una sociedad dada en una época dada. Género es una serie de roles culturales.”²⁴ Concebido desde el ámbito social las preguntas giran entonces en torno a: ¿cómo se construye y trasmite el género? En tanto construcción cultural ¿qué posibilidades de de-construcción y re-construcción tiene?, ¿qué está reproduciendo?, y, en todo caso ¿cómo podría el género ser liberador sobre todo para las mujeres?

Para seguir conformando el concepto <<**género**>> -desde la Teoría de los Géneros- se presentan a continuación, de manera puntual, algunas de las características que María Milagros Rivera Garretas²⁵ recoge en *Nombrar el mundo en femenino*.

a) La distinción entre los datos biológicos y el género (sexo-género) no implica negar las diferencias anatómicas.

b) El género es en todas las sociedades un principio básico de organización social (previo a la clase o raza). La distinción hombre/mujer es universal. El género es entendido como sistema simbólico de opuestos-complementarios, en términos bipolares. En este sentido estudiar a las mujeres implicaría también estudiar a los hombres y todo el sistema social de esa cultura.

c) El sistema de género no es simétrico, sino que es jerárquico, pues según Joan Scott, como se ampliará más adelante, el género es el campo donde se articula el poder.

d) El género se asigna al nacer, el único criterio para atribuirlo es la “apariencia” del sexo.

e) Las identidades masculina y femenina se inculcan y transmiten a través de la socialización.

f) El género y el parentesco se construyen mutua e inseparablemente.

g) Los contenidos de género varían entre las culturas aunque el predominio de lo masculino sea una constante transcultural.

Para Joan Scott en “El género: una categoría útil para el análisis histórico” el <<**género**>> es un elemento que constituye las relaciones sociales, y éstas a su vez se basan en las diferencias que distinguen a los sexos. El género es una forma primaria de relaciones significantes de poder, y donde los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones de poder. Asimismo se construye y se deconstruye de manera

²³ Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, p. 44.

²⁴ Gerda Lerner citada por María Milagros Rivera Garretas en *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, p. 79.

²⁵ A pesar de que ella es fundadora y forma parte del pensamiento de la Diferencia Sexual, y no de la Teoría de los géneros ni se considera partidaria de las políticas de igualdad.

simultánea en las dimensiones donde opera, que siguiendo a J. Scott, en el artículo anteriormente citado, serían cuatro, y que en el análisis de las películas propuesto en esta investigación resultan útiles e imprescindibles:

1.- Símbolos culturalmente disponibles, que evocan representaciones múltiples y a menudo contradictorias pues suelen integrar gran cantidad de representaciones. El cuestionamiento sería entonces: -¿Cuáles son las representaciones simbólicas que se evocan, cómo y en qué contextos?-

2.- Conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas. Estos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino. Este aspecto será ampliado con las últimas propuestas que trabaja Judith Butler sobre la normalización del género.

3.- Otra yace en las macro estructuras como la economía y la política, y en las micro estructuras, como lo son el sistema de parentesco y la familia. La intención de la nueva investigación histórica es romper la noción de fijeza, descubrir la naturaleza del debate o represión que conduce a la aparición de una permanencia intemporal en la representación binaria del género. Este tipo de análisis, según Scott, debe incluir nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales.

4.- Por último, en la identidad subjetiva historizada. Aunque, habría también que considerar ese componente que se inscribe en la subjetividad, determinado por los factores anteriores, pero que no se historiza. En cuanto a esta dimensión es precisamente a partir de la experiencia vivida como diferente, que el sujeto construye su identidad. En las investigaciones de Lévi-Strauss²⁶ sobre el sistema de parentesco, Gayle Rubin (1996) encuentra, por ejemplo, una marca simbólica que configura la experiencia del sujeto varón de manera muy distinta a la del sujeto femenino a partir del intercambio de mujeres, lo cual hace necesariamente que la subjetividad, en tanto construcción de género, sea dispar en uno y otro caso.

El << sistema sexo-género >> como aparato semiótico, asigna sentido a los individuos. En la lógica foucaultiana sería, al mismo tiempo, un campo de significaciones en lucha, en tanto que es un vínculo siempre determinado históricamente, como todo constructo social. En esta línea Teresa de Lauretis²⁷, propone que la construcción de la diferencia sexual en géneros es el producto y, a la vez, el proceso de su representación, pero también de su auto representación. Para Lauretis, si bien el género es producido a partir de varias tecnologías sociales (pensemos en el aparato cultural o en los discursos instituidos), al mismo tiempo, bajo una << política de representarse asimismo >>, el sujeto se expresa al tener la necesidad y la posibilidad de hacerlo, que, según Mágina Millán²⁸

²⁶ Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Paidós.

²⁷ Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

²⁸ Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, PUEG-UNAM, México 1999, p. 29.

deconstruye así las representaciones de género impuestas por el orden simbólico, dando cabida a las diversas subjetividades individuales y sociales. Tal vez habría que matizar al respecto, pues las subjetividades no “reconstruyen” el género, sino que a partir de todo un universo simbólico, las necesidades y los deseos personales el/la individuo puede ir de/re-construyéndolo. Es decir, en tanto constructo social, se tendría que pensar al género no como algo instituido, ni “clausurado” -en palabras de Cornelius Castoriadis- sino como un instituyente continuo, en el cual inciden múltiples factores, un hacer constante y sin fin, y no un hecho ya determinado.²⁹

Joan Scott, en el artículo anteriormente citado, también está de acuerdo en historizar el género y “rechazar la calidad fija y permanente de la oposición binaria”, y señala que “debemos ser más auto conscientes acerca de la distinción entre nuestro vocabulario analítico.”

La **Teoría Queer** –con Judith Butler como su máxima representante- es³⁰ una postura propositiva, pues pretende deshacer, deconstruir el género, y al desvelar cómo se conforma ayuda a problematizar y repensar la categoría de análisis y las prácticas sociales del género. Por ejemplo: ¿qué posibilidades podría ofrecer el pensar al género fuera de los términos y concepciones binarias?, ¿es esto posible? ¿O es que el término <<género>> lleva implícito de manera innegable el <<binarismo>> como marco interpretativo de la categoría, naturalizándose entonces como su esencia? ¿No será por ello acaso que se asocia la palabra con asuntos referentes a ‘las mujeres’ o a ‘la homosexualidad’, y no en cambio se piensa el género asociado a la heterosexualidad y a la masculinidad? ¿Podría el género tener otras connotaciones de las que hasta ahora ha tenido?

De manera explícita, ya desde fines de los noventa Judith Butler pone en tela de juicio el binarismo de la categoría con el sugerente título de su libro (*Gender Trouble*), *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*³¹, en el cual propone ampliar el campo semántico del género diluyendo sus fronteras, en un juego de deconstrucción del género –siguiendo a Jaques Derrida- al plantearlo en términos de performatividad. Butler afirma que “mantener el término <<género>> aparte de la masculinidad y de la feminidad es salvaguardar una perspectiva teórica en la cual se pueden rendir cuentas de cómo el binarismo masculino y femenino agota el campo semántico del género.”³²

De acuerdo con Judith Butler, el efecto perverso de la noción de género es que ciertos feminismos (con excepción del pensamiento de la Diferencia Sexual pues el “ser mujer” no define en términos binarios) esperan que prevenga la misma naturalización que provoca al performar la fusión del género con lo

²⁹ Ver Anexo nota 2.1.B.

³⁰ Aunque son dos posturas diferentes -que tal vez no opuestas- el pensamiento de la Diferencia Sexual y la Teoría Queer, de todas, me resultan las más propositivas, pues la primera define a las mujeres desde lo idéntico y no desde el binarismo, y la otra desvela y cuestiona incluso los mecanismos de la norma de la categoría de género.

³¹ Judith Butler, *El género en disputa, la subversión de la identidad*, texto traducido al español por el PUEG-UNAM, publicado por Paidós, México, 2001.

³² Butler, *Deshacer el género*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, p. 70.

masculino/femenino, hombre/mujer, macho/hembra.³³ Así, al mismo tiempo que se produce, el género es el aparato a través del cual tiene lugar la normalización de lo masculino y lo femenino junto con las formas intersticiales que el género asume (hormonales, cromosómicas, psíquicas y preformativas.)³⁴ Asegura la autora judía norteamericana que entonces el género no es lo que uno <<tiene>>, ni tampoco lo que uno <<es>>.

El funcionamiento de la norma del género

En *Deshacer el género*³⁵ Butler continúa con el diálogo propuesto en *El género en disputa*; afirma que **el género –es- actúa como norma**, y puntualiza diferenciando a la <<norma>> de la <<ley>> de la <<regla>>. **Las normas** pueden ser explícitas, por ejemplo al aparecer bajo una forma legal, sin embargo, cuando funcionan como el principio *normalizador* de las prácticas sociales a menudo permanecen implícitas.³⁶ También rigen la inteligibilidad de la acción, es decir, determinan que sean reconocibles ciertas prácticas y acciones, definiendo los parámetros de lo que aparecerá, y no, dentro de la esfera de lo social. Y si hay una práctica que se conciba como “fuera de la norma” es porque, paradójicamente, está siendo aún definida en relación con ella, limitando el campo semántico.

La **norma** no tiene un estatus ontológico independiente, sólo persiste como tal en la medida en que es representada en la práctica social “y se reidealiza y reinstituye en y a través de los rituales sociales diarios de la vida corporal.”³⁷ Otro aspecto señalado por Butler, es que en general la norma *no* se caracteriza por el empleo de la fuerza o de la violencia, sino más bien por una lógica implícita, como un principio de valoración.

-¿Qué es entonces una norma?- se cuestiona y responde F. Ewald: “Un principio para la comparación, una medida común que se instituye como mera referencia del grupo consigo mismo, cuando el grupo sólo tiene relación consigo mismo, sin una referencia externa y sin verticalidad.”³⁸ La norma actúa mediante sus efectos y no es externa al campo de su aplicación sino que se produce a ella misma en la producción de aquel campo; se constituye como norma sólo en virtud de la reiteración de su poder para conferir realidad.³⁹

Las **normas del género** son reproducidas, invocadas y citadas en las prácticas corporales, las cuales tienen la capacidad de alterarlas. El **género**⁴⁰, explica Butler, es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de “lo masculino” y “lo femenino”; por lo tanto, si se piensa como categoría de análisis, “fusionar la definición de género con su expresión normativa

³³ Ver Butler, *Deshacer el género*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, p. 70.

³⁴ Ver Butler, *Deshacer el género*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, p. 70.

³⁵ *Deshacer el género* se tradujo al español en 2006.

³⁶ Ver Butler, p. 69.

³⁷ Butler, 2006, p. 78.

³⁸ Ewald, <<Norms, Discipline, and the Law>>, en Robert Post (comp.), *Michel Foucault, Philosopher*, Nueva York, Routledge, 1992, pág. 173; citado por Butler, 2006, p. 81.

³⁹ Ver Butler, 2006, p. 83.

⁴⁰ Ver Anexo nota 2.1.C.

es reconsiderar, sin advertirlo, el poder que tiene la norma para limitar el género.”⁴¹

La regulación implícita del género, es decir lo que la norma controla y produce, en términos foucaultianos, es posible a través de la regulación explícita de la sexualidad, se dice y se legaliza lo que se puede o debe hacer, así, “el género surge como la forma coagulada de la sexualización de la desigualdad entre hombres y mujeres.”⁴² En este sentido Frances Olsen⁴³, en “El sexo del derecho”, explica que la norma no sólo se encarga de describir y estandarizar lo normal y lo hegemónico, sino que al mismo tiempo funciona como un ideal al cual se aspira.

2.2. Patriarcado y relaciones de parentesco

El patriarcado

El <<patriarcado>> en tanto categoría de análisis está estrechamente vinculado con la de <<género>>. Todas las corrientes del feminismo –el Materialista, los Estudios Lesbianos, la Teoría de los Géneros, el pensamiento de la Diferencia Sexual y la Teoría Queer- según M. Milagros Rivera Garretas lo definen y cuestionan desde diversos ángulos, y en sentido estricto, no son excluyentes unos de otros, sino por el contrario, pueden verse como un conjunto de aspectos que colaboran al mostrar las diversas caras o dimensiones de un concepto tan complejo y polifacético como lo es el patriarcado (y su finalización). A su vez es punto de partida y de comparación para definir otras categorías en tanto que estructura y dota de sentido a los comportamientos y hábitos de las sociedades y por supuesto de las relaciones de género y de parentesco.

Gerda Lerner define al <<patriarcado>> como:

“La manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre mujeres y niños(as) en la familia y la extensión del dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general. Implica que los *hombres ostentan el poder en todas las instituciones importantes* de la sociedad y que las mujeres son privadas de acceso a ese poder. No implica que las mujeres carezcan totalmente de poder ni que estén totalmente privadas de derechos, influencia y recursos.”⁴⁴

Por un lado Sylvia Walley afirma que el patriarcado es “un sistema de estructuras sociales interrelacionadas a través de las cuales los hombres explotan

⁴¹ Butler, 2006, p. 70.

⁴² Butler, 2006, p. 84. Butler llega a esta conclusión a partir de un ejemplo de MacKinnon (*Feminism Unmodified*, págs. 6-7) sobre el acoso sexual, en el cual se tiende a sumir que consiste en la subordinación sistemática de las mujeres en el lugar de trabajo, y que los varones están en la posición del acosador, y las mujeres en la de acosadas. Para MacKinnon este planteamiento implica una subordinación más fundamental de las mujeres, pues a que estos reglamentos busquen constreñir el comportamiento sexual humillante, el asunto es que conllevan también ciertas normas tácitas de género.

⁴³ Frances Olsen, “El sexo del derecho”, en David Kairys (ed.), *The Politics of Law*, Nueva York, Panteón, 1990, pp. 452-467. Traducción de Mariela Santoro y Christian Courtis.

⁴⁴ Gerda Lerner citada por M. M. Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, p. 72. La cursiva es mía pues me interesa resaltar el “dominio” masculino en las instituciones, en tanto que la literatura, el cine y los modelos de interpretación son instituciones sociales.

a las mujeres.”⁴⁵ Por otra parte Anna G. Jonasdottir desplaza el análisis de la explotación socioeconómica de las mujeres, en el cual el Materialismo Feminista hace énfasis, y, para estudiar al <<patriarcado>>, coloca en el centro de la cuestión al ‘amor’ de la siguiente manera:

“La forma de relación socio-sexual que domina actualmente es una en la que el poder del amor de las mujeres, entregado libremente, es explotado por los hombres. El amor es una especie de poder humano alienable y con potencia causal, cuya organización social es la base del patriarcado occidental contemporáneo. El amor hace referencia a las capacidades de los seres humanos (poderes) para hacer y rehacer “su especie”, no sólo literalmente en la procreación y socialización de los niños, sino también en la creación y recreación de los adultos como existencias socio-sexuales individualizadas y personificadas.”⁴⁶

María Milagros Rivera Garretas señala que aun existiendo una estrecha relación de los sistemas patriarcado-parentesco, éstos no tendrían por qué ser en sentido estricto, la causa de la subordinación de las mujeres, sin embargo “lo son cuando los maridos/padres se apropian de la capacidad materna femenina y de la producción de ellas y del resto de las personas a ellos subordinadas. Es decir, cuando en la relación heterosexual lo viril ha introducido una forma de violencia contra lo femenino.”⁴⁷

Adrienne Rich afirma que la <<**heterosexualidad obligatoria**>> -así como el <<contrato sexual>>⁴⁸ y la <<política sexual>>⁴⁹- son características propias del patriarcado, y son al mismo tiempo “instituciones necesarias para la continuidad misma del orden socio simbólico patriarcal”⁵⁰, pues sin éstas sería difícil que siguiera sosteniéndose. La <<heterosexualidad obligatoria>> es definida como una limitación del contenido de su sexualidad, tanto para las mujeres como para los hombres, también se inscribe e instituye como el único modelo que las personas deben conocer y practicar, o sea hacer propio. El planteamiento de Rich sostiene que en realidad la heterosexualidad no es una opción, tampoco una preferencia, sino un comportamiento socialmente obligatorio, normalizado, está inscrito en el orden simbólico. Advierte también que la gran mayoría de las mujeres –feministas incluidas- no está consciente de este mecanismo de dominación.

M. M. Rivera Garretas, siguiendo los argumentos de Adrienne Rich, señala lo violenta que resulta la <<heterosexualidad obligatoria>> para las mujeres, pues “este modelo comporta la definición del cuerpo femenino -nunca del cuerpo masculino- como un cuerpo violable, un cuerpo idealmente siempre accesible para los hombres.”⁵¹

⁴⁵ Sylvia Walley citada por Rivera Garretas, Op. cit., p. 72.

⁴⁶ Anna G. Jonasdottir citada por Rivera Garretas, Op. cit., p. 73.

⁴⁷ Rivera Garretas, Op. cit., p. 74.

⁴⁸ Ver definición de <<contrato sexual>> de Carole Pateman en anexo nota 2.2.

⁴⁹ Ver definición de <<política sexual>> de Kate Mollet (1969) en anexo nota 2.2.

⁵⁰ Vitoria Sau citada por M. M. Rivera Garretas, Op. cit., p. 74. Ver también en anexo nota 2.2. su definición de <<patriarcado>>.

⁵¹ M. M. Rivera Garretas, Op. cit., p. 76.

Como base referencial A. Rich parte de las ocho características del poder masculino en sociedades arcaicas y contemporáneas que Kathleen Goughe, en su ensayo “El origen de la familia” enumera:

“[...] la capacidad de los hombres de negar la sexualidad de las mujeres o de imponerla a ellas; administrar o explotar su trabajo para controlar su producto; controlar a sus hijos o despojarlas de ellos; encerrarlas físicamente e impedir su circulación; o negarles acceso a grandes áreas del conocimiento social y de los logros culturales.”⁵²

A. Rich explica que la <<heterosexualidad obligatoria>>, pensada desde estas ocho características del poder masculino -señaladas por Goughe- garantiza un modelo de relación social entre los sexos, donde el cuerpo de las mujeres se percibe como sexualmente accesible para los hombres.

MacKinnon propone que la construcción social de la <<(hetero)sexualidad>> produce una epistemología que el Estado impone por ley, siendo una jerarquía social donde Estado y sexualidad masculina son cómplices. Para la teórica francesa Monique Wittig⁵³, la <<heterosexualidad>> es un sistema de opresión y apropiación de las mujeres por los hombres, que produce un cuerpo de doctrinas sobre la diferencia entre los sexos para justificar esta opresión. Wittig explica que la mente heterosexual es incapaz de imaginar una sociedad en la que la heterosexualidad no ordene no sólo las relaciones humanas sino la producción de conceptos y la conciencia.

Relaciones de parentesco

Como ya se mencionó anteriormente, el género y el parentesco operan al unísono, funcionan y se aprenden juntos, dan una ilusión de orden. Estas relaciones, en tanto percibidas como el orden simbólico, son presupuestas como el ámbito de la existencia social que se reproduce en los gestos reiterados, ritualizados, así, los/las sujetos asumen en él su lugar.

El incesto como ley prohibitiva (acto o posibilidad) sólo es concebible dentro de una estructura, en un contexto determinado y unas circunstancias sociales dadas. Asimismo, se requiere de una ley organizadora de un sistema de parentesco. Afirma Judith Butler que Lévi-Strauss⁵⁴ hizo de “la historia del parentesco” una alegoría del origen de la cultura y un síntoma del proceso de naturalización, que tiene lugar en nombre de la cultura misma.⁵⁵ A la crítica que Butler hace en *Deshacer el género* sobre el parentesco-heterosexualidad -en tanto constructos socio-culturales- se volverá más adelante en el apartado que trata específicamente sobre el incesto.

Para Lévi-Strauss la fonología introduce en las ciencias sociales: 1) La noción de sistema, y, 2) Un cuerpo de reglas que permite relacionar los fonemas,

⁵² Rich, Adrienne, *Sangre, pan y poesía*. Editorial Icaria, Barcelona, 1986, págs. 53 y 54.

⁵³ Monique Wittig, un par de años antes que Rich, sienta las bases de una teoría lésbica autónoma, abriéndole paso a un poderoso caudal de análisis y prácticas políticas que desembocan en la constitución de un verdadero movimiento lésbico, el cual en algunos casos, por las razones expuestas en el *corpus* del texto, se separa del feminismo.

⁵⁴ Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Paidós, 1969.

⁵⁵ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 182.

los gustemas⁵⁶, los mitemas⁵⁷ y los átomos de parentesco⁵⁸ entre sí y predecir su comportamiento basándose en las reglas de la lingüística estructural.

Según Lévi-Strauss los términos de <<parentesco>>, como los fonemas, adquieren “significación a condición de integrarse en sistemas; los “sistemas de parentesco”, como los sistemas fonológicos, son elaborados por el espíritu en el plano del pensamiento inconsciente.”⁵⁹

Así, todo sistema determinado de vocabulario de parentesco constituye un sintagma, es decir, un sistema del sistema, lo que para Saussure sería el habla en la relación lengua-habla. Para Lévi-Strauss las relaciones de parentesco forman sistemas, pues las reglas del matrimonio, y del parentesco en general, son esencialmente iguales a las de la lingüística, se establece una correspondencia entre la estructura de la lengua y la del sistema de parentesco.⁶⁰

Según Vázquez –quien tiene como referentes principales a Lévi-Strauss, Freud y R. Fox- la moral humana⁶¹ se inicia con dos tabúes⁶² del totemismo, religión en tanto originada en los remordimientos. Al mismo tiempo éste conforma la identidad, a partir del tipo de vínculo, de inclusión-exclusión, pertenencia/no-pertenencia, que los individuos establezcan entre sí y con los diferentes grupos, de su sociedad y de otras. El primer tabú, explica Freud, gira en torno al animal totémico, el cual sustituye al padre en tanto que referencia compartida, respetado y temido por “sus hijos”. Siendo común denominador del grupo, a partir del tótem se estructura un sistema de parentesco, se pone en vigor “la ley según la cual los miembros de un único y mismo tótem no deben entrar en relaciones sexuales y por tanto no deben casarse entre sí. Es ésta la ley de la exogamia, inseparable del sistema totémico.”⁶³ Es decir, los individuos están “obligados”, a partir de una ley, a contraer matrimonio, llamado también vínculo de afinidad o de alianza, siempre fuera de su grupo o clan, esto es: la búsqueda de cónyuge en el sector extra familiar de la sociedad⁶⁴, garantizando de esta manera que no se produzca el incesto. La exogamia también ha sido interpretada como un recurso para generar ‘capital social’ al grupo, pues amplía las redes sociales, los recursos humanos y materiales, establece nuevas alianzas. Si la endogamia entonces funciona como la prohibición, ésta encuentra su contra parte permisiva en la exogamia, aún cuando esté regulada. La segunda prohibición es el incesto, al cual se le ha destinado un apartado específico más adelante.

Expertos de varias disciplinas coinciden en que al parecer hay algo en común, compartido por las civilizaciones de todos los lugares y épocas –con variantes en cada una-; más que de un ‘universal’ conviene hablar de un *continuum* psíquico-histórico inscrito en el imaginario social, y que se erige como su ley fundante: *la prohibición del incesto*. Las explicaciones a elecciones de

⁵⁶ Gustemas: unidades mínimas del gusto.

⁵⁷ Mitemas: unidades mínimas significativas que componen los mitos.

⁵⁸ Átomos de parentesco: unidades mínimas que permiten construir las estructuras de parentesco.

⁵⁹ Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, EUDEBA, 1968, p. 32.

⁶⁰ Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, p. 58.

⁶¹ Ver Vázquez, p. 28.

⁶² *Taboo* significa ‘prohibición’ en polinesio.

⁶³ Freud, Sigmund, "Tótem y tabú" en *Obras Completas*, Tomo V (1909-1913), Biblioteca Nueva, p. 1749.

⁶⁴ Donde viva el nuevo matrimonio es algo que se también se norma al interior del grupo, ver Levi-Strauss.

amores incestuosos, apunta Freud en *Tótem y Tabú*, no deben buscarse en la psicología del individuo, sino en la historia evolutiva de lo que llamaríamos la especie⁶⁵, pues “si los procesos psíquicos de una generación no prosiguieran desarrollándose en la siguiente, cada una de ellas se vería obligada a comenzar desde un principio el aprendizaje de la vida, lo cual excluiría toda posibilidad de progreso en este terreno.”⁶⁶ Si bien existen variantes puntuales entre las culturas con respecto a lo que es y no es ‘incesto’, las diferencias se hallan en la constitución interna de cada una.

Algunas sociedades no han permitido lo que Françoise Héritier denomina incesto directo, es decir entre aquellos individuos que el grupo considere parientes directos, ya sea en la familia nuclear o en la extensa, por ejemplo entre: madre-hijo, padre-hija, hermano-hermana, primos, tíos(as)-sobrinas(os), etc. Otras no permiten las relaciones sexuales incestuosas del segundo tipo, aquellos vínculos de parentesco que no son consanguíneos sino políticos, los cuales suelen darse por añadidura, piénsese por ejemplo cuando un miembro de la familia contrae matrimonio (vínculo de alianza), se establecen nuevos lazos de parentesco, no sólo para los recién casados sino también para los parientes allegados a ambos contrayentes. Existen sociedades que establecen los vínculos de parentesco sólo por un lado, y no por ambos, ya sea única y exclusivamente por el materno (matrilinaje) o el paterno (patrilinaje), así lo que un grupo considera “parientes” para otro pueden ser no-parientes y por lo tanto se permite acceder a las relaciones sexuales con ellos(as). También cabe dejar claro que en ciertas civilizaciones ‘relaciones sexuales’ no implica ‘matrimonio’, y viceversa⁶⁷, aunque en la tradición judeo-cristiana, el casamiento es un contrato que se lleva a cabo para asegurar la exclusividad y la marca de la producción humana, donde el marido es dueño de la fuerza re-productiva⁶⁸.

La primera condición *sin é qua non* para prohibir las relaciones sexuales entre las diferentes categorías parentales es entonces el establecimiento de un sistema de parentesco que le de sentido. Si bien este modelo organiza los vínculos dentro y fuera del grupo, al mismo tiempo es el grupo quien lo estructura. La sociedad es entonces ‘estructurada por’ y ‘estructuradora de’ su sistema de parentesco. Y aunque parezca redundante este planteamiento nos lleva a la segunda condición necesaria del incesto. Una vez establecido⁶⁹ el sistema de parentesco las relaciones sexuales entre parientes se prohíben a) o porque existen, b) o porque se desean⁷⁰, aunque también existen porque se desean y viceversa. J. Lacan supone que “mientras la prohibición existe, hay incesto, sin importar las relaciones concretas que ella interdiga.”⁷¹

⁶⁵ Robin Fox, ver p. 71.

⁶⁶ S. Freud, “Tótem y Tabú”, p. 1848.

⁶⁷ Por ejemplo el matrimonio entre mujeres de Sudán no incluye prácticas sexuales entre ellas, o entre los antiguos faraones egipcios para asegurar el linaje.

⁶⁸ Luis Garrido. “La revolución reproductiva” en *Salud, dinero y amor: cómo viven las mujeres españolas hoy*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 205-238, C. Castaño y Palacios (compiladores).

⁶⁹ Cabe aclarar que ‘establecido’ no implica inamovible, habría que pensarlo en constante re-estructuración a partir de las prácticas sociales que se van modificando y legitimando sin cesar.

⁷⁰ ¿O para “generar” el deseo heterosexual a partir de la prohibición?

⁷¹ Vázquez, p. 11.

En cada civilización existe una serie de factores sociales (normas, leyes, prohibiciones, pautas de conducta, ética, etc.) que se transmiten, enseñan, incorporan y llevan a cabo por los miembros del grupo, con el propósito de garantizar que el incesto se evite; Freud se refiere a este asunto en términos de ‘aprendizaje’. Algunos autores hablan del “horror instintivo al incesto”, y otros lo explican a partir de los procesos culturales, concebida la prohibición como constructo, debe entonces ser ‘aprendida’ y ‘aprehendida’ desde edad temprana junto con el lenguaje. Al mismo tiempo se van construyendo los roles de género, de acuerdo a las características que cada sociedad adjudique a uno y otro, a la reiterada y mecánica repetición de estos actos -su puesta en escena-, los cuales serán leídos como propios y naturales de uno u otro género, planteados siempre en términos de oposición binaria, es decir desde la heterosexualidad, justificando y sobre todo reproduciendo así su asimetría y supuesta complementariedad.

En el vínculo hermana/hermano (ya sean consanguíneos o de crianza), se habla de “impresión negativa” cuando estos desde pequeños aprenden la *aversión*, este mecanismo apuesta a que con posterioridad los sujetos eludan relaciones sexuales pospubescentes entre sí. Sëller señala que “el periodo para aprender a evitar el incesto parece fijarse entre el nacimiento y los seis años”⁷², etapa en la cual se accede al pensamiento simbólico y al sistema de valores del grupo, al socializar a través de la adquisición del lenguaje. Siguiendo esta lógica si la “impresión negativa” entre los hermanos se manifiesta como consecuencia de la interacción física, entonces para garantizarla se procura la cercanía de los infantes⁷³.

En tanto activista y pensadora de la Queer Theory, Judith Butler en *Deshacer el género* dedicó todo un capítulo para plantear si: ¿el parentesco es siempre heterosexual? En su cuestionamiento se puede apreciar cómo el parentesco está fusionado con el género, y en tanto norma se concibe también desde la matriz heterosexual. Defendiendo su postura y apostando por el planteamiento que da título a su obra, Butler señala que una de las formas de concebirlo es como una serie de prácticas que instituyen relaciones mediante las cuales se negocian la reproducción de la vida, la presencia de la enfermedad y de la muerte. Si esto es así entonces las relaciones de parentesco serán aquellas que sean para cuidar de las formas de dependencia humana⁷⁴. Butler agrega que el parentesco no es autónomo de la regulación del Estado, ni de la comunidad y la amistad⁷⁵. Tampoco se puede separar de las relaciones de propiedad (de las personas como propiedad), ni de las ficciones acerca de la línea sanguínea, y

⁷² Sëller, citado por Robin Fox en *La roja lámpara del incesto, investigación de los orígenes de la mente y la sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, capítulo II: “Entre hermano y hermana”.

⁷³ Ver Robin Fox, op. cit. p. 68.

⁷⁴ Las formas de dependencia humana pueden incluir por ejemplo el nacimiento, la cría de los niños, las relaciones de dependencia emocional y de apoyo, los lazos generacionales, la enfermedad, la muerte y la defunción.

⁷⁵ Butler, 2006, ver páginas 149-150.

está vinculado a los intereses nacionales y raciales mediante los cuales se sostienen esas líneas, las cuales dejan a algunos dentro y a otros fuera⁷⁶.

Los tipos de relación de parentesco son legitimados por el Estado, por eso, dado su peso histórico y simbólico, el **matrimonio** o vínculo de alianza “[...] se convierte en una <<opción>> sólo cuando se extiende como norma (excluyendo así otras opciones); una <<opción>> que se extiende también a las relaciones de propiedad y que convierte en más conservadoras a las formas oficiales de la sexualidad.”⁷⁷

Para David Schneider⁷⁸ el parentesco sólo puede entenderse como una práctica representada que no refleja una estructura anterior. Franklin y McKinnon consideran que se ha relacionado con “las formaciones políticas de las identidades nacionales y transnacionales, los movimientos económicos de mano de obra y de capital, las cosmologías de la religión, las jerarquías de la raza, el género y las taxonomías de las especies, y las epistemologías de la ciencia, la medicina y la tecnología.”⁷⁹

2.3. El incesto

El concepto de <<incesto>> se trata en este apartado desde las principales corrientes de dos disciplinas, la antropología (Lévi-Strauss -y en el anexo Malinowski⁸⁰ y la concepción histórico crítica⁸¹-) y el psicoanálisis (Freud, Lacán), al mismo tiempo se entabla un diálogo entre y con ellas. Siendo éste un estudio desde un enfoque de género, vale señalar, y exponer aunque parezca obvio, el carácter androcéntrico y heteronormativo, en tanto denominador común, que se halla inmerso y atraviesa (casi) todas las argumentaciones sobre el origen e institucionalización de la prohibición del incesto. En este orden de ideas, la pregunta que surge a continuación es la siguiente: si desde una perspectiva funcionalista un hecho, rasgo cultural o norma de conducta debe ser interpretado dentro de la unidad funcional de la que forma parte ¿vale entonces considerar al androcentrismo de estas teorías, con respecto a la explicación de la prohibición del incesto, como una manifestación de la ideología patriarcal en tanto sistema de pensamiento? Este apartado termina comentando las aportaciones de Judith Butler al respecto del tema, pues ofrece otras perspectivas al cuestionar lo instituido por los anteriores autores del psicoanálisis y de la antropología.

El incesto en antropología

Lévi-Strauss

Los supuestos del pensamiento de Lévi-Strauss, señalados a continuación, han sido muy cuestionados por la crítica feminista, sin embargo, resulta necesario

⁷⁶ Como lo explica Saidiya Hartman sobre su estudio del parentesco afroamericano, el cual se ha vigilado y patologizado deslegitimando esos vínculos en US. Conversación con Saidiya Hartman citada por Butler, 2006, ver p. 150.

⁷⁷ Butler, 2006, p. 159.

⁷⁸ Parfraseado por Butler, ver *Deshacer el género*, p. 178.

⁷⁹ Citadas por Butler en *Deshacer el género*, p. 180.

⁸⁰ El incesto en Malinowski ver anexo nota 2.3. D.

⁸¹ El incesto en la concepción histórico crítica ver anexo nota 2.3. E.

exponerlos aquí para –junto con su concepción de los sistemas de parentesco– poder darle forma a la interpretación del incesto.

1) “En la sociedad humana son los hombres quienes intercambian a las mujeres, y no a la inversa.”⁸² Este intercambio está sometido a las normas de la prohibición del incesto.

2) Los sistemas de descendencia unilineal son universales, comunes a todas las sociedades y culturas.⁸³

3) El tabú del incesto constituye la otra cara de la exogamia. La prohibición del incesto es universal, esto es, común a todas las sociedades.

Se observa en el punto tres que Lévi-Strauss acepta el supuesto de que incesto y exogamia se vinculan estrechamente porque el matrimonio dentro de un mismo grupo tiende a impedir las alianzas políticas, aseguradas mediante este vínculo social, con otros grupos distintos. Piensa el autor que la ley de exogamia está en todas partes y “actúa de un modo permanente y continuo; aún más, tiene que ver con los valores -las mujeres- que son los valores por excelencia, tanto desde el punto biológico como desde el social, y sin los cuales la vida no es posible.”⁸⁴ Siempre pensado desde la matriz heterosexual y “valorando” la capacidad reproductiva de las mujeres, él considera la prohibición del incesto como un campo esencial para la supervivencia del grupo, haciendo que predomine lo social sobre lo natural y lo colectivo sobre lo individual, asegurando así la existencia del grupo como tal.

Una de las principales críticas que le hace el feminismo a la concepción del tabú del incesto esbozada por Lévi-Strauss es que instaaura como acto fundador de la civilización y la cultura a un fenómeno que es el correlato de la institución de la violencia a través de la cual las mujeres son negadas -en cuanto que son sujetos de intercambio y de la alianza que se establecen a través de ellas- reducidas a calidad de objetos o de instrumentos simbólicos que circulan en la política masculina en tanto supone el intercambio entendido como comunicación entre los hombres.⁸⁵ El antropólogo Cai Hua presentó en 2001 su estudio sobre los na de China, refutando la concepción de parentesco de Lévi-Strauss como un arreglo de la línea patrilineal a través del matrimonio. En los na ni los padres ni los maridos juegan un rol importante en la conformación del parentesco.⁸⁶

En Lévi-Strauss la prohibición del incesto no funciona sólo para garantizar la reproducción exogámica de los hijos, Butler afirma que es también para mantener la cohesión del clan mediante la búsqueda matrimonial fuera del grupo con carácter obligatorio, de igual forma que se articula la heterosexualidad obligatoria.⁸⁷

Para Lévi-Strauss el drama edípico es una prohibición que funciona con el lenguaje para facilitar a los sujetos la transición de la naturaleza a la cultura, y no un momento del desarrollo o una fase de los individuos. Porque pertenece al padre se rechaza a la madre, entonces el padre y la madre existen como

⁸² Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, p. 46.

⁸³ Ver Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Paidós, 1969.

⁸⁴ Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, p. 558.

⁸⁵ Butler, 2006, p. 60.

⁸⁶ Ver Butler, 2006, p. 151.

⁸⁷ Ver Butler, 2006, p. 175.

características necesarias de la prohibición, pero el psicoanálisis apuesta por las “funciones” o roles de padre y madre, es decir deben existir por lo menos en el plano de lo simbólico. Pareciera entonces que el obstáculo que impide la unión con la madre no apareciera en un momento determinado, sino que está *ahí* desde siempre, como precondition de la individuación, presupuesta, y como soporte de la inteligibilidad cultural. Sin este obstáculo como requisito pareciera que no hay sujeto que emerja, como si no hubiera inteligibilidad cultural sin haber pasado primero a través de esta estructura fundacional.⁸⁸

El fracaso del estructuralismo por no tener en cuenta los sistemas de parentesco que no se conforman a su modelo fue puesto de manifiesto por varios antropólogos/as⁸⁹; “estas teorías enfatizan modos de intercambio diferentes de aquellos que presume el estructuralismo y cuestionan también la universalidad de las afirmaciones estructuralistas.”⁹⁰ Intelectuales expertos/as en materia de parentesco⁹¹ han expuesto una gran variedad de relaciones de parentesco que funcionan de acuerdo con otras reglas, que no se refieren necesariamente al tabú del incesto.⁹² Sobre esta misma línea de ideas, Pierre Clastres en *La sociedad contra el estado*, argumenta que no es posible tratar las determinantes del parentesco como si suministraran las reglas de inteligibilidad, y que la cultura no es una noción que se sostenga por sí sola, sino que debe considerarse inmersa y permeada de relaciones de poder, mismas que no pueden reducirse a reglas.⁹³

Desde los fenómenos de globalización, otro punto de vista argumenta que el tabú del incesto funciona con un proyecto racista para reproducir la cultura, en conjunción con el tabú del mestizaje. Butler puntualiza sobre el contexto francés contemporáneo, explica que el dictado de la heterosexualidad de la familia es a la vez una extensión de las nuevas formas de racismo europeo⁹⁴, (cabe señalar que con la globalización misma de la in-migración este fenómeno se extiende a todas las áreas geográficas). En este sentido Butler explica que el matrimonio debe tener lugar fuera del grupo, dando lugar a la exogamia, pero también debe haber un límite a ésta, “el matrimonio debe tener lugar fuera del clan pero no fuera de una cierta auto imagen o comunidad racial. Así pues, el tabú del incesto impone la exogamia, pero el tabú del mestizaje limita la exogamia que primero ordena.”⁹⁵

⁸⁸ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 172-173.

⁸⁹ Butler, *Deshacer el género*, pp. 175 y 365-366, cita a los siguientes antropólogos y sus obras: David Schneider *Critique y American Kinship*; Sylvia Yanagisako, *Gender and Kinship: Essays Toward a United Analysis*; Sarah Franklin y Susan McKinnon, <<New Directions in Kinship Study: A Core Concept Revisited>>, *Current Anthropology*, y Sarah Franklin y Susan McKinnon, comps., *Relative Values Reconfiguring Kinship Studies*; Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Malanesia* y *Reproducing the Future: Anthropology, Kinship and the New Reproductive Technologies*; Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*.

⁹⁰ Butler, *Deshacer el género*, p. 175.

⁹¹ Butler, *Deshacer el género*, pp. 175 y 366, cita a las siguientes autoras y sus obras: las sociólogas Judith Stacey, *In the Name of the Family: Rethinking Family Values in the Postmodern Age* y *Brave New Families: Stories of Domestic Upheaval in Late 20th Century America*; y Carol Stack, *All Our Kin*; y la antropóloga Kath Weston, *Families We Choose*.

⁹² Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 175.

⁹³ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 177-178.

⁹⁴ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 176.

⁹⁵ Butler, *Deshacer el género*, p. 177.

El incesto en psicoanálisis

Para entender cómo la prohibición del incesto se convierte en fundacional para una concepción de la cultura, se debe seguir el trayecto trazado mediante el cual el complejo de Edipo de Freud se rehace como una estructura inaugural del lenguaje, (y del sujeto en Lacán⁹⁶).

Freud

Toda la teoría freudiana se apoya en un postulado básico que la atraviesa y da sentido: el inconsciente. El inconsciente es, en principio, irracional y tendría para Freud una estructura universal común en los “hombres”⁹⁷ de todos los tiempos y espacios, y se regiría “por los principios del placer, del desplazamiento, del rechazo, de la sustitución y de la sublimación.”⁹⁸ Además de conformar un psiquismo colectivo, el concepto de inconsciente, también está ligado al origen instintivo de la libido⁹⁹, en tanto energía sexual.

Para Freud el complejo de Edipo estaría marcando una evolución del “yo” al alejarse del narcisismo primario para voltear la mirada al sexo opuesto; y la amenaza de castración –en tanto simbólica más que real- sería el paso siguiente en el proceso, donde el sujeto tendría que desligar la libido de la madre, desplazándola hacia un objeto erótico de su mismo sexo, que, según Vázquez, este sería “un aspecto negativo en el complejo edípico: el impulso erótico hacia el padre.”¹⁰⁰ Porque dejar de mirarse asimismo para ver a la madre, en el caso de ser varón, es concebido como parte de la evolución del “yo”, pero poner en ese mismo lugar al padre lo señala como “un aspecto negativo”. Habría que pensar si las teorías tanto psicoanalíticas como antropológicas, al teorizar el incesto pretenden instaurar su concepción, pues las explicaciones responden también a esquemas heteronormativos con fines de reproducción humana.¹⁰¹

Que el niño o la niña seleccionen a su madre como primer objeto de amor se concibe como un acto lógico, en tanto prolongación -en otro plano- del lazo biológico. Según la teoría freudiana en la etapa edípica el niño rivaliza y compite con su padre -a quien teme y por quien siente rechazo y odio- por el amor de su madre.

Lo que esta teoría construye en cuanto al desarrollo sexual del niño y de la niña lo expone Vázquez en el siguiente párrafo:

“En el caso de la niña, el complejo de Electra no se presenta como un paralelo al complejo de Edipo; aparecen en él otras mediaciones más tortuosas y complejas: la niña envidiará y rivalizará con su madre por el cariño del padre. Tanto el niño como la niña deberán superar este apego libidinosos con el

⁹⁶ Ver en anexo nota 2.3.G. El incesto en psicoanálisis: Lacán.

⁹⁷ Se ha optado por respetar, y a la vez cuestionar poniendo entre comillas lo que escribirían Freud y sus seguidores: “hombres” para hablar de seres humanos.

⁹⁸ Vázquez, *Del incesto en psicoanálisis y en antropología*, p. 15.

⁹⁹ El concepto de la libido en las obras de Freud tiene acepciones matizadas. Por una parte es lo estrictamente genital, pero también es el cuerpo, el lazo entre lo individual y lo social, el amor o la simpatía, y, una fuerza que trasciende lo individual y permite a lo social instalarse como energía vital universal. Ver Vázquez, p. 16.

¹⁰⁰ Vázquez, págs. 19-20.

¹⁰¹ Por ejemplo cuando se explica que la niña en la etapa edípica desea un hijo del padre.

progenitor del sexo opuesto, y reconciliarse con éste al identificarse con el progenitor de su propio sexo para llegar a un desarrollo sexual “normal”.¹⁰²

La normalidad en este caso es directamente proporcional al cumplimiento de lo que Adrienne Rich ha conceptualizado como la heterosexualidad obligatoria¹⁰³, y por supuesto la reproducción como su más alta manifestación y fin.

En *Tótem y tabú*, Freud establece una estrecha relación entre totemismo, incesto y exogamia. Estos fenómenos sólo son comprensibles en conjunto, al concebirlos como una visión y explicación del mundo. “Lo que es tabú es prohibido y a la vez sagrado”.¹⁰⁴ Y también un vínculo entre el inconsciente y la prohibición del incesto.¹⁰⁵

Freud considera que a través de la evolución de las relaciones de parentesco se perpetúa una conexión entre la horda primitiva y el sistema de parentesco actual, la cual es imposible de rastrear. Asimismo piensa que la fobia del incesto¹⁰⁶ se mantiene a lo largo del tiempo¹⁰⁷.

La *prohibición del incesto* lejos de unir a los hermanos los divide. Cuenta el mito freudiano que en un primer momento los hombres se asocian para suprimir al padre, pero, al tratarse de la posesión de las mujeres, se convierten en rivales. Es decir, después del parricidio si los hermanos pretendían vivir juntos, no tenían de otra que instituir la prohibición del incesto, erigiéndose éste como el momento fundante del tabú.

Butler

Butler señala que la “utilización” del complejo de Edipo para determinar una concepción de la cultura tiene consecuencias limitadas y “de acuerdo con este rígido esquema de edipalización, la satisfacción del deseo heterosexual determina el género”¹⁰⁸, además esta idea imagina a la cultura como un todo que tiene como fin reproducirse a sí misma.

Como se puede apreciar, en la antropología estructural la precondition de la cultura es el intercambio de mujeres, y se identifica la exogamia con el tabú del incesto que opera en el drama edípico. Muchas versiones del psicoanálisis¹⁰⁹, en su mayoría con perspectiva feministas, rechazan la interpretación de la edipalización como una precondition del lenguaje y de la inteligibilidad cultural, y proponen otras formas de rearticular el complejo de Edipo, aunque también tienen sus limitaciones. Butler señala que el trabajo de los estudios post-parentesco en antropología no han tenido su correspondiente en el psicoanálisis¹¹⁰, donde se sigue defendiendo el presunto parentesco heterosexual para teorizar la formación

¹⁰² Vázquez, p. 21.

¹⁰³ Ver en este mismo capítulo el apartado 2.1.

¹⁰⁴ Vázquez, p. 23.

¹⁰⁵ Ver Vázquez, p. 23.

¹⁰⁶ Ver Vázquez, p. 25.

¹⁰⁷ Ver anexo nota 2.3.F.

¹⁰⁸ Butler, *Deshacer el género*, p. 174.

¹⁰⁹ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 174-175.

¹¹⁰ Un estudio importante al respecto es el de Ken Corbett, <<Nontradicional Family Romance: Normative Logic, Family Reverie, and the Primal Scene>>, ensayo no publicado, 11 de junio de 2000, ver Butler, op.cit., p. 366. y 183.

sexual del individuo. Sugiere que el psicoanálisis teórico y práctico, se rejuvenecería si volviera a tratar las cuestiones del incesto y del parentesco.

¿Qué sucede si empezamos a comprender el complejo de Edipo fuera del intercambio de mujeres y de la presuposición del intercambio heterosexual?¹¹¹, es el planteamiento que hace Butler. Ella parte de que el incesto y el parentesco normativo están relacionados a través del tabú del incesto, “dado que lo que el tabú prohíbe por una parte, lo inaugura y legitima por la otra.”¹¹²

En *Deshacer el género* Butler trata básicamente dos cuestiones:

1.- Los debates contemporáneos sobre el incesto, sobre cómo debería ser conceptualizado y si debería conceptualizarse.

2.- La relación entre la prohibición del incesto y el establecimiento de los acuerdos del parentesco normativo que toman una forma heterosexual. Una de las cuestiones que surgen dentro del contexto del debate contemporáneo sobre el incesto es si éste es real o si es una fantasía, y cómo se puede determinar epistemológicamente.¹¹³

Como en la presente investigación se trabaja con *representaciones* (y no con actos, en el estricto sentido de la palabra) este aspecto resulta importante, pues en el cine no se realiza ningún acto incestuoso, sino que se representa -que no es lo mismo- su importancia se instituye en el plano simbólico, ¿o para que sea real, en tanto traumático, se debe entender el incesto como un suceso que corresponde al tiempo y espacio reales y no a los filmicos?

La teoría del trauma afirma que a menudo éste conduce a la imposibilidad de la representación, de la narración. Por lo tanto la representación del incesto negaría la posibilidad del suceso. Sin embargo, señala Butler, el contra argumento sería que el signo de un trauma y su prueba son precisamente su resistencia a la estructura narrativa de un suceso, su imposibilidad de representación.

En breve, la **crítica a la teoría psicoanalítica** sería la siguiente: da varias cosas por supuesto, por ejemplo que al drama edípico¹¹⁴ le sigue una prohibición que fuerza al hijo a amar a una mujer que no sea su madre. También, que en el caso de la hija, la renuncia al deseo hacia su padre finaliza en una identificación con su madre, y un desplazamiento hacia el hijo como fetiche (o como un sustituto del pene).¹¹⁵

El tema urgente parece ser: ¿cómo explicar la persistencia del tabú del incesto y sus traumáticas consecuencias como parte del proceso de diferenciación que allana el camino hacia la sexualidad adulta?¹¹⁶ Ya se aclaró que la experiencia traumática no implica necesariamente el pasaje al acto, sino por el contrario, puede ser el concebir y asumir la prohibición, elaborarla.

Como se verá en el análisis cinematográfico, en las películas estudiadas el incesto se representa *sin* violación, pero sí como un acto prácticamente inevitable, inevitabilidad facilitada por la estructura narrativa, el melodrama, que lo construye

¹¹¹ Butler, *Deshacer el género*, p. 184.

¹¹² Butler, *Deshacer el género*, p. 217.

¹¹³ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 217.

¹¹⁴ Fantasía con el amor incestuoso del hijo por su madre y temor al mismo.

¹¹⁵ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 218.

¹¹⁶ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 220.

como verosímil. Al respecto de la violación y el consentimiento, Butler señala una precisión importante, pues el término “incesto” pudiera ser sobre-incluyente. Asegura que puede haber ocasiones en las que el incesto no sea una violación¹¹⁷.

Como se vio en el apartado concerniente a la concepción antropológica, la existencia del tabú del incesto presupone que ya hay una estructura familiar, es decir la concepción de la familia es previa, y es la que le da sentido. Desde su punto de vista Butler señala que “no existe una posición simbólica de Padre y Madre que no sea precisamente la idealización y la calificación de normas culturales contingentes.”¹¹⁸ Y, aunque se considere una desviación de la norma, teóricas como Linda Alcoff argumentan que el incesto “es una práctica que generalmente apoya la estructura patriarcal de la familia.”¹¹⁹

El incesto en las leyes

Durkheim en *Las reglas del método sociológico*¹²⁰, Capítulo III, Reglas relativas a la distinción entre lo normal y lo patológico, define <<delito>> como “un acto que ofende ciertos sentimientos colectivos, dotados de una energía y de una nitidez particulares”. Por lo tanto, para que esos actos considerados como delitos no se realicen, esos sentimientos deberían encontrarse en todas y cada una de las conciencias individuales y con la intensidad suficiente para contrarrestar sentimientos opuestos. Después Durkheim afirma que “no se presta atención al hecho de que estos estados fuertes de la conciencia común no se pueden reforzar así sin que los estados más débiles, cuya violación no daba lugar anteriormente más que a faltas puramente morales, sean a la vez reforzados, porque los últimos no son más que la prolongación, la forma atenuada de los primeros”. Así, los sentimientos colectivos se volverían más sensibles a las lesiones que no los laceraban más que ligeramente.

En el Código de Derecho Canónico (Iglesia Católica Romana)

En 1904 fue creada por Pío X una Comisión para la redacción del Código de Derecho Canónico, pero no fue sino hasta doce años más tarde que el Papa Benedicto XV, el 27 de mayo de 1917 lo promulgase, y un año después entrara en vigor.

El nuevo código pasó a formar un cuerpo único y auténtico para toda la Iglesia católica de rito latino, creándose una comisión de interpretación del mismo en el año de su promulgación que, desde entonces, es la única legitimada para salvar las dudas que puedan surgir y cuyos dictámenes tienen el mismo valor de una interpretación auténtica sobre cualquiera de los cánones del código. El 25 de enero de 1983 el Papa Juan Pablo II promulgó en Roma el nuevo Código que entró en vigor en noviembre del mismo año.

Dado que para la Iglesia (piénsese en el contexto mexicano de 1933) las relaciones sexuales sólo pueden llevarse a cabo dentro de la institución matrimonial, y tienen por objeto la procreación, sin nombrarlo concibe entonces al

¹¹⁷ Ver Butler, *Deshacer el género*, p. 223.

¹¹⁸ Butler, *Deshacer el género*, p. 224-225.

¹¹⁹ Butler, *Deshacer el género*, p. 224.

¹²⁰ Durkheim, Émile, 1858-1917, *Las reglas del método sociológico*, edición de Gregorio Robles Morchón; traducción de Virginia Martínez Bretones, Biblioteca Nueva, Madrid 2005.

<<incesto>> a partir de estos parámetros heteronormativos, de un sistema de parentesco que tiene bien claro, y por supuesto desde el pretendido universal neutro masculino el cual denota el lenguaje sexista instituido. Lo que en el Código de Derecho Canónico se puede hallar o interpretar al respecto se encuentra en el Libro IV. De la función de santificar la Iglesia, Título VII. Del matrimonio, Capítulo III. De los impedimentos dirimentes en particular, y dice de manera textual lo siguiente:

Canon 1091. [Consanguinidad]

1. En línea recta de consanguinidad, es nulo el matrimonio entre todos los ascendientes y descendientes, tanto legítimos como naturales.
2. En línea colateral, es nulo hasta el cuarto grado inclusive.
3. El impedimento de consanguinidad no se multiplica.
4. Nunca debe permitirse el matrimonio cuando subsiste alguna duda sobre si las partes son consanguíneas en algún grado de línea recta o en segundo grado de línea colateral.

Canon 1092. [Afinidad]

La afinidad en línea recta dirime el matrimonio en cualquier grado.

Canon 1093. [Pública honestidad]

El impedimento de pública honestidad surge del matrimonio inválido después de instaurada la vida en común o del concubinato notorio o público; y dirime el matrimonio en el primer grado de línea recta entre el varón y las consanguíneas de la mujer y viceversa.

Canon 1094. [Parentesco legal]

No pueden contraer válidamente matrimonio entre sí quienes están unidos por parentesco legal proveniente de la adopción, en línea recta o en segundo grado de línea colateral.

En el Código Penal Federal de México

En Código Penal Federal de México¹²¹ (vigente al 9 de mayo de 2007) publicado en 1928, entrado en vigor a partir del 1ro de octubre de 1932, siendo Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos el C. Plutarco Elías Calles, en el Libro Segundo, Capítulo III, el <<incesto>> es concebido como delito y por lo tanto debe ser penalizado, se encuentra clasificado dentro de los <<delitos contra la familia>>, y textualmente dice lo siguiente:

Artículo 272.

- Se impondrá la pena de uno a seis años de prisión a los ascendientes que tengan relaciones sexuales con sus descendientes.
- La pena aplicable a estos últimos será de seis meses a tres años de prisión. Se aplicará esta misma sanción en caso de *incesto entre hermanos*.¹²²

¹²¹ Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de mayo, 14 de julio, 3 de agosto y 31 de agosto de 1928.

¹²² La cursiva es mía, para destacar que la palabra se nombra cuando el *incesto* es *entre hermanos*.

- El mínimo y el máximo de la pena se aumentarán hasta en una mitad, cuando los descendientes sean personas menores de doce años de edad o no tengan la capacidad de comprender el significado del hecho.

El incesto directo y el indirecto

Se recurre también a las nociones de Françoise Héritier en *Del Incesto* porque su clasificación resulta operativa, y permite tipificar el incesto al momento de analizar las tres películas de 1933 contempladas en esta investigación. En *El Tigre de Yautepec* y en *La mujer del puerto* el cine representa lo que Françoise Héritier denomina incesto directo, y en *Sagrario* el indirecto, se volverá a ello más adelante y en el capítulo del análisis de los filmes.

El <<**incesto directo**>> es, básicamente, una relación sexual entre consanguíneos, por vínculos de hermandad o de descendencia (heterosexual u homosexual), pero además se puede considerar directo el llevado a cabo por aquellos/as individuos que el grupo considere parientes directos, ya sea en la familia nuclear o en la extensa; por ejemplo en la cultura occidental podría ser no sólo entre madre-hijo, padre-hija, hermano-hermana, sino también entre primos-primas, tíos(as)-sobrinas(os), etc.

Si bien el <<**incesto indirecto**>> o *del segundo tipo* se conceptualiza a partir de aquellos vínculos de parentesco no-consanguíneos sino afines, también llamados políticos, los cuales en general se dan por añadidura, cuando por ejemplo otro miembro de la familia contrae un vínculo de alianza éste predomina y se impone, estableciendo así nuevos lazos de parentesco, no sólo para los recién casados, sino también para los parientes allegados a ambos contrayentes.

La puntual diferencia con el incesto denominado directo es que el <<indirecto>>, -como señala Françoise Héritier- es una “[...] prohibición de las relaciones sexuales que pondrían en contacto a consanguíneos por intermedio de un *partenaire* común, y que he denominado “incesto del segundo tipo”. Considero la interdicción que recae sobre dos hermanas o sobre una madre y su hija al mismo tiempo y en un mismo lugar respecto del mismo hombre como el paradigma de esta prohibición.”¹²³

Más adelante la autora continúa diciendo que “[...] ya no se trata, por ejemplo del hijo que se acuesta con la madre, sino de la hija que entra en contacto íntimo con su madre si por ventura ésta se acuesta con su padre o padrastro o si la madre se acuesta con su yerno.”¹²⁴

El cine mexicano de 1933 representa en dos ocasiones el incesto directo, entre consanguíneos, en ambos casos –*El Tigre de Yautepec* y *La mujer del puerto*- hermano y hermana se enfrentan a la prohibición, y en la segunda de las películas la trasgreden. En la primer cinta que se rueda ese año –*Sagrario*- se pone en escena el tabú planteado de manera indirecta, madre e hija pretenden el amor del mismo hombre, quien no es el padre, pero sí desempeña para la hija la función de padre durante su infancia y adolescencia.

¹²³ Françoise Héritier, *Del Incesto*, p. 8.

¹²⁴ Françoise Héritier, *Del Incesto*, p. 7.

Resumen del capítulo 2:

Género, parentesco y poder

b i n a r i s m o s

<i>Codificado por las instituciones</i>	<i>Norma: Normalizador y/o normalizado</i>	<i>Anomia: por normalizar o a-normalizado</i>
género	masculinidad	feminidad
sexualidad	heterosexualidad	homosexualidad
parentesco	exogamia*	endogamia
emparejamiento apareamiento	matrimonio conyugalidad	adulterio incesto**

*Exogamia "normal": dentro de ciertos límites: la raza, la etnia, la clase, el estatus, etc.

Exogamia "a-normal": cruce con otra raza, etnia, clase social.

Adulterio e **incesto: objeto del melodrama, trasgresión a la norma que regula el género, la sexualidad, el parentesco, el emparejamiento y el apareamiento.

2.4. El concepto de poder

El pensamiento feminista se vincula necesariamente con la reflexión acerca del poder, ya que señala la construcción social de identidades de género como elemento clave en la distribución de recursos políticos, económicos y culturales entre los miembros de una sociedad. Abordar las prácticas humanas desde una perspectiva de género implica analizar las relaciones entre hombres y mujeres en tanto campo de ejercicio del poder.

Las teorías feministas del poder se pueden ubicar en tres grandes vertientes. Haciendo un breve repaso, la primera de ellas pone el acento en el <<conflicto>>, concibe al poder como algo que se pueda poseer. Ésta es una definición instrumental, en tanto que modifica las conductas, es un poder sobre las otras y los otros, resulta observable y medible. La siguiente acepción está relacionada con la idea de *capacidad*, donde el poder emerge como potencial colectivo. H. Arendt considera que debido a la experiencia -de verse dominadas o sometidas- las mujeres se encuentran en una posición privilegiada para elaborar un nuevo poder, superando así la dominación sistemática. La tercera vertiente, sobre la línea foucaultiana, concibe al poder como omnipresente, se encuentra en todas las relaciones sociales, los estratos, niveles e instituciones. No es que sea únicamente coercitivo, en su ejercicio el poder produce. También cuestiona *quién* detenta el poder y *quién* está sujeto a él, pues no lo concibe como monolítico e

inamovible, sino como redes de acciones y resistencias, y es en esta postura donde se pondrá especial atención.

El concepto de poder de Foucault

Foucault, siguiendo el análisis propuesto por Nietzsche sobre los mecanismos de control social, elabora una teoría que no se evoca de manera exclusiva a los aparatos del Estado, sino a la multiplicidad de poderes, a la “trama de poder microscópico, capilar”, creando así un diagnóstico de la multiplicidad de opresiones. Analiza la coerción institucional, donde el discurso del poder influye en la naturaleza biológica del cuerpo y en el disciplinamiento del individuo “normal”; y, advierte que la policía extiende su dominio mucho más allá de la vigilancia del mantenimiento del orden, lo hace hacia la materialidad de la sociedad civil.

Con respecto a las anteriores concepciones de la sexualidad, muestra en sus estudios que la extendida convicción de que en ella reside “la verdad” del sujeto –y por tanto sea necesario interrogarla y hacerla emerger a cualquier precio- es una idea muy antigua y que difícilmente se puede caracterizar como emancipatoria. Asimismo considera que el fenómeno del poder sólo se había estudiado a partir de dos ejes: a) como contrato-opresión, de tipo jurídico, que fundamenta su ilegitimidad; y b) dominación-represión, en términos de lucha-sumisión. Estas dos visiones conllevarían a una reducción del problema del poder al de la soberanía, sin embargo, existen relaciones verticales que no son la proyección directa del poder soberano, sino el sustrato sobre el cual se afianza (relaciones: maestro-alumno, padre-hijo, marido-esposa, etc.)

Su tesis central y original es, por una parte, que el poder no se posee, sino esencialmente es algo que se ejercita en todos los niveles, funciona a través de una organización reticular. Un elemento esencial de la concepción foucaultiana es que el poder produce al individuo, siendo éste uno de sus primeros efectos, así, ciertos cuerpos, gestos, deseos, se identifican y se constituyen como sujetos¹²⁵.

Es importante señalar que Foucault ve al acto comunicativo como la base de las relaciones de poder, pues es a través de la comunicación -es decir, de un conjunto de signos y símbolos: el lenguaje¹²⁶- que el/la individuo se halla sometido/a y somete. Por ejemplo, la asimetría en los vínculos familiares se designan jerárquicamente haciendo uso de palabras específicas que le otorgan a cada quien su lugar dentro de esa microestructura (padre, madre, hijo, marido, esposa, hija, suegra, etc.).

En la siguiente cita, Foucault se refiere a esa otra dimensión del poder que denomina “productivo”, estimulante, en la cual el sujeto siempre busca la satisfacción por medio de la sumisión -al insertar en él la norma de la obediencia al poder a través de un sistema educativo totalizante-.

¹²⁵ Ver Nota 2.4.H. Foucault, en anexo del capítulo 2.

¹²⁶ El saber como mecanismo de control cobra su máxima expresión con el lenguaje, el cual, según Foucault, terminó definiendo en sí mismo un polo de la dualidad de lo bueno/malo, sano/enfermo, normal/anormal, cordura/locura, etc., en su proceso de definición e identificación de sus características los conceptos se van separando por completo. ¿Por ello se preguntará Luce Irigaray si el sexo masculino es <<el>> sexo, y el femenino el que no alcanza siquiera una aproximación cuantitativa del sexo?

“Si usted admite que la función del poder no es esencialmente prohibir sino producir, producir placer, en ese momento se puede comprender, al mismo tiempo cómo se puede obedecer al poder y encontrar en el hecho de la obediencia placer, que no es masoquista necesariamente.”¹²⁷

El concepto de poder de Bourdieu

Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu la cuestión de lo que él llama “la *dominación masculina*” es un problema de estructura que funciona a partir de complejos mecanismos, los cuales al estar incorporados en los sujetos, pasan desapercibidos -del dominado y del dominador- como lo son la eternización de la subordinación a través de la neutralización de la historia, y la discriminación simbólica de las mujeres¹²⁸. La paradoja de la dominación masculina no es sólo que resulte invisible para sus propias víctimas, sino que también son éstas quienes reproducen el sistema, o de manera inconsciente, o por ejemplo al seguir la norma del género que se trató apartados atrás. Los dominados, explica Bourdieu, “contribuyen, a veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos, adoptan a menudo la forma de emociones corporales –vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad- o de pasiones y de sentimientos.”¹²⁹

El círculo vicioso del cual se alimenta la dominación masculina en tanto jerarquía de los géneros y estructura, consiste en socializar lo biológico y biologizar el “orden social”, de esta manera las diferencias y oposiciones se “naturalizan” y es así como se universalizan.¹³⁰ El autor propone estudiar las invariantes que, más allá de todos los cambios visibles de la condición femenina¹³¹, se observan en la relación entre los géneros a través y a pesar del tiempo.

Esta estructura sólo permite concebirlo todo en opuestos-complementarios y percibir esta dualidad como ‘natural’, de modo que se piensa a partir de antónimos para explicar el mundo: alto-bajo, subir-bajar, arriba-abajo, delante-detrás, recto-curvo, derecha-izquierda, seco-húmedo, duro-blando, sazonado-soso, claro-oscuro, público-privado, presencia-ausencia, completud-incompletud, bueno-malo, masculino-femenino, hombre-mujer, etc.; y esta forma de concebir el mundo se sobre pone a todo lo percibido y comprendido, incluido los ámbitos económicos y sexuales, confiriendo a cada una de estas oposiciones “una especie de densidad

¹²⁷ Foucault, “Las redes del poder”, p. 70.

¹²⁸ Junto con los « homosexuales » dice Bourdieu, y al nombrarlo así él mismo cae en la trampa de la estructura, pues encasilla en un término a un grupo más diverso, término además del discurso médico el cual ya plantea una anormalidad o perversión. Posiblemente al decir “homosexuales” se haya querido referir a toda la diversidad *queer* (gays, lesbianas, intersexos, transgéneros, drags, travestis, etc.) que en tanto inmersa en los principios de la posmodernidad se define asimismo.

¹²⁹ Bourdieu, p. 55.

¹³⁰ Cornelius Castoriadis lo explica a partir del término ‘clausura’, cuando algo se cierra y se interioriza entonces ya no se cuestiona, así funciona lo que él conceptualiza como Imaginario Social Instituyente, que a su vez es instituido.

¹³¹ Algunos cambios de la condición de la mujer a lo largo de la historia podrían ser: el empoderamiento, el acceso al trabajo remunerado en el ámbito público, el acceso a la educación, la obtención de los derechos civiles, etc.)

semántica originada por la sobre determinación de afinidades, connotaciones y correspondencias.”¹³²

Bourdieu explica que la perpetuación de la dominación no reside en el seno del ámbito doméstico, como pudiera pensarse, sino en instituciones como la escuela, la iglesia o el Estado. Esta idea del poder se manifiesta en lo capilar, decía Foucault, en los ámbitos más íntimos de las prácticas sociales. La supremacía del androcentrismo, y la asimetría que de allí se genera constituyen nuestra percepción y estructuras cognitivas, Bourdieu explica que “[...] hemos incorporado, como esquemas inconscientes de percepción y de apreciación, las estructuras históricas del orden masculino”¹³³, por lo tanto los modos de pensamiento ya son producto de la dominación.

En base en estos argumentos, se puede pensar y entender al **cine** como una **institución** que **propone y reproduce**, no sólo **modelos** de lo femenino y lo masculino, o de los vínculos de **parentesco**, y otras **relaciones de poder**, sino también permite concebirla como **generadora de modos de percibir el mundo**, el orden social.

Cabe señalar la sutileza con la que funciona la relación social de dominación que está por demás interiorizada, pues “aparece como una aplicación más de un sistema de relaciones de sentido perfectamente independiente de las relaciones de fuerza.”¹³⁴

“La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya.”¹³⁵

Si se entiende así el orden masculino estaría inscrito en las cosas y en los cuerpos, en los rituales y en las rutinas de la división del trabajo. Así, sistema mítico-ritual que explica el mundo no hace más que consagrar el supuesto orden establecido, la función de cada rito es llevar cada evento a lo oficial, a lo instituido, a lo normal, a lo moral, a lo correcto, a lo aceptado, a lo sano, etc.:

“Los ritos de instituciones ocupan un lugar excepcional debido a su carácter solemne y extraordinario. Buscan instaurar en nombre y en presencia de toda la colectividad movilizada, una separación sacralizante no sólo, como hace creer la noción de rito de paso, entre los que ya han recibido la marca distintiva y los que todavía no la han recibido, por ser demasiado jóvenes, pero también y, sobre todo, entre los que son socialmente dignos de recibirla y las que están excluidas para siempre, es decir, las mujeres.”¹³⁶

El orden masculino¹³⁷ se inscribe también en los cuerpos a través de las rutinas de la división del trabajo, o de los rituales colectivos y privados. Así, la relación sexual aparece como la relación social de dominación, esto es percibido

¹³² Bourdieu, p. 20.

¹³³ Bourdieu, *La dominación masculina*, p. 17.

¹³⁴ Bourdieu, *La dominación masculina*, p. 17.

¹³⁵ Bourdieu, *La dominación masculina*, p. 22.

¹³⁶ Idem, p. 39.

¹³⁷ Ver Bourdieu, p. 38.

así porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino-activo y lo femenino-pasivo, y ese principio organiza y dirige el deseo, el masculino como deseo de posesión y, según Bourdieu, el femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada.¹³⁸

La dominación también se manifiesta a través de la violencia simbólica, que a diferencia de la fuerza física “es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física.”¹³⁹

La crítica que se le ha hecho a Bourdieu¹⁴⁰ es que deja poco a la iniciativa o a la voluntad del sujeto sometido, concibiendo el fenómeno como una estructura donde las intenciones de cada persona a su vez están moldeadas por ésta, reitera que

“[...] los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión”¹⁴¹

El concepto de poder de Thompson

Para los fines de esta investigación, lo útil de la propuesta de Thompson es que en *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*¹⁴², desarrolla una cosmovisión de la actividad simbólica, característica fundamental de la vida social, a la par de otras como la productiva. Para ello parte de una noción y una clasificación del <<poder>>, y explica desde ahí la incidencia de los *mass media* -como instituciones representativas del <<poder simbólico>>- en las sociedades modernas.

Para Thompson el <<poder>> es la capacidad para actuar de acuerdo a los intereses propios, interviniendo en el curso de los acontecimientos, y afectando con ello los resultados; para esto las personas hacen uso de los recursos que tienen a su alcance, los cuales son los medios que les permiten alcanzar sus objetivos e intereses de manera efectiva. En este sentido, el <<poder>> se halla en los diferentes tipos de inter-acción y encuentros, desde los representantes del Estado hasta los hechos cotidianos de la gente. Thompson -siguiendo a Micheal Mann- distingue <<cuatro tipos principales de poder>> que llama “económico”, “político”, “coercitivo” y “simbólico”, y a su vez aclara que éstos no son de ninguna manera excluyentes, pues en un fenómeno, acontecimiento o institución se pueden encontrar varios de ellos a la vez. En el siguiente apartado, concerniente a las “instituciones y cinematografía” se pone especial énfasis en el cuarto de su

¹³⁸ Ver Bourdieu p. 25.

¹³⁹ Bourdieu, p. 54.

¹⁴⁰ Ver Nota 2.4. I. Bourdieu en anexo del capítulo 2.

¹⁴¹ Bourdieu, p. 26.

¹⁴² Thompson, John B., *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998.

clasificación, el <<poder simbólico>>, propio -aunque no exclusivo- de los *mass media*.

De manera breve se expone la clasificación de Thompson. El <<poder político>> estaría representado por todos los Estados, pues al ser instituciones constituyen sistemas de autoridad al implicar un conjunto de reglas y procedimientos bajo forma de leyes promulgadas y cuerpos soberanos. Siguiendo a Max Weber, la “autoridad” de un Estado radica en su capacidad para ejercer a veces de manera simultánea: el <<poder coercitivo>> –uso efectivo o amenaza de la fuerza física- y el simbólico. La difusión de formas simbólicas por parte del Estado también pretende sostener creencias que legitimen el poder político. A su vez, el <<poder económico>> serían los recursos materiales y financieros con los que cuente una institución, grupo o individuo. El cuarto tipo es el cultural o <<poder simbólico>>, que procede de la actividad productiva, transmisora y receptora de formas simbólicas significativas.

Los seres humanos en su cometido de expresarse utilizan, según Thompson varios tipos de recursos a los que designa “medios de información y comunicación”, los cuales incluyen los medios técnicos para la fijación y transmisión, las habilidades, competencias y formas de conocimiento empleadas en la producción de contenido simbólico e información, lo que Bourdieu llama “capital cultural” (y denomina “capital simbólico” al prestigio acumulado, reconocimiento y respeto que se le otorga a determinadas instituciones o productores).

Así, Thompson define el <<poder simbólico>> como: la capacidad de intervenir en el transcurso de los acontecimientos e influir en las acciones de los (las) demás, suscitando a su vez acontecimientos a través de los medios de producción y transmisión de las formas simbólicas.

La actividad simbólica es parte de la vida social, pero, a pesar de ello, existe un conjunto de instituciones que históricamente han asumido un papel importante en la acumulación de los medios de información y comunicación. Las religiosas se ocupan de la producción y difusión de formas simbólicas relativas a los valores espirituales y la salvación. Las educativas transmiten los conocimientos adquiridos y se encargan de inculcar habilidades y competencias. Las mediáticas -donde se ubica a la institución cinematográfica- producen y difunden a gran escala formas simbólicas en el espacio y el tiempo.

En el capítulo siguiente se acota esta cuestión del poder simbólico, precisándose en el funcionamiento de las instituciones en general y en el cine en particular.

Resumen del capítulo 2:

Género, parentesco y poder

..... b i n a r i s m o s

<i>Codificado por las instituciones</i>	<i>Norma: Normalizador y/o normalizado</i>	<i>Anomia: por normalizar o a-normalizado</i>
género	masculinidad	feminidad
sexualidad	heterosexualidad	homosexualidad
parentesco	exogamia*	endogamia
emparejamiento apareamiento	matrimonio conyugalidad	adulterio incesto**

*Exogamia "normal": dentro de ciertos límites: la raza, la etnia, la clase, el estatus, etc.

Exogamia "a-normal": cruce con otra raza, etnia, clase social.

Adulterio e **incesto: objeto del melodrama, trasgresión a la norma que regula el género, la sexualidad, el parentesco, el emparejamiento y el apareamiento.

3. Instituciones y cinematografía**3.1. Clasificación de las instituciones.**

Como ya se ha expuesto en el último apartado del capítulo 2, en *Los media y la modernidad*, J. B. Thompson, con fines analíticos propone una clasificación del poder, ejercido por instituciones de diversa índole, las cuales cuentan con un *modus operandi*, objetivos y recursos específicos.

Tabla: Formas de poder¹⁴³

<i>Formas de poder</i>	<i>Recursos</i>	<i>Instituciones paradigmáticas</i>
Poder económico	Recursos materiales y financieros	Instituciones económicas (ej.: empresas comerciales)
Poder político	Autoridad	Instituciones políticas (ej.: Estados)
Poder coercitivo (especialmente militar)	Fuerza física y armada	Instituciones coercitivas (militares, también la policía, instituciones penitenciarias, etc.)
Poder simbólico	Medios de información y comunicación	Instituciones culturales (ej.: Iglesia, escuelas y universidades, industrias mediáticas, etc.)

¹⁴³ Tabla 1.1. Formas de poder, de John B. Thompson, en capítulo "Comunicación y contexto social" (pp. 27-36), *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Paidós, Barcelona, 1998.

Las instituciones son concebidas por Thompson como un conjunto de recursos, reglas y relaciones con persistencia en el tiempo y extensión en el espacio, características unidas con el propósito de alcanzar objetivos específicos. Las instituciones dan forma a campos de interacción preexistentes, y a su vez crean nuevas posiciones en el interior de los campos, y caminos para organizar la vida de quienes las ocupan. La posición que ocupa una persona dentro de una institución está directamente relacionada con el poder que ejerce.

3.2. El funcionamiento y el poder simbólico de las instituciones

Se parte del supuesto de que si son tres las películas que representan el incesto, entonces el cine, además de ser un arte, una maquinaria, y una industria, es también, y antes que nada, una institución, la cual al representar legitima las relaciones entre los géneros, y está imbuida en la “ideología” de las otras instituciones, o moldeada, construida por ellas, como lo son por ejemplo la iglesia, el Estado, el sistema educativo, los discursos médico y jurídico. El cine, permeado por estructuras que le preceden, como lo son el lenguaje y el sistema de género y parentesco, no se puede abstraer de ellas, más bien está estructurado y determinado por éstas.

La cuestión del incesto en 1933 se representó, en los tres casos, asociado a la muerte, y no hay indicio alguno de que los directores (a pesar de haber coincidido con las mismas personas y experiencias) se hayan puesto de acuerdo con anterioridad sobre la temática o su tratamiento; asimismo, estos proyectos cinematográficos fueron llevados a cabo con el financiamiento de tres empresas diferentes, *Sagrario* producida por Aspa Films de México; *El Tigre de Yautepec*, por Producciones FESA, y *La mujer del puerto* por Eurindia Films. Este fenómeno no podría comprenderse, si, como señala Durkheim, se parte del error de “negar los orígenes sociales del pensamiento individual. Es la sociedad la que da al individuo las clasificaciones, las operaciones lógicas y las metáforas orientadoras.”¹⁴⁴ El saber de cada época, sostenía Foucault, es un sistema de discursos cuya lógica es el dominio sobre las cosas y sobre los demás seres humanos. Así, cada época, en base en sus instituciones, desarrolla formas específicas de racionalidad que se articulan en diversos ámbitos como en la filosofía, la administración, las técnicas médicas y las artes.

Si, como señala Mary Dougals en *Como piensan las instituciones*, una institución es una agrupación social legitimada, organizadora de información, generadora de procesos cognitivos que construyen y legitiman el orden social, y, a partir del cual el comportamiento (individual y colectivo) tiende a acomodarse a la matriz institucional, entonces se puede plantear como hipótesis particular que es el cine-institución y no los directores-individuos (varones) quien representa el incesto-muerte como indisociable en tres ocasiones en un mismo año, 1933.

Douglas, retomando a varios pensadores como Fleck, hace una reflexión acerca de lo que, sobre todo de manera invisible, constituyen (recuerdan, olvidan, reiteran, regulan, legitiman, etc.) las instituciones, pero no plantea, o por lo menos no de manera explícita, si las instituciones podrían tener o no “género”, y si ello

¹⁴⁴ Durkheim citado por Mary Douglas, *Como piensan las instituciones*, p. 28.

determinaría o no lo que constituyen. Al no estar este asunto especificado entonces se da por supuesto que si se habla de una sociedad patriarcal donde la jerarquización y la sexualización de los dualismos está siempre a favor de lo masculino, y en detrimento de lo femenino, entonces las instituciones están permeadas y estructuradas de acuerdo a estos planteamientos fundamentales por muy invisibles que parezcan.

Fleck introdujo diversos términos técnicos, por ejemplo: el *colectivo de pensamiento* (equivalente al ‘grupo social’ de Durkheim) y su *estilo de pensamiento* (equivalente a las ‘representaciones colectivas’¹⁴⁵), que guía y educa a la percepción y produce una acumulación de conocimiento. Para Fleck, el *estilo de pensamiento* establece las condiciones previas a cualquier cognición y traza los límites para cualquier juicio sobre la realidad, su característica principal es ser oculto a los integrantes del colectivo de pensamiento¹⁴⁶, es decir, pasa desapercibido, como ocurre con los mecanismos de sumisión en la dominación masculina expuesta por Bourdieu.

Ahora bien, Fleck hace una distinción entre los miembros del colectivo de pensamiento, los *creyentes verdaderos*, quienes sí se encuentran sujetos a los condicionamientos del estilo de pensamiento, y la *comunidad de pensamiento*, individuos que no están necesariamente condicionados por él.

3.3. El cine como institución

La institución del cine funciona de igual forma en como Fleck analizó la estructura interna de los grupos: una élite de iniciados de rango alto en el centro, las masas en la frontera exterior, la actividad gira en torno al centro, la periferia asume sus ideas -o toma postura sobre ellas, pero siendo éstas siempre el referente- y sufre un proceso de cosificación.¹⁴⁷ De igual forma, el público espectador queda también al margen, no interviene en la producción ni en el tratamiento de las ideas, simplemente asume el estilo de pensamiento planteado por la institución cinematográfica. Esto ya lo señalaba Mulvey en *Visual Pleasure*, cuando explicaba que en el cine institucional la construcción de la imagen va dirigida al varón heterosexual y a producirle placer a éste, por lo tanto al público femenino no le queda de otra que identificarse con este punto de vista que es el de la cámara, es decir lo proyectado en pantalla.

Aplicando las nociones de Fleck a la institución cinematográfica mexicana de los años treinta, el *colectivo de pensamiento* –es decir los directores de las películas, así como los escritores del cine (argumentistas, guionistas y adaptadores) y los productores- tienen un *estilo de pensamiento* que resulta invisible a los integrantes del grupo, y que en este caso -1933- se concreta y materializa en la representación del incesto. Es decir, hay un más allá tangible, colectivo, del quehacer y el pensamiento individual, pues según Fleck “el individuo no tiene nunca, o casi nunca, conciencia del estilo de pensamiento colectivo, que

¹⁴⁵ Ver cuadro, Nota 3.2.A, en anexo del capítulo 3.

¹⁴⁶ Ver Douglas, p. 32.

¹⁴⁷ Ver Douglas p. 33.

casi siempre ejerce sobre su pensamiento una coerción absoluta y contra el que es sencillamente impensable una oposición.”¹⁴⁸

El funcionalismo, por ejemplo, no dejaba margen a la experiencia subjetiva de individuos con capacidad de desear y elegir. Se les considera objetos o robots cuando se presupone que los sujetos yacen atrapados en los mecanismos de una maquinaria compleja en la cual ellos no han contribuido en su creación. En una teoría de tal índole no tiene sentido la explicación del cambio, a no ser que provenga del exterior y con gran fuerza. En las relaciones sociales no se puede plantear una estabilidad tal, por eso son útiles las concepciones de Durkheim y de Fleck, pues consideran al grupo social como generador de su propia cosmovisión, al tiempo que desarrolla un estilo de pensamiento que sustenta la pauta de interacción entre sus miembros.¹⁴⁹

En el primer subgrupo de Fleck referente a los miembros del colectivo, los *creyentes verdaderos*, se podría ubicar a los directores de cine, que en general eran los que hacían las adaptaciones de las obras literarias o intervenían en ellas, es decir los autores intelectuales de la obra; y en la *comunidad de pensamiento*, a los técnicos y ayudantes de tramoya, que en general no establecen contacto directo con el mundo artístico y literario. Aunque, como ya se ha especificado anteriormente, en estos años la institución cinematográfica apenas comenzaba a ser una industria (del tipo de Hollywood), es decir no producía en serie películas buscando un rendimiento y ganancias determinadas, eso empieza a ocurrir en la década siguiente, donde se copia en México también el *star system* norteamericano, que en el país vecino ya funcionaba como tal desde la década de los treinta.

El fenómeno de la producción de tres películas que representan el tabú del incesto se torna mucho más interesante si se toma en consideración el planteamiento de Merton y Elser, pues según estos antropólogos, “absolutamente todo lo que ocurre posee una función en el mantenimiento de la existencia del sistema social”¹⁵⁰, pues vuelve a arrojar otra serie de interrogantes para pensar, por ejemplo ¿qué función en el mantenimiento del sistema social tienen esas tres películas en el México de 1933?

3.4. El melodrama como género narrativo

Para la construcción de este apartado se ha recurrido básicamente a dos fuentes, una de ellas es el conocido texto del profesor norteamericano Rick Altman¹⁵¹, *Los géneros cinematográficos*, y la otra es la obra de P. Pérez Rubio¹⁵², *El cine melodramático*, que ayuda a comprender las características específicas del género melodrama, en el cual situamos a las tres películas analizadas.

Se podría comenzar respondiendo ¿qué es un género narrativo? Un género, tanto en la literatura como en los diversos medios audiovisuales, es una forma

¹⁴⁸ Fleck, 1935, p. 41, citado por Douglas, p. 32.

¹⁴⁹ Ver Douglas, pp. 56-57.

¹⁵⁰ Douglas, p. 59.

¹⁵¹ Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.

¹⁵² Pérez Rubio, Pablo. *El cine melodramático*, Paidós, Barcelona, 2004.

organizativa que caracteriza a los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor. Cuando hablamos de géneros en el medio cinematográfico, nos estamos refiriendo a categorías temáticas relativamente estables, sometidas a una codificación respetada por los realizadores de la película -lo que Metz denomina primera máquina-, y a su vez, en mayor o menor grado, re-conocida por sus espectadores. No obstante, como se irá viendo, ésta no es una taxonomía invariable, queda sometida a los vaivenes de la moda, a las tendencias que los/las críticos/as, historiadores/as y teóricos/as vayan diseñando y legitimando. También suele identificarse como <<género cinematográfico>> un modo estereotipado de contar una película a partir de una fórmula con cualidades y caracterizaciones de los personajes las cuales son reconocibles para el público espectador, que le permite procesos de identificación (de y) con el relato y los personajes, y por ende, disfrutarlo en un grado aún más intenso, en el sentido de que conoce las reglas que modulan lo percibido.

Al tratarse de una convención inteligible para el público, los/las creadores/as cinematográficos/as asumen los géneros como un parámetro para ordenar los contenidos del relato. Por supuesto la realidad posmoderna es mucho más compleja, y resulta frecuente encontrar cintas que bien podrían insertarse en más de uno o, dicho de otra manera, han sido contaminadas por varios géneros a la vez. También ocurre que antes de la época clásica del cine de Hollywood los géneros fueran “impuros” pues aún no estaban instituidos. En el ámbito de la mercadotecnia, al ser la comercialización del producto lo primordial, los géneros resultan fundamentales en la promoción y distribución. Así, una película considerada a ojos de alguno como *western*, puede ser clasificada como *drama* por otra persona. El público espectador re-conoce las “fórmulas narrativas” -o los rasgos originales de cada género-, elige y decodifica las películas de acuerdo a éstas, así sea cine documental, de animación, experimental, melodrama, histórico o de época, negro, cómico, de horror, de ciencia-ficción, fantástico, musical, de aventuras, bélico, *western* o erótico, etc. Pérez Rubio añade que “[...] la fragmentariedad e intertextualidad propias de la cultura posmoderna han contribuido aún más a diluir el concepto de género cerrado, al haber constatado que cada vez son más frecuentes la mixtificación, las conexiones y las interferencias ente ellos.”¹⁵³

Es importante exponer que en la década de los años treinta en México, no se habla de géneros cinematográficos, y la razón es bastante simple: en esa época se están formando, se experimentan las fórmulas narrativas y se observan los resultados del público. Así que “[...] no será hasta la década de 1940 cuando se fije la clasificación taxonómica de géneros cinematográficos que, con ligeras variantes, ha llegado hasta nosotros.” Es decir, llamar a las tres películas mexicanas de 1933 melodramáticas, o ubicarlas en el género del melodrama, es una asignación *a posteriori*, como ocurre también con la denominación de las pinturas prehistóricas como “arte rupestre”, por ejemplo. Jean-Louis Leutrat ha demostrado que, “si se consultan las fuentes documentales de las primeras

¹⁵³ Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*, ver p. 24.

décadas del cine, <<la noción de “melodrama” estuvo ausente mucho tiempo>>, y sólo se comienza a utilizar de manera generalizada en los años setenta.”¹⁵⁴

Muchos de los argumentos de las películas tienen su origen en relatos cortos, novelas u obras teatrales de autores como Jack London, O. Henry, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Dickens, etc. y, vale resaltar aquí a Guy de Maupassant pues *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933) es una adaptación de uno de sus cuentos más conocidos, “Le Port”, y Maupassant (su obra) uno de los escritores franceses de todos los tiempos más llevados al teatro y a la pantalla grande.

El contexto socio-histórico también es un factor que incide en la conformación o identificación de los géneros, el *melodrama romántico*, otro ejemplo, ofrece muy distintas posibilidades si lo analizamos en los años treinta o en los años ochenta, pues “el romanticismo” y las relaciones de pareja se han visto modificadas en mayor o menor medida en el trecho histórico que separa ambos periodos, pero entonces ¿cuáles son sus constantes, a pesar de las variantes en el tiempo y el espacio, cómo se puede reconocer, o a qué código responde? Y, parafraseando el cuestionamiento de Pérez Rubio: ¿es posible alcanzar o diseñar un método de análisis que sirva igualmente para abordar obras teatrales, películas o seriales televisivos, todos ellos atendidos, en mayor o menor grado, por sus ingredientes melodramáticos?

El <<melodrama>> es una categoría difícil de establecer, pues, como reconocen muchos autores, sus estrategias estilísticas y argumentales pudieran ser aplicables a una inmensa mayoría de los filmes existentes. Resulta delicado ubicar con precisión sus límites territoriales, así como las características que le son propias, pues éstas “responden no sólo a razones que afectan a la construcción de los relatos, sino también al contexto histórico en el que nacen [...] y a las circunstancias, cinematográficas y extracinematográficas, con que acuden a sus receptores.”¹⁵⁵

Según el *Diccionario de términos literarios*, el melodrama es un drama musical de procedencia italiana¹⁵⁶ de finales del siglo XVIII, que se desprende de ésta para transformarse en un texto dramático el cual, aunque se adapta al modelo del drama burgués iniciado por Diderot, continúa conservando el acentuado tono sentimental de sus orígenes. El público al cual va dirigido el melodrama es popular, y los personajes son estereotipados, “modelos de bondad o de malicia, que se enfrentan a situaciones extremas, en las que la desgracia o la dicha sobreviven de manera fatal.”¹⁵⁷ Según Estébanez Calderón el público espectador adoptaría una actitud compasiva ante esta situación, conturbándose ante el destino aciago del héroe, o entusiasmándose con el logro de su objetivo.

La materia prima del melodrama como género cinematográfico, según Pablo Pérez Rubio¹⁵⁸ son los sentimientos, los cuales representan fuente de (dis)placer de la existencia humana por excelencia: el deseo, el amor en todas

¹⁵⁴ Leutrat, “El melodrama”, en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coomps.), *Historia general del cine. Volumen VI: América (1915-1928)*, 1977, págs. 277-290, citado por Pérez Rubio, p. 25.

¹⁵⁵ Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*, p. 31.

¹⁵⁶ Ver nota Nota 3.4.B en anexo del capítulo 3.

¹⁵⁷ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 652.

¹⁵⁸ Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*, ver p. 19.

sus variantes y manifestaciones, la infidelidad, el sacrificio, la renuncia, el dolor, la paternidad y la maternidad, la melancolía, la nostalgia, la soledad, el reencuentro, la frustración, el envejecimiento, el temor al destino y a la muerte. Núria Bou¹⁵⁹, señala que el melodrama impone al espectador un solo sentimiento, es decir le provoca una “monopatía” que le da la sensación de totalidad, y las ideas del bien y del mal se invocan en términos absolutos y maniqueos. La tragedia plantearía la ambivalencia, o por lo menos la yuxtaposición de dos o más sentimientos encontrados. Para Robert Bechtold Heilman -*Tragedy and Melodrama*, 1968- la división del protagonista, como eje fundamental de la trama, es lo que definiría el universo de la tragedia. La dimensión humana de los héroes y heroínas trágicos les es dada a partir de una elección consciente a causa un conflicto entre una ley y su deseo.

Para P. Brooks¹⁶⁰ el <<melodrama>> es el modo narrativo del exceso, es decir, de la intensificación de lo que representa. En su origen teatral era un espectáculo que alternaba pasajes musicales y diálogos, a partir de ese criterio surgió la operata y el vodevil. En el siglo XIX se produce un cambio semántico en el término y pasa a ser atribuido a dramas populares en prosa donde hay un enfrentamiento entre el bien y el mal con final feliz.

En su calidad de medio de comunicación híbrido, en su contexto de cultura de masas del siglo XX, no resulta extraño que el cine asumiera con rapidez los planteamientos del melodrama y en busca de su popularización como estrategia de marketing, los convirtiera en uno de sus materiales más característicos.¹⁶¹

Perez Rubio señala que el melodrama es el género que ha gozado de menor prestigio entre el público cinéfilo. Con aires de esperanza así lo expresó en 1921 Guillermo de la Torre¹⁶² en su artículo “Cinegrafía”: “El cinema y la novísima literatura. Sus conexiones”, publicado en *Cosmópolis*, quien hacía hincapié en la manifestación de los genuinos medios expresivos del séptimo arte, acontecimiento que ocurriría cuando al evolucionar se alejara de los procedimientos teatrales y literarios. Sin embargo, el melodrama ostenta el mayor *corpus* en toda la historia del cine; tal vez porque ha ido contaminando a otros géneros, o éstos han ido incorporando elementos melodramáticos de acuerdo a sus necesidades.

Los <<personajes melodramáticos>> suelen ser planos, hechos, sujetos carentes de matices psicológicos o, en todo caso, están envueltos en revoluciones de los sentimientos. El melodrama subordina el personaje a la situación y se preocupa de las cusas siempre y cuando se consigan los efectos, se prioriza la coincidencia, la exageración y la fatalidad.

Ripstein defiende el melodrama, asegurando que su origen está en la cultura clásica, “[...] está en Shakespeare, en Dostoievski, en la ópera, en toda la

¹⁵⁹ Núria Bou, “La conversión de una tragedia de Cocteau en melodrama cinematográfico: una lectura de *Il mistero di Oberwald*”, en *Revista Digital Dramateatro*, artículo disponible en:

http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0001/cocteau.htm

¹⁶⁰ Ver Peter Brooks, 1976.

¹⁶¹ Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*, ver p. 23-24.

¹⁶² Guillermo de la Torre, citado por Pérez Rubio, ver p. 30.

literatura del siglo XIX. Todo ello se vuelca en el cine, adaptándolo a la cultura y a la época propias de cada cinematografía.”¹⁶³

Mulvey¹⁶⁴ por el contrario, considera que los matices despectivos que acompañan al cine melodramático tienen que ver también con su condición de género destinado al público femenino.

En esta lucha del bien y el mal que escenifica el melodrama ¿qué es en la representación del incesto el bien y qué es el mal? ¿El bien es el orden establecido, y el mal la trasgresión de cualquier ley, en este caso específico el sobrepasar la prohibición del incesto?

<<Lo melodramático>> en el cine, es la conversión del sustantivo en adjetivo, más que referirse a él como género cinematográfico, lo que esta operación permite es entenderlo como un <<tipo de narrativa genérica>> en la que se engloban el *western*, el cine negro, el de aventuras, el bélico o el fantástico y la ciencia-ficción. Si se considera a todo el cine de Hollywood como melodramático, entonces “el melodrama no sería un género, sino la característica global que atraviesa todos los géneros”¹⁶⁵, de allí que Leutrat le denomine <<categoría transversal>>. Para Brooks es “un modo de concepción y expresión, un cierto sistema de ficción para dotar de sentido a la experiencia, un campo de fuerza semántico”¹⁶⁶, es decir, lo considera un modelo narrativo y textual que pone en escena sentimientos y emociones procurando dotarles de un determinado sentido.

Un melodrama hollywoodense, para Bourget, debe incluir entre sus características “un personaje-víctima (frecuentemente una mujer, un niño o un enfermo).”¹⁶⁷ Esta cita resulta relevante por varios motivos, la primera es porque si el público espectador reconoce los códigos del melodrama, entonces el cine de Hollywood estaría instituyendo la siguiente relación: personaje-víctima=mujer. Pero, por otra parte, también Jean-Loup Bourget, al pertenecer a la tercera máquina, está legitimando y reproduciendo la lógica hollywoodense, pues él es una autoridad en la materia, por lo tanto no sólo será leído por los estudiantes (próximos directores, guionistas, productores, etc.) sino también por los ya consagrados realizadores, retroalimentando sus concepciones a cerca de lo que es y debe ser el melodrama. En ese sentido Christian Metz es asertivo al concebir al cine en términos de maquinaria, y más preciso sería llamarle <<engranaje>>.¹⁶⁸

¹⁶³ Arturo Ripstein (Pérez y Hernández, 1998, 55) citado por Pérez Rubio, p. 38.

¹⁶⁴ Laura Mulvey, <<Visual Pleasure and Narrative Cinema>>, en *Screen*, 1975.

¹⁶⁵ Leutrat, 1997, p. 280, citado por Pérez Rubio, p. 32.

¹⁶⁶ Brooks, 1976, p. xiii, citado por Pérez Rubio, p. 32-33.

¹⁶⁷ Jean-Loup Bouget, 1985, p. 9-13, citado por Pérez Rubio, p. 34.

3.5. El escándalo en el cine

Del griego *skandalon* <<causa de un tropiezo moral>>¹⁶⁹.

“Si el siglo XIX había sido el lugar de nacimiento del escándalo mediático, el siglo XX iba a convertirse en su verdadero hogar. Una vez que este característico tipo de acontecimiento hubo sido inventado, estaba destinado a convertirse en un género reconocible que algunas personas iban a procurar producir activamente.”¹⁷⁰

Como ya se ha visto en el apartado concerniente al melodrama como género narrativo, éste tiene como nudo argumental la exacerbación de ciertos valores, normas y/o sentimientos que entran en conflicto. El incesto, en las tres películas analizadas pareciera ser su máximo exponente. El escándalo, en tanto que implica una trasgresión al orden imperante es susceptible de ser material melodramático. Para explicar este fenómeno se recurre a *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*¹⁷¹, de John B. Thompson, donde el autor clasifica el escándalo en tres grandes rubros:

-Sexuales-sexo

-Financieros-dinero

-Poder político-poder

Thompson señala que los <<escándalos>> en la teoría social son considerados como “luchas por la obtención del poder simbólico y que destaca las relaciones entre el escándalo, la reputación y la confianza.”¹⁷² En el caso de la representación del incesto por parte de la institución cinematográfica, la competencia por el poder simbólico estaría siendo protagonizada por las películas (y todo su staff, encabezado por el director), en la empresa de colocarse en la cima del campo, a partir de la puesta en escena de una posibilidad de escándalo de tipo sexual.

El cristianismo ha puesto mayor énfasis en la culpabilidad individual y no colectiva, de esta manera si las personas cometían actos pecaminosos se atribuía a su propia debilidad interna. En la lógica religiosa el escándalo actúa como regulador social, como un código de referencia para denunciar la acción, por ello el surgimiento de un escándalo se asocia con un proceso de <<moralización>>, mediante le cual los denunciadores se adhieren o reafirman en ciertos valores o normas.¹⁷³ En el sentido moderno del término <<escándalo>> implica algún tipo de trasgresión que provoca una respuesta pública, y según Thompson posee las siguientes características:

a) “Su ocurrencia o existencia implica la trasgresión de ciertos valores, normas o códigos morales;

b) Su ocurrencia o existencia implica un elemento de secreto o de ocultación, pero ello no obstante llegan a ser conocidos por individuos distintos a las directamente implicados; o bien esos individuos tienen motivos para creer fundadamente que existen tales elementos de secreto u ocultación;

¹⁶⁹ Thompson, *El escándalo político*, p. 30.

¹⁷⁰ Thompson, p.87.

¹⁷¹ Thompson, John B., *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*, Paidós, Estado y Sociedad, núm. 94, Barcelona 2001, ISBN 84-493-1160-8, 393 pp.

¹⁷² Thompson, *El escándalo político*, p. 27.

¹⁷³ Thompson, *El escándalo político*, p. 36.

- c) Algunos no participantes desapruban las acciones o los acontecimientos y pueden sentirse ofendidos por la trasgresión;
- d) Algunos no participantes expresan su desaprobación denunciando públicamente las acciones o los acontecimientos;
- e) La revelación de las acciones o los acontecimientos y la condena que recae sobre la conducta pueden dañar la reputación de los individuos responsables”.¹⁷⁴

Al transgredir las normas que gobiernan la conducta de las relaciones sexuales las personas corren grave riesgo de incurrir en escándalo, aunque a menudo la supuesta trasgresión de los valores o leyes son a su vez objeto de disputa, pues se hallan integrados en relaciones de poder.

Como es representado en las películas, las personas que trasgreden alguna norma suelen ocultar el hecho a los ojos de los no participantes. Según Thompson para que un acontecimiento se convierta en escándalo debe pasar de la potencialidad del secreto al conocimiento de terceros, o ha de haber personas que crean que esa acción existe; en ese sentido es siempre un asunto público, pero además también presupone un determinado grado de pública desaprobación, y que unos/as la expresen a los demás, pues el escándalo, advierte Thompson, “recibe su forma tanto de la respuesta de terceros como del propio acto de la trasgresión”¹⁷⁵, y al expresar su desaprobación del hecho los individuos están realizando un acto preformativo que es parte constitutivo del escándalo.

En este orden de ideas los escándalos se caracterizan por una dramaturgia de ocultación-revelación. Al parecer, la institución cinematográfica de 1933 consideró que el mejor método para garantizar el secreto o evitar la aparición de revelaciones involuntarias era la muerte.

El cine es un medio propicio para plantear este juego con terceras personas, pues, por ejemplo, aunque los protagonistas de *La mujer del puerto* a la luz del amanecer develan y re-conocen su identidad a través del intercambio de palabras en una habitación donde están solos, la cámara actúa siempre con un ojo que mira, *La ventana indiscreta*, de Hitchcock, y el público espectador es siempre testigo, ocular y auditivo, de lo que sucede en lo más íntimo de cada ámbito, una pluralidad de terceras personas co-presentes y omnipresentes en la historia de cada film.

¹⁷⁴ Thompson, *El escándalo político*, p. 32.

¹⁷⁵ Thompson, p. 40.

4. Marco metodológico

4.1. El Análisis del Discurso como método

Las tres películas mexicanas de 1933 que representaron el tema del incesto, son interpretadas aquí usando al Análisis Crítico del Discurso como herramienta, el cual (como se verá a continuación) resulta operativo en el estudio semiótico de los textos¹⁷⁶ fílmicos -entendiendo por texto el conjunto de enunciados producidos en contextos sociales desde posiciones de enunciación.-

El Análisis de Contenido es un método de análisis e interpretación de datos dentro del cual se encuentra el Análisis del Discurso. A menudo, tanto en el lenguaje cotidiano¹⁷⁷ académico como en las ciencias sociales se les suelen homologar¹⁷⁸, sin embargo, aunque “tienden a combinarse, articularse”¹⁷⁹ Tanius Karam señala que cada uno posee una metodología propia, la cual responde a fines específicos. En el anexo de este apartado se puede consultar un cuadro comparativo.

4.2. Análisis de Contenido

Explica van Dijk que el Análisis de Contenido (AC) es una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones, “tiene más que ver, de hecho, con otros aspectos más observables del discurso –sobre todo con las palabras- que con el sentido.”¹⁸⁰ Si se piensa en la prensa, el AC mide, por ejemplo, la frecuencia de una palabra en un texto, el tamaño de los titulares o las letras, y algunas categorías que se pueden contar¹⁸¹. Con respecto a la aplicación del AC en el texto fílmico, es decir una película, se pueden contar, por ejemplo, cuántos minutos aparece una persona, o cuánto dura cada plano, el número de palabras que dice un personaje, etc. Aquí tal vez lo más difícil sea es establecer categorías “interesantes”. El AC se suele usar en las ciencias sociales, y sobre todo en los estudios de comunicación de masas o marketing, debido a que los datos son en general muchos (como miles de artículos de periódico) y solamente se pueden analizar con rapidez de esta manera, cuantitativa pero superficial. Aquí, por lo menos en principio, no entran interpretaciones subjetivas de los textos; -al contrario que en el procedimiento de 'análisis' (codificación) aquí las decisiones

¹⁷⁶ Cabe aclarar que cuando aquí se menciona la palabra “texto” se hace referencia a cualquier unidad de sentido producido. En el contexto de esta investigación se habla del “texto fílmico”, es decir de una película, pero un texto también puede ser un *spot* radiofónico o televisivo, un anuncio publicitario panorámico o en una revista, un *comic*, un *poster*, un tríptico, un folleto, una conversación telefónica o personal, un catálogo de arte, una serie de televisión, una fotografía, un dibujo, un diario (pero también un artículo o una columna del mismo) un libro, un *videoclip*.

¹⁷⁷ Ver Van Dijk, Teun (compilador). *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: una introducción multidisciplinaria*, Vol. I., Gedisa, Barcelona, 2000. pp. 31-32.

¹⁷⁸ Tanius Karam afirma también que atrás queda la división rígida entre lo cuantitativo y lo cualitativo, lo extenso y lo intenso, etc. Fuente: comunicación personal de Tanus Karam, e-mail de respuesta el 20 de marzo de 2006.

¹⁸⁰ Van Dijk, Teun A. (compilador). *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: una introducción multidisciplinaria*, Vol. I., Gedisa, Barcelona, 2000, p.32.

¹⁸¹ Como por ejemplo cuántas veces se cita el gobierno o la oposición en un corpus de la prensa.

tienen que ser tan explícitas que casi todo el mundo está de acuerdo (lo que se mide con el "*inter-rater reliability*").

En términos generales, las características del AC son las siguientes:

- **Objetivo:** porque supone el empleo de procedimientos de análisis que pueden ser reproducidos por otros investigadores.
- **Sistemático:** ya que exige la sujeción del análisis a una pauta objetiva determinada, que abarque todo el contenido a observar.
- **Cuantitativo:** porque pide que se pueda cifrar numéricamente los resultados del análisis.
- **Manifiesto:** ya que son los contenidos expresos de la comunicación.

4.3. Análisis del Discurso

Como unidad de materia y en tanto objeto de estudio, se puede partir por cuestionarse ¿qué es el *discurso* en el AD? En un acercamiento inicial vale tener en consideración las siguientes aproximaciones de *discurso*: como un enunciado o una serie de éstos pronunciados por un hablante, pero también puede ser definido como conjunto de enunciados que construyen un objeto, o, los dichos en un contexto de interacción, o, en un contexto conversacional, o, como constricciones que explican la producción de un grupo de enunciados a partir de una posición social o ideológica particular, y, como conjunto de enunciados para los que se pueden definir sus condiciones de producción. El *discurso* también puede adoptar diversas caracterizaciones o ser pensado –estudiado, analizado e interpretado– desde las siguientes perspectivas: como relato, como narración¹⁸²; como argumentación, retórica¹⁸³; como esquema del mundo, fenómeno de conocimiento¹⁸⁴; el discurso como estructura textual¹⁸⁵, como lógica¹⁸⁶; como polifonía¹⁸⁷; el discurso como ideología¹⁸⁸.

El Análisis del Discurso (AD) *no* es un 'método' sino una (trans)disciplina de las ciencias sociales y humanas, y tiene muchos métodos (incluso el Análisis de Contenido), que dependen de las estructuras que está analizando: narrativas, argumentativas, conversacionales, semióticas (de imágenes, etc.). Los estudios del AD son sobre todo 'cualitativas', o sea de varios tipos de estructuras, incluso aquellas que no son "observables", como las semánticas (del sentido) o pragmáticas (de los actos de habla), etc., y se relaciona con el análisis del lenguaje siempre en contextos sociales, donde estos actos y habla son producidos.

Los elementos¹⁸⁹ que integran una posible definición sintetizada del AD son:

¹⁸² Discurso como narración ver los siguientes autores: Greimas, Barthes, Propp, Bremond.

¹⁸³ Discurso como retórica ver los siguientes autores: Anscombe, Ducrot.

¹⁸⁴ Discurso como fenómeno de conocimiento ver Grize.

¹⁸⁵ Discurso como estructura textual ver T. Van Dijk.

¹⁸⁶ Discurso como lógica ver la Escuela Analítica.

¹⁸⁷ Discurso como polifonía ver los siguientes autores: Bajtin, Barthes.

¹⁸⁸ Discurso como ideología ver los siguientes autores: Van Dijk, Flairclought, Foucault, Escuela Francesa.

¹⁸⁹ Según Tanius Karam, fuente: comunicación personal de Tanus Karam, e-mail de respuesta el 20 de marzo de 2006.

- Un conjunto trans-oracionales en donde se cumplen reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
- Un conjunto donde funcionan reglas de coherencia y cohesión.
- Está regulado por condiciones de producción, circulación y recepción (regulación que varían según el tipo o subtipo de discurso).
- Constituye una práctica socio-cultural institucionalizada con características peculiares.

Análisis Crítico del Discurso

El <<Análisis Crítico del Discurso>>¹⁹⁰ se ha convertido en la denominación genérica que se aplica a un planteamiento dedicado a estudiar los textos y el habla, y que emerge del modo sociopolítico consciente y opositor en que se investigan el lenguaje, el discurso y la comunicación; así, el ACD surge principalmente de la crítica lingüística y semiótica.

El Análisis Crítico del Discurso, en tanto corriente del AD, adopta una visión tridimensional del discurso, ámbitos que no pueden dissociarse. a) Como práctica textual: como unidad lingüística da cuentas de reglas de producción textual, organiza la información y es un agente que no sólo produce el texto, sino que adopta una actitud hacia lo que enuncia, una modalidad. b) El discurso como práctica discursiva: permite la realización de otras prácticas sociales, da cuenta de la relación existente entre el texto y su contexto, y dota de significado a la acción social, produce y reproduce, asimismo modifica los contextos sociales en los que emerge, a los actores sociales como a sus relaciones. c) El discurso como práctica social: señala la dialéctica entre las estructuras y las relaciones sociales, que por un lado conforman el discurso, y, a su vez, éste incide sobre ellas, donde la dimensión reproductiva es también constitutiva.¹⁹¹

El Análisis Crítico del Discurso estudia el papel del discurso en la transmisión persuasiva, legitimación y normalización de ideologías (de valores saberes, comportamientos); asimismo analiza cómo un discurso crea una determinada representación de los acontecimientos, la cual reforzará, cuestionará, naturalizará, objetará unos puntos de vista (y no otros) del orden social, que pueden ir en beneficio o perjuicio de los intereses o circunstancias de los distintos grupos, géneros, clases sociales, etc.¹⁹²

¹⁹⁰ Ver ACD en el glosario del anexo del capítulo 4.

Para los propósitos de este trabajo es importante señalar otra de las líneas del ACD, la investigación feminista del lenguaje y la comunicación, que se desarrolla actualmente en varios países, y sobre la cual nos evocaremos en mayor medida pero no únicamente. Ésta como las demás es una línea crítica y aunque todas señalan las desigualdades en los sistemas y fenómenos sociales, ésta lo hace específicamente en las existentes entre los géneros.

¹⁹¹ Ver Luisa Martín Rojo, capítulo VI: “El análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas”, en: *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, pp. 162-164. L. Martín Rojo es miembro de ALED, Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, y catedrática de la Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁹² Ver Luisa Martín Rojo, capítulo VI: “El análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas”, en: *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, pp. 164-165.

Es característico del ACD el afán de intervenir en el orden social y discursivo, al incrementar, mediante el estudio y la exposición, la reflexividad, generando usos, representaciones y prácticas alternativas de los acontecimientos. A partir de este objetivo general, Luisa Martín Rojo¹⁹³, señala que se perfilan dos ámbitos de investigación:

1) El estudio de cómo los discursos ordenan e instituyen nuestra interpretación de los acontecimientos y de la sociedad, incorporando además opiniones; dicho estudio se centra en la construcción discursiva de representaciones sociales, ámbito en el que tiene cabida esta investigación.

2) El estudio del orden social del discurso, es decir, de cómo se gestiona este poder generador de los discursos, y cómo se distribuyen en la sociedad, cómo se les atribuye un diferente valor dependiendo de quién los produzca y dónde se difundan.

Algunos criterios en la labor del Análisis Crítico del Discurso

Parafraseando a Van Dijk¹⁹⁴ los criterios en la labor del Análisis Crítico del Discurso son *grosso modo*, los siguientes:

- Más que a los paradigmas *se dirige hacia los problemas o los temas*. Cualquier planteamiento metodológico y teórico es adecuado siempre y cuando permita estudiar de manera eficaz los problemas sociales relevantes como lo son las desigualdades sociales: el sexismo, el racismo, el colonialismo, etc.

- El ACD no conforma una disciplina, ni un campo ni una escuela, sino que se trata de un *posicionamiento, postura o planteamiento* explícitamente crítico para estudiar el texto, en este caso filmico.

- Con el fin de estudiar eficazmente los problemas sociales, el trabajo del ACD suele ser *inter* o *multidisciplinario*, y se fija particularmente en la relación existente entre discurso y sociedad.

- Tanto histórica como sistemáticamente, el ACD forma parte de un amplio espectro de *estudios críticos* -a menudo marginales o marginalizados- sobre humanidades y ciencias sociales (sociología, psicología, investigación de la comunicación de masas, leyes, literatura, ciencias políticas, etc.).

- Los estudios realizados por el ACD pueden poner su atención en algunos o en *todos los niveles y dimensiones* del discurso, es decir: gramaticales, fonología, sintaxis, semántica, estilo, retórica, organización esquemática, actos de habla, estrategias pragmáticas y de interacción, entre otros.

- A menudo los estudios en ACD no se limitan a estos planteamientos de discurso puramente <<verbales>>, sino que también se fijan en *otras dimensiones semióticas* (imágenes, películas, sonido, música, gestos, etc.) de los sucesos comunicativos.

¹⁹³ Ver Luisa Martín Rojo, capítulo VI: “El análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas”, en: *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, pp. 166.

¹⁹⁴ Van Dijk, Teun A. (compilador). *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: una introducción multidisciplinaria*, Vol. I., Gedisa, Barcelona, 2000, p. 15-17.

- Cuando se estudia el rol del discurso en la sociedad, el ACD se enfoca de manera particular en las relaciones de *poder*, *dominación* y *desigualdad*, y también en cómo los integrantes de un grupo social los *reproducen* o les *oponen resistencia* a través del texto y del habla.

- La labor del ACD se dirige, en gran medida, a las estructuras y estrategias de dominio y resistencia, tanto de las legitimadas como de las desarrolladas en el discurso, pues ambas se hallan en las relaciones sociales de *clase*, de *género*, *étnicas*, *raciales*, de *orientación sexual*, *lengua*, *religión*, *edad*, *nacionalidad* o de *nacionalismos*.

- Una gran parte de la labor del ACD se dirige a subrayar las *ideologías* que desempeñan un papel en la reproducción de, o la resistencia a la dominación, o la desigualdad.

- En los objetivos descriptivos, explicativos y prácticos de los estudios del ACD radica un esfuerzo para *descubrir*, *revelar* o *divulgar* aquello que es implícito, que está escondido o que por algún motivo no es inmediatamente obvio en las relaciones de dominación discursiva o de sus ideologías subyacentes. El ACD se centra específicamente en las estrategias de *manipulación*, *legitimación*, *creación de consenso* y otros mecanismos discursivos que influyen en el pensamiento (e indirectamente en las acciones) en beneficio de los más poderosos.

- El esfuerzo por descubrir los medios discursivos de control mental y de influencia social conllevan la adopción de una postura crítica y de oposición *contra los que ocupan el poder y las élites*, particularmente contra aquellos que abusan de su poder.

- Los estudios del ACD, por otra parte, se esfuerzan en formular o mantener una perspectiva global de *solidaridad* para con los grupos dominados, por ejemplo formulando propuestas estratégicas que ejerzan y desarrollen un contrapoder y una contra ideología cuando se dé la práctica de la confrontación y de la resistencias.

P A R T E II:

5. Contexto socio-cultural. México en los años treinta

5.1. Antecedentes: contexto socio-cultural de México en los años treinta

Introducción

Este apartado tiene como objetivo esbozar el contexto en el que se encuentra México en la década de los años treinta, en el ámbito nacional, considerando asimismo los fenómenos internacionales que afectan, de una manera u otra a todo el mundo. En la parte inicial de este capítulo se da cuenta de la situación sociohistórica de México en el primer tercio del siglo XX. En la segunda se exponen aspectos relativos específicamente de los medios masivos de comunicación y de la cinematografía nacional.

La explicación de esta serie de datos y procesos sociales resulta esencial en la comprensión, análisis e interpretación del objeto de estudio, es decir las tres películas producidas en 1933 que tratan el tema del incesto, concibiendo que éstas emerjan como productos de una sociedad con historia y características específicas, determinantes que a su vez conforman todas sus prácticas sociales y representaciones artísticas.

Antecedentes generales del contexto socio histórico

La década de los treinta son los años posteriores a dos luchas sangrientas de gran envergadura. Por una parte la revolución mexicana, que termina en 1917 con la promulgación de la Constitución, y por la otra la revolución cristera, en la zona del Bajío, la cual se desata en 1926 y finaliza en 1929. Así, en el primer tercio del siglo XX se entrelazan tres revoluciones¹⁹⁵ de suma importancia en la historia de México: la democrática, encabezada por Madero, la agrarista por Emiliano Zapata, y la cultural y educativa iniciada por José Vasconcelos.

Los gobiernos emanados de la revolución advierten el peligro y se esfuerzan para fortalecer la identidad nacional. En este proyecto unificador y homogeneizador los medios masivos de comunicación desempeñaron un papel crucial, sobre todo si se toma en cuenta que cuando termina la revolución mexicana cerca de un 80% de la población no hablaba español, sino lenguas locales. A pesar de las diferencias sociales, económicas y culturales, los gobiernos no dejan de buscar las bases para acceder al “progreso”.

Al mismo tiempo, las modificaciones y experimentos sociales que se han estado implantando en el nuevo modelo ruso no pasan desapercibidos para varios mexicanos ilustrados, quienes se encuentran en puestos de toma de decisiones, como Vasconcelos, y es por ello que “[...] Lunacharsky y sus tesis pedagógicas o el tren cinematográfico de Serguei Einsenstein que recorre las estepas soviéticas son analizados y difundidos por algunos sectores intelectuales de la nación.”¹⁹⁶

5.2. Los años utópicos de las Misiones Culturales: 1921-1938.

An-alfabetismo: 1895-1950

Uno de los tantos factores que sin duda, cada vez en mayor medida, influyeron en la industria cinematográfica en los años posrevolucionarios fue que José Vasconcelos, como rector de la Universidad Nacional (designado en 1920 por el presidente A. de la Huerta) y como cabeza de la Secretaría de Educación Pública (nombrado en 1921 por el presidente Álvaro Obregón), tenía como misión “hacer del arte y la cultura elementos esenciales de la política educativa nacional”¹⁹⁷; empresa a la cual los gobiernos le dieron continuidad hasta la finalización de los años treinta. La relevancia que en ésta época se le otorga tanto

¹⁹⁵ Ver *Misiones Culturales, los años utópicos 1921-1938*, p. 11.

¹⁹⁶ Mario Morales Mora, “Y la utopía se hizo luz”, en *Misiones Culturales, los años utópicos 1921-1938*, p. 76.

¹⁹⁷ Blanca Garduño Pulido, “Diego Rivera y las Misiones Culturales”, en *Misiones Culturales, los años utópicos 1921-1938*, p. 7.

a los ámbitos artístico y cultural, como a la instrucción formal e informal resulta motivo suficiente para dedicarle un espacio a este periodo, en el cual se desarrollaron las denominadas ‘Misiones Culturales’.

Las ‘Misiones Culturales’ fueron un conjunto de acciones sociales, que tuvieron por objeto llevar la alfabetización e instrucción básica a las comunidades más apartadas y marginadas del país, y a los sectores sociales de escasos recursos, promoviendo la educación y el arte entre las grandes masas marginadas. De manera oficial, la primera Misión Cultural se lleva a cabo en 1923, en el estado de Hidalgo, y la última en 1938; en todas ellas tuvieron un destacado papel los maestros y maestras normalistas, docentes de humanidades, los y las artistas y los intelectuales, a todos y todas se les llamó “misioneros modernos”, quienes estaban convencidos de que el arte y la cultura pueden cumplir una función social, como lo demostró en esa época el movimiento muralista en pintura o el estridentista en literatura.

La campaña de alfabetización masiva iniciada por Vasconcelos abrió espacios para la participación social y el desarrollo de la mujer mexicana, “la Universidad Nacional convocó a las señoras y señoritas de toda la República, que no tuvieran trabajo fuera de sus hogares, a que dedicaran algunas horas de sus días a la enseñanza de niños, de hombres, de mujeres, en suma, de todo aquel que se encontrara a su lado y supiese menos que ellas.”¹⁹⁸ Esta cita pretende mostrar el rol protagónico que en el ámbito de la revolución educativa y cultural empezaron a tener las mujeres, antecedida también por la activa participación de ellas en el maderismo y en la revolución mexicana, como lo demuestran Ana Lau y Carmen Ramos en *Mujeres y Revolución, 1900-1917*.¹⁹⁹

Además, la figura de la mujer como educadora²⁰⁰ del pueblo pasó a ser parte de los motivos prioritarios a representar en las artes plásticas de la época, como se puede apreciar en la obra de Diego Rivera titulada *La maestra rural* de 1932, o los murales de la SEP *Alfabetización, aprendiendo a leer, 1923-1928*, donde hay mujeres de varias edades, dando y recibiendo un libro e instrucción.

Haciendo un breve paréntesis, cabe señalar que el cine, como ya se ha mencionado, también se ve contagiado por el acontecer social y por la temática de sus representaciones. En 1936 se filma una película titulada *Judas*, dirigida por Manuel R. Ojeda, en la cual se muestra y exagera con claridad esta labor educativa. Al inicio del filme es un protagonista masculino, y cuando éste muere su novia hereda la labor de instruir a los niños y las niñas. La cinta finaliza con una imagen de unidad, donde la maestra está cogida de las manos de su alumnado, formando un círculo.

Asimismo todos los *mass media* también se vieron contaminados de los objetivos de las Misiones Culturales. Blanca Garduño P. hace referencia a ello con las siguientes palabras: “‘El Maestro de América’ [J. Vasconcelos] extendía su

¹⁹⁸ Blanca Garduño Pulido, “Diego Rivera y las Misiones Culturales”, en *Misiones Culturales, los años utópicos 1921-1938*, p. 16.

¹⁹⁹ Ana Lau y Carmen Ramos, *Mujeres y Revolución, 1900-1917*, INEHRM, México, 1993.

²⁰⁰ La mujer había sido puesta en escena en las artes plásticas en calidad de madre o de transmisora de los “valores familiares”, pero a partir de las Misiones Culturales iniciadas en 1921 se la representa como maestra, alfabetizando a la población, es decir trabajando en el ámbito público. En este sentido el cambio en la representación de la imagen de la mujer en las artes plásticas es significativo cualitativamente hablando.

concepto de educación integral para la nación hasta el fomento de la promoción sistemática del teatro, la danza, la música, el cinematógrafo y las artes plásticas.”²⁰¹

En este sentido, las Misiones Culturales de los años treinta (hasta su clausura en 1938), representaron esa gran oportunidad para los artistas plásticos, propagandistas e intelectuales, que buscaban llevar su arte hasta las masas, y recrear con él la Revolución y sus ideales resemantizados.²⁰²

Para sintetizar la información anteriormente mencionada sobre el proceso de educación en México y el impacto generado por las Misiones Culturales, se recurre a un extracto de la tabla presentada en un informe sobre *El Analfabetismo en México 1895 al año 2000* del Instituto Nacional de Estudios Políticos (INEP), en el cual se muestra la evolución del alfabetismo, desde 1895 hasta 1950.

Años	Población total	% de Población	% de Población
	millones	Alfabeta	Analfabeta
1895	12, 632	17.9 %	82.1 %
1900	13, 607	22.3 %	77.7 %
1910	15, 160	27.7 %	72.3 %
1921 ²⁰³	14, 335	33.9 %	66.1 %
1930	16, 553	38.5 %	61.5 %
1940	19, 654	46.01 %	53.09 %
1950	25, 791	55.8 %	44.2 %

La participación de la mujer y los albores del movimiento feminista

Las historiadoras aún no han precisado las fechas del inicio del movimiento feminista en México, sin embargo hay indicios de demandas desde la segunda mitad y finales del siglo XIX. Algunas consideran que los años veinte del siglo XX fueron el antecedente en las luchas de las mujeres, otras sostienen que el feminismo de los setenta es heredero de las luchas del Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) de 1930.²⁰⁴

En tanto movimiento social, el feminismo en México se había desarrollado con fuerza durante la época posrevolucionaria. Y, aunque no estaba generalizado, muestras de que las inquietudes feministas buscaban formas de expresión y de participación son las siguientes: el Congreso Feminista celebrado en Yucatán en 1916, la revista *La mujer moderna* (1917-1919), el Movimiento Pro Derechos de la Mujer (1919-1926), la revista *Mujer* (1926-1929), las reformas de 1927 al Código Civil que igualaron el estatus de la mujer al del varón jurídico y reglamentaron la

²⁰¹ Blanca Garduño Pulido, “Diego Rivera y las Misiones Culturales”, en *Misiones Culturales, los años utópicos 1921-1938*, p. 14.

²⁰² Ver Mario Morales Mora, “Y la utopía se hizo luz”, en *Misiones Culturales, los años utópicos 1921-1938*, p. 121-122.

²⁰³ Además de que en 1920 el analfabetismo rondaba sobre el 70%, cerca de un 80% de la población no hablaba español. Fuente: Mario Morales Mora, “Y la utopía se hizo luz”, en *Misiones Culturales, los años utópicos 1921-1938*, p. 70.

²⁰⁴ Al respecto ver Ana Lau, “El nuevo movimiento feminista mexicano de fines del milenio”, en *Feminismo en México, ayer y hoy*, Colección Molinos de Viento, núm. 130, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002.

protección de la mujer casada; pero no es sino hasta 1953 que se consigue el derecho al voto.

En 1917 se expidió la Ley de Relaciones Familiares, que fue incorporada hasta 1928 al Código Civil, la cual estableció la igualdad entre la autoridad del marido y la mujer en el hogar; fijó la obligación de ambos de decidir previo acuerdo la educación, el establecimiento de los hijos y la administración de sus bienes. Dicho estatuto consideró también el divorcio y se le consigné legalmente a la mujer el ámbito de la vida privada.

5.3. El maximato y el cardenismo: 1928-1940

El lapso de tiempo que atañe a este trabajo de investigación, y a la tesis doctoral, inicia con el maximato²⁰⁵. Poco después, durante el cardenismo (1934-1940) se sientan las bases del nuevo proyecto económico que se pretende realizar. Se crea el Partido de la Revolución Mexicana en 1938, vinculando al Estado con los sectores que conforman al PRM: el popular, el obrero y el militar.

También en el cardenismo hay trascendentales cambios en las políticas referentes a la institucionalización de la educación en el país. La educación socialista tenía dos objetivos primordiales: por una parte, integrar por completo a la mujer a la vida nacional, otorgándole derechos políticos y económicos, para lo cual se implantó la escuela mixta, señalando que niños y niñas deberían estudiar juntos, a fin de promover la igualdad entre ambos sexos. Aunque como se vio esto tiene sus bases en las Misiones Culturales iniciadas en la década anterior, donde, de manera informal, las niñas y mujeres ya estaban asistiendo a las Escuelas Rurales y a las de Pintura al Aire Libre, y jugando un papel esencial en la alfabetización. El segundo objetivo, consistió en procurar extirpar enfermedades y vicios de la sociedad mexicana: campañas destinadas a combatir las enfermedades, la insalubridad, el alcoholismo, el juego y el fanatismo.

5.4. Las vanguardias y los *mass media*

En el ámbito artístico internacional se desarrollan los movimientos de vanguardia en arte y literatura, en el primer tercio del siglo XX: el cubismo, el futurismo, el ultraísmo, el expresionismo, el dadaísmo, y el surrealismo, originados principalmente en París y en un par de ciudades alemanas. Lo que tuvieron en común estos movimientos fue por una parte el anti-tradicionalismo, es decir, el deseo de crear un arte radicalmente nuevo y que rompiera definitivamente con el realismo, y por la otra el internacionalismo. Todas estas influencias llegan a México y conviven con otras nacionales como el muralismo y el indigenismo.

²⁰⁵ Debido a que se le llamaba ‘Jefe Máximo’, ‘maximato’ se le dice al periodo que sucede a Plutarco Elías Calles entre 1928 y 1935, denominado así por la notable influencia que tuvo éste en las políticas de los gobiernos sucesores, de Emilio Portes Gil, designado por el Congreso como presidente interino el 1° de diciembre de 1928, y de Pascual Ortiz Rubio, quien fue electo para el periodo constitucional de 1928 a 1934, pero al renunciar en 1932 es sustituido por Abelardo L. Rodríguez, ocupando el cargo hasta noviembre de 1934, año en que es electo el General Lázaro Cárdenas. El cardenismo, de 1934 a 1940, es el primer periodo presidencial que lleva a cabo un plan sexenal. La Reforma Agraria para este gobierno es considerada el medio mismo para la transformación económica y social, y no un proceso aislado de la vida nacional.

Durante la década de 1930 a 1940 se produce el florecimiento de la radiodifusión comercial en México. Desde 1926 se inician los experimentos que en 1945 darían cabida a la televisión en blanco y negro. Por disposición del Presidente de la República, general Lázaro Cárdenas del Río, en 1935, los estudios de la radiodifusora XEFO del Partido Nacional Revolucionario le son facilitados al ingeniero González Camarena para que continúe sus experimentos en materia televisiva. Asimismo, la emisora se encarga de traer un equipo de televisión a México.

En 1939, en cuanto concluye la Guerra Civil Española, se establece la Casa de España en México, que se instituiría luego en el actual Colegio de México. Se generaliza el exilio de españoles a México, entre la diversa multitud se encuentran algunos destacados intelectuales que contribuyen al enriquecimiento cultural del país; varios de ellos se acogieron al cobijo de la Universidad para poder llevar a cabo sus actividades.

En 1939 el presidente Lázaro Cárdenas dicta una ley la cual dice que cada sala de exhibición debe proyectar, al menos, una película mexicana por mes. En los años treinta la pantalla grande cuenta con un gran número de adeptos que van consolidando la industria. En México en 1934 de 52 millones de localidades de entretenimiento vendidas: cines, teatros, plazas de toros, gallos y centros deportivos, y carpas, el 70% corresponde a la asistencia al cine, después está el teatro con el 22.5%, y el porcentaje restante distribuido entre los otros espectáculos²⁰⁶. Es decir, el cine en los años treinta se va consolidando como el medio masivo de comunicación por excelencia, a pesar de que la duración normal de exhibición de cada película en un cine es de una a dos semanas, después seguían en cartelera pero en otro establecimiento, en un cine de segunda o de provincia. La mayor cantidad de gente iba a los cines y funciones de estreno.

En la década de 1930 a 1940 el desarrollo de la industria del cine nacional es lento pero siempre *in crescendo*, en la década siguiente el proceso se acelera y uno de los principales factores que contribuyen, además de la caída del "cine hispano"²⁰⁷ de Hollywood, es la Segunda Guerra Mundial: "bloqueadas las actividades del cine en Europa, y limitadas hasta el extremo en Estados Unidos, Argentina, etc., primero eventualmente y luego en forma definitiva, [en México] nos hemos quedado en posesión del derecho de hacer películas."²⁰⁸

El fracaso del cine hispano en Hollywood repercute en que México no sólo abre los brazos a sus paisanos, sino a varios extranjeros que habían colaborado también en la industria cinematográfica del país vecino, y eran expertos en sus oficios, como Arcady Boytler, Grigori Alexandrov, Alex Phillips y Serguei

²⁰⁶ Iturriaga, José. *La estructura social y cultural de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 206-207.

²⁰⁷ El cine denominado "hispano", producido en Hollywood a bajos costos, decae por la variación de acentos. En México se considera inadecuado que un país de habla inglesa sea el principal productor del cine en español, por eso la Ciudad de México, Buenos Aires, y Madrid se disputan el lugar. Se piensa que México debería ocupar este papel por la cercanía con Hollywood. Al trabajar en la industria cinematográfica estadounidense los mexicanos se están formando y esto facilita la creación de cuadros de asistentes, técnicos, actores, etc.

²⁰⁸ "Cuál es el panamericanismo efectivo", en *El cine gráfico*, México D. F., Num. 512, 30 de mayo 1943, p. 2.

Eisenstein, por diferentes circunstancias en los años treinta vienen a México y realizan filmes.

El creador ruso de la teoría del montaje, Eisenstein, llegó a México en 1930 con su fotógrafo Édouard Tissé y estuvo durante 13 meses recorriendo todo el país filmando *¡Que viva México!*. José de la Colina en *Serguei Eisenstein* afirma que “*¡Que viva México!*, filme realizado por un artista revolucionario ruso, es la primera obra maestra del cine mexicano.” Con elogios comenta también que Eisenstein tuvo la objetividad que posee el visitante ajeno, para poder captar y fotografiar a México de una forma novedosa. Aunque Serguei Eisenstein no terminó la película, creó una escuela, la de la fotogenia del paisaje autóctono y la del hieratismo del rostro indígena, las huellas de esta influencia estética se advierten en *Redes* de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel y en *Janitzio* de Carlos Navarro, películas mexicanas, ambas de 1934.

Santa, 1931, marca el despegue de la industria cinematográfica como tal; se realizan 2 largometrajes en ese año, en 1932 se hacen 6, en 1933 se incrementa el número a 21, en 1934 son 23, con lo cual México comparte con España el primer lugar mundial de la producción de cine en español. Sin embargo, debido a la difícil situación de la guerra civil, en los años siguientes México, como ya se ha mencionado, se colocará en el primer lugar.

En el mismo año en que Lázaro Cárdenas es elegido Presidente de la República (1934), se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, UTECM, afiliada a la CTM. “El Estado inicia la construcción de CLASA, estudios cinematográficos estilo Hollywood, que brinda una infraestructura completa: cámaras, equipos de regrabado, estudio de revelado, etcétera. La industria cinematográfica se ha consolidado.”²⁰⁹

En 1935 vuelven a ser 23 largometrajes realizados en el año. Para 1936, la producción nacional es de 25 películas, dos por mes en promedio, en 1937 inicia el *boom* ya que se cuentan 38 películas, 20 de ellas se ubican dentro del género ranchero; llegando hasta 124 en 1952. En el período 1931-1937 hay 138 films, no todos ellos recuperables, una de las razones es que la que en 1982 se incendió la Cineteca Nacional, quemándose parte del material bajo resguardo. Muchas de las cintas no están transferidas a formatos accesibles a todo el público.

5.5. La industria cinematográfica en México y los directores: 1931-1937

La representación del incesto en 1933 es un subtema de una investigación más amplia que se pretende desarrollar posteriormente, y que abarca la producción cinematográfica mexicana comprendida entre 1931 a 1937, por ello se ha decidido contextualizar y hablar de todo este periodo, aunque las cintas aquí analizadas sean únicamente de 1933.

Pero ¿qué se entiende por “cine mexicano”? En este trabajo el cine mexicano está definido esencialmente por dos cuestiones; una es, por supuesto, el origen de la casa productora, es decir del capital; y la otra es el país donde fueron realizadas. Cabe aclarar esto porque, como se verá a continuación, hay gran

²⁰⁹ Márgara Millán, *Derivas de un cine en femenino*, PUEG, México, 1999, p. 85.

número de directores extranjeros en este periodo en México, y también hay actores, actrices y gente del *staff* de otros países. Son diversos los factores que dan pie a el ambiente “multicultural” en el que se genera el cine de esta década, a lo largo del trabajo se irán señalando algunos de ellos.

La producción cinematográfica en 1933

En 1933, con 21 películas producidas casi se cuadruplicó el número de cintas hechas en el año anterior. Por una parte, esta cantidad y su variedad, reveló por una parte que sí había un mercado para el cine nacional, y por la otra, “una suerte de desconcierto genérico y temático.”²¹⁰

Se presentan a continuación las 21 películas producidas en 1933 por 13 directores, y se señalan en negritas las tres que tratan el tema del incesto:

Almas encontradas (Raphael J. Sevilla, 1933)

Su última canción (John H. Auer, 1933)

El prisionero # 13 (Fernando de Fuentes, 1933)

La Llorona (Ramón Peón, 1933)

*Juárez y Maximiliano, La caída del imperio*²¹¹, (Miguel Contreras Torres, 1933)

La noche del pecado (Miguel Contreras Torres, 1933)

La Calandria (Fernando de Fuentes, 1933)

Sagrario (Ramón Peón, 1933)

Profanación (Chano Urueta, 1933)

El Tigre de Yautepec (Fernando de Fuentes, 1933)

El héroe de Nacozari (Guillermo Calles, 1933)

Enemigos (Chano Urueta, 1933)

El pulpo humano o In fraganti (Jorge Bell, 1933)

Tiburón (Ramón Peón, 1933)

Águilas de América (Manuel R. Ojeda, 1933)

Corazones en derrota, El corazón hecho garras (Rubén C. Navarro, 1933)

Pecados de amor (David Kirkland, 1933)

El vuelo de la muerte (Guillermo Calles, 1933)

La mujer del puerto (Arcady Boytler, 1933)

La sangre manda (José Bohr, 1933)

El compadre Mendoza (Fernando de Fuentes, 1933)

Los directores que representan el incesto en 1933

El ambiente “multicultural” de este período en México, que se bosqueja a continuación, está enmarcado por diversos factores sociales, históricos, políticos y económicos que favorecieron la llegada de personas de diferentes países. Por ejemplo la revolución rusa de 1917, la Primera Guerra Mundial, el *crack* de la bolsa de Nueva York en 1929 y la Guerra Civil Española, entre otros.

²¹⁰ E. García Riera, p. 75.

²¹¹ Antes, *Antorchas de libertad*.

En cuanto a la nacionalidad o los orígenes tan sólo de los directores que realizaron películas en México en el periodo 1931 a 1937 hay por lo menos 15 realizadores extranjeros de 9 países diferentes: de Hungría es John Auer, de Alemania José Bohr, de Cuba René Cardona y Ramón Peón, de Rumania Robert Curwood, de El Salvador Jorge Dada, de Estados Unidos de Norteamérica David Kirkland y Roberto O'Quigley, de Rusia Boris Maicon; de España Antonio Moreno, Ramón Pereda y Juan Orol; de Canadá Alex Phillips, y, Fred Zinnemann de Austria. También están Miguel Zacarías, descendiente de libaneses, y los hermanos Bell, hijos de un inglés.

Es pertinente subrayar que por lo menos 20 de los 43 directores del periodo 1931 a 1937 estuvieron en Estados Unidos, principalmente en Hollywood, Los Ángeles (aunque también en Arizona, Nueva York y Washington), ya sea estudiando o trabajando en cuestiones relacionadas al cine, a la fotografía o al teatro. Por lo menos 7 de los directores de este periodo tenían estrecha relación con la prensa y el mundo de las letras, ya sea como colaboradores de algún diario, corresponsales, columnistas, o, en su defecto, habían incursionado en la literatura, tanto en narrativa como en poesía.

La mayoría de los directores²¹² del periodo 1931-1937, tanto los nacionales como los extranjeros, provenían de familias de clase media, empresarios pequeño burgueses o intelectuales. Además se conocían, y algunos emparentaron entre sí. Al no existir la profesión ni la carrera de *cineasta*, muchos de ellos se formaron en la práctica, colaborando unos en las cintas de los otros, como guionistas, productores, asistentes, actores, o parte del *staff*, y solían pertenecer a los mismos círculos culturales.

Como se puede apreciar, tanto en las breves biografías reseñadas como en las fichas filmográficas, estos tres directores que en 1933, no sólo tienen en común su quehacer profesional y el haber puesto en escena el tema del incesto en el mismo año, sino también, otra serie de coincidencias, las cuales se deben considerar al analizar esta triada fílmica en su conjunto. Por ejemplo, hablando de cuestiones técnico-cinematográficas, el canadiense Alex Phillips²¹³ es el camarógrafo de las tres cintas, y que los tres directores tuvieron estadías en los Estados Unidos de Norteamérica, aunque en diferentes años. De Fuentes y Peón van al país vecino del norte a estudiar; y Boytler por asuntos laborales, en 1929 realiza en Nueva York por lo menos una docena de cortometrajes en español para la Empire Productions. Peón y Boytler comparten su gusto -y formación- por el teatro.

Ramón Peón

De ascendencia española, Ramón Peón García nace en la Habana, Cuba, el 5 de junio de 1897 (- 02/02/1971). A los 10 años de edad va con su padre a Tampa, donde estudia inglés, luego vuelve a la isla y realiza estudios para ser Químico Azucarero. En 1916 viaja a Nueva York para aprender las bases del

²¹² Se habla en masculino porque de 1931 a 1937 sólo hubo una directora de cine, Adela Sequeyro.

²¹³ Alex Phillips trabaja de fotógrafo en más de 200 filmes entre 1931 y 1972.

séptimo arte, en E.E.U.U. trabaja en los Laboratorios Republic como asistente de revelado y segundo fotógrafo. Después es camarógrafo de George Laskin y otros profesionales de los estudios Tec-Art de Hollywood, y al lado de Tom Terris recorre el mundo como camarógrafo, trabaja como *camera man* de noticiarios para los estudios Kalem de Nueva Jersey, y como asistente en los Vitagraph. En Hollywood es asistente de dirección. Llega a México en la misma fecha que Boytler y Eisenstein, en 1931. Su primera labor en la cinematografía nacional es como asistente de Antonio Moreno, en *Santa* (1931), considerada la primer película sonora mexicana. Dos años después dirige *La Llorona*. Con Roberto Cantú Robert. En Hollywood funda la Lux Films Corporation, con la que produce, actúa y dirige pequeñas comedias. Perla Ciuk²¹⁴, en el *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, fecha 52 cintas dirigidas en la filmografía de Ramón Peón.

Fernando de Fuentes

Fernando de Fuentes Carrau nació en Veracruz el 13 de diciembre de 1894 (- 04/07/1958). Hijo de un gerente bancario, la familia de Fuentes se estableció en Monterrey, ciudad donde Fernando pasó su infancia y adolescencia. Luego parte a los Estados Unidos para estudiar Ingeniería y Filosofía y Letras. Colabora como secretario auxiliar del presidente Venustiano Carranza en la embajada de México en Washington. Al volver se instala en el Distrito Federal, y hace trabajos eventuales para el periódico *Excelsior*, gana un concurso de poesía convocado en 1917 por dicho diario y *El Universal*.

Su relación con la industria cinematográfica empieza por un empleo en el cine Olimpia, en donde sugiere el uso de subtítulos para las películas extranjeras, y en las exhibiciones del *Circuito Máximo*. Trabaja en la *Compañía Nacional Productora de Películas*, como parte del *staff* de *Santa* de Antonio Moreno (1931), donde coincide con R. Peón. También asiste a John Ahuer, Arcady Boytler y debuta como director en 1932 con *El anónimo*. Al parecer, su siguiente filme *El prisionero trece* no agrada al presidente Lázaro Cárdenas, y modifica el final. En los siguientes años filma lo que varios autores han considerado como una trilogía que inició con la cinta antes mencionada a la que siguió ese mismo año *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). En 1936 se estrena *Allá en el rancho grande*, éxito taquillero que le permite crear su productora *Dyana Films*. Como pionero del cine nacional recibió la *Medalla al Mérito Cinematográfico* en marzo de 1958; murió ese mismo año, el 4 de julio en la Ciudad de México. Perla Ciuk cuenta 36 cintas dirigidas por Fernando de Fuentes a lo largo de su carrera; y *El Tigre de Yautepec* representa su 5° película como director.

²¹⁴ Perla Ciuk, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, edición CD ROM, CONACULTA, Cineteca Nacional, México, 2002, ISBN: 970-93435-0-5, ver sección “Directores”.

Arcady Boytler²¹⁵

Arkadij Arkadieovich Bojtler Rososky, nace en Moscú, Rusia en 1895 (-24/11/1965). Hijo de un abogado, en Rusia colabora con reconocidos directores teatrales como Konstantin Stanislavsky y Vsevolod Meyerhold. Fue director de coreografía y primer actor del *Teatro del Murciélago*, instituido por Nikolai Bailieff. En 1916 realiza varios cortometrajes bajo el seudónimo de Arkansas, cintas que dirige y actúa: *Arkadij Kontroler spaluych vagonov* (*Arcady controlador del vagón cama*), *Arkadij zeni Tsiaja* (*Arcady se casa*), *Arkadij sportsman* (*Arcady deportista*). En 1917 la revolución rusa cambia el panorama político y Boytler emigra a Ucrania. En Kiev conoce a Lina Orguina²¹⁶ quien sería su esposa. Entre los años de 1920 y 1922, en Bonn, Alemania, Boytler dirige y protagoniza dos cortos: *Boytler gegen Chaplin* (*Boytler contra Chaplin*) y *Boytler Tötet Langeweile* (*Boytler mata el aburrimiento* o *Pasatiempos de Boytler*). En la década de los años veinte el matrimonio Boytler se dirige a Sudamérica. En Argentina Arcady forma dueto con la actriz Gloria Guzmán. En Chile dirige y protagoniza su primer largometraje: *El buscador de fortuna / No hay que desanimarse*, 1927. Después de haber pasado también por Perú, se traslada a Estados Unidos de Norteamérica, relacionándose con la *Empire Productions*, empresa que se funda en 1929 en Nueva York, la cual tenía la intención de producir únicamente películas habladas en español. Boytler funge como director artístico y actor, donde participa también Lina, su esposa. Con la *Empire Productions* realiza más de doce cortometrajes²¹⁷ durante el segundo semestre de 1929, en los Estudios Metropolitan de Fort Lee, Nueva Jersey.

Boytler llega a México en 1931, año en el que arribó también su compatriota y teórico del montaje cinematográfico Sergei M. Eisenstein, a quien se le une en la filmación de *¡Que viva México!*, donde actúa en el episodio *Fiesta*. El primer trabajo de Boytler como realizador en tierras mexicanas es con un corto en 1932, *Un espectador impertinente*²¹⁸. Ese año dirige el primer largo, *Mano a mano*²¹⁹, después del cual, la *Mier Brother Producers*²²⁰ lo contrata para filmar tres cortos turísticos, la serie se llamó *Gems of Mexico*²²¹ (*Joyas de México*) y los cortos que la integraban eran *Las pirámides de la Luna y el Sol*, *Xochimilco* y *La pesca de la mantarraya*.

²¹⁵ Referencias de biografías consultadas para la breve biografía:

http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/arcady_boytler.html

CIUK, Perla (2000). *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Cineteca Nacional. ISBN: 970-18-5590-6. VEGA Alfaro, Eduardo de la (1992). *Arcady Boytler: Pioneros del cine sonoro II*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC). ISBN: 968-895-281-8.

²¹⁶ Al casarse se cambia el nombre y se la conoce como Lina Boytler.

²¹⁷ Algunos son: *Sombra vengadora*, *Cafixio viejo / Cafishio viejo*, *Taberna*²¹⁷, *Granada*²¹⁷, *Allá en el Bajío*, *Los bombones del amor*²¹⁷, *¡Así es mi tierra!*, *El Fauno y las ninfas*, *Cabaret*²¹⁷; *Arcady Boytler y sus creaciones humorísticas*, *Vida de noche y Flor de pasión*.

²¹⁸ Cuyos protagonistas fueron: Anita Ruanova y el propio Arcady Boytler.

²¹⁹ Que sorprendentemente P. Ciuk considera un *western*.

²²⁰ Productora en la que estaba de gerente Don Felipe Mier.

²²¹ Serie de tres documentales sobre Teotihuacan, Xochimilco y Acapulco respectivamente, y que agradó a los pintores Diego Rivera y Doctor Atl.

Perla Ciuk cuenta 7 películas dirigidas en México entre su filmografía. *La mujer del puerto* no sólo está considerada la mejor obra de su producción, sino que ocupa el 8º lugar entre las 100²²² mejores películas del cine mexicano.

6. Análisis del incesto en el cine de 1933

Introducción

En este apartado se analizan las tres películas que en 1933 tratan el tema del incesto: *Sagrario*, *El Tigre de Yautepec* y *La mujer del puerto*. El orden de su presentación en este texto responde a tres cuestiones fundamentales que se justifican a continuación:

- Por una parte responde a fines expositivos. Es decir, resulta operativo vertebrar de esta manera, y no de otra, el desarrollo del análisis de las tres cintas, que a su vez tiene su origen en el punto siguiente.

- Se ha decidido que el orden de su aparición en este apartado se corresponda con la cronología misma de las cintas, es decir, los tiempos en las que fueron realizadas, postproducidas, y exhibidas en los principales cines de la Ciudad de México [ver cuadro a continuación relativo a estas fechas]. Así, con un lapso aproximado de tres meses entre una y otra: mientras *Sagrario* se estrenaba *El Tigre de Yautepec* se estaba rodando, y a su vez cuando ésta se presentó en la pantalla grande *La mujer del puerto* se filmaba, estrenándose el 14 de febrero de 1934, fecha en la que se celebra en México a San Valentín: ¡el “Día del amor y la amistad”!²²³. La decisión de respetar el orden, del desarrollo histórico propio de las tres películas, guarda estrecha relación con la reflexión del punto siguiente.

²²² De este mismo periodo de 1931-1937 y dentro del *ranking* de las 100 mejores películas mexicanas, están: *El compadre Mendoza* el 3º lugar, *Santa* el 67º, *Allá en el Rancho Grande* el 89º y *Dos monjes* el 94º. Información disponible en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/>

²²³ 14 de febrero: desde entonces hasta en la actualidad es un día en el cual las amistades, y sobre todo las parejas que entablan una relación amorosa, acostumbran darse cita para intercambiarse regalos, dar un paseo, salir a comer y/o ir al cine.

Fechas de realización y exhibición de las películas¹

<i>Nombre del film</i>	<i>Fecha de rodaje</i>	<i>Fecha (y tiempo) de exhibición</i>
<i>Sagrario</i>	a partir del 25 julio 1933, estudios México Films	28 septiembre 1933, cine Palacio, una semana
<i>El Tigre de Yautepec</i>	a partir del 7 septiembre 1933, estudios México Films	22 noviembre 1933, cine Regis, una semana
<i>La mujer del puerto</i>	a partir del 24 noviembre 1933, estudios México Films	14 febrero 1934, cine Regis, una semana

¹ Aunque las productoras de las tres películas son diferentes, vale señalar que Alex Phillips figura en todas ellas como encargado de fotografía, y también que los interiores de las tres fueron rodados en los estudios México Films. Fuente: García Riera, *Historia documental del cine mexicano*.

- A juicio personal, hay una indudable “maduración” en la concepción y presentación del <<incesto>>, que da cuenta del proceso por el cual atraviesa la institución cinematográfica en 1933. Ahora bien, el logro (o el atrevimiento) de ir representando cada vez con mayor claridad la cuestión del incesto no implica que el cine arroje al imaginario colectivo nuevas o favorables posibilidades del “ser mujer” y del “ser hombre” las cuales ayuden al público espectador a cuestionar o pensar el género de otras maneras. Por el contrario, y como se verá en el desarrollo de este capítulo, y en las conclusiones, la industria cinematográfica en tanto institución que detenta y genera poder simbólico (según Thompson), responde al orden simbólico dominante –aunque también podría representar otro orden simbólico con otros parámetros-, mismo que reproduce, reiterando el binarismo heteronormativo y las desigualdades entre hombres y mujeres, sobre todo a partir de las relaciones de parentesco.

De manera sintetizada la evolución o “maduración”, a la cual se ha hecho referencia en el párrafo anterior, consiste básicamente en que: la primera de las cintas, *Sagrario*, dibuja como tema principal al adulterio, y, al compartir madre e hija al mismo objeto de amor esboza con cautela el incesto indirecto²²⁴. El siguiente filme, *El Tigre de Yautepec*, representa el enamoramiento de un hermano y una hermana que, quienes al ser separados a temprana edad ignoran su vínculo filial al llegar a su vida adulta, pero el film guarda distancia con respecto a la puesta en escena de la sexualidad, si bien los personajes aparecen

²²⁴ Ver conceptos de “incesto directo” e “indirecto” en el apartado 2.3. del capítulo 2.

besándose, no se puede asegurar a ciencia cierta que hayan tenido relaciones sexuales. *La mujer del puerto* (una de las películas mejor logradas en la historia del cine mexicano según las autoridades en la materia), como la anterior, también escenifica el incesto directo entre hermano y hermana, y es él quien se aleja del núcleo familiar cuando es adolescente para emprender su carrera de marino. Sin embargo, a través de la concatenación de las imágenes, la cinta no deja lugar a dudas que los protagonistas tienen una -y sólo una- relación sexual, ella es prostituta en un burdel y él desembarca del mar directo al establecimiento –burdel y cantina- donde ella trabaja. Además, después de haber pasado una noche juntos ambos toman absoluta conciencia de su relación de parentesco.

Las salas de exhibición donde se estrenaron las películas, en este caso el Cine Palacio y el Cine Regis en la capital, la Ciudad de México, fueron establecimientos de primera categoría, de los más importantes y concurridos de la época, y en general permanecían allí durante una semana; luego las empresas comercializadoras se llevaban las cintas a los cines de segunda, y sitios menores, y después circulaban en las principales ciudades de provincia, estando una semana en cada local.

Para introducir a las/los lectoras/es en la trama de los films, en primera instancia se presentan las sinopsis de cada uno, teniendo como base el texto *Historia Documental del Cine Mexicano*, de Emilio García Riera²²⁵. Después se exponen las causas estructurales y coyunturales necesarias para que el incesto sea llevado al acto, o se insinúe, en cada una de las historias. Enseguida se hace un análisis del discurso²²⁶ cinematográfico -poniendo énfasis en los apartados desarrollados en el capítulo 2, concerniente al marco teórico-conceptual, es decir, las relaciones de parentesco, las de género, las concepciones del incesto representadas en cada una de las cintas, determinadas siempre por lo melodramático-. Asimismo se analiza también el vínculo indisoluble que el cine hizo del incesto-muerte, pues en las tres películas alguno de los personajes protagónicos fallece, y, aunque parezca de primera instancia obvio, resulta relevante reflexionar sobre las modalidades de muerte establecidas por el cine, las cuales son diferentes para los personajes masculinos y los femeninos.

Sagrario

Sinopsis²²⁷: Juan es un obrero quien, a causa de una pelea de cantina, mata a su contrincante y es encarcelado por un periodo de doce años, pues a pesar de haber sido en defensa propia, no tiene dinero para pagar abogados y comprobarlo. Un prestigioso médico, el doctor Rueda, además de salvar la vida de Juan en el hospital, se compadece de la difícil situación de desamparo en la cual se quedan Elena, quien está casada con Juan, y la hija de ambos, Sagrario, de 6 años de edad. El doctor Rueda le ofrece trabajo a Elena como ama de llaves en su casa, y Sagrario comienza el colegio en un internado. Con el paso del tiempo Rueda y

²²⁵ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*, Vol. I., Universidad de Guadalajara, México, 1992. García Riera en su libro por un lado sintetiza en un párrafo el argumento, y por el otro hace algunos comentarios sobre el proceder de los directores y sobre lo dicho por la crítica de los medios impresos de la época.

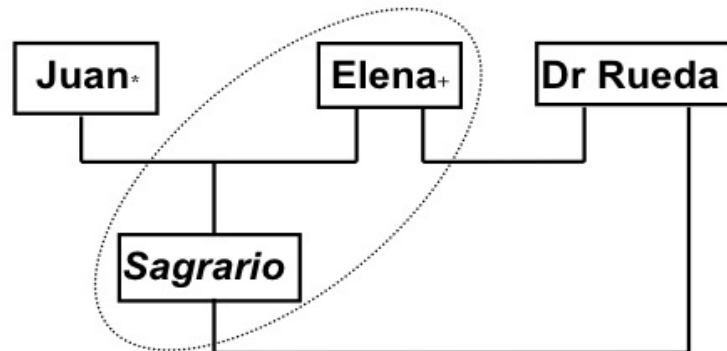
²²⁶ Especificidades del Análisis del Discurso en el capítulo 4, correspondiente al marco metodológico.

²²⁷ Ver en anexos del capítulo 7: *Sagrario*: mapa de vínculos de parentesco, y ficha técnico-artística.

Elena entablan una relación amorosa sin que Juan, el marido de Elena, ni Sagrario, su hija, se enteren. Después de doce años en la cárcel Juan cumple su condena y es puesto en libertad. Con el dinero ganado y ahorrado por Elena durante el periodo que él ha estado preso Juan monta un taller de herrería. En esas fechas también Sagrario, ya con 18 años de edad, sale del internado y todos se reincorporan nuevamente a vivir en familia, en una nueva casa que el doctor Rueda le ha regalado a Elena. Con motivo de agradecimiento a las atenciones del doctor, éste y la familia dan un paseo por el Bosque de Chapultepec, donde Sagrario aprovecha el viaje en bote por el lago para declararle su amor al doctor y éste le sigue el juego sin manifestar resistencia alguna. Días después, en su taller, Juan recibe un anónimo delatando la relación amorosa que entablan Rueda y Elena. Celoso, Juan decide confirmar sus sospechas contratando a un detective para seguirla. Cerca de las fiestas navideñas Elena se da cuenta que el médico y su hija también tienen una relación romántica y están saliendo juntos, y se martiriza, pues Sagrario desconoce el vínculo afectivo existente entre su madre y Rueda. Cuando Elena deduce que su hija y Rueda comparten un romance, ella opta entonces por suicidarse tomando una pócima venenosa. En el lecho de agonía Elena pretende confesarle a su hija la verdad, pero muere en el intento. Sagrario y Rueda deciden acordar fecha y casarse en cuanto haya pasado el periodo de duelo con motivo de la fallecida Elena. Juan indignado al tener conocimiento de las dos relaciones de Rueda, tanto con su difunta esposa como con su joven hija, se dirige al consultorio del doctor a exigirle que no se case con su hija después de haber sido amante de la madre de la chica. En la discusión Juan se altera, sufre un infarto y muere. Mientras tanto Sagrario yace escondida en la habitación del lado del consultorio del doctor escuchando la conversación. Cuando Juan sufre el infarto ella sale del sitio para asistirlo en sus últimos momentos de vida. Sagrario sale de allí llorando. Rueda arruga con sus manos el papel de la agenda donde estaba escrita la fecha de su próxima boda con Sagrario.

Sagrario

mapa: vínculos de parentesco y/o sexualidad



*Personaje que muere.

+Personaje que muere como consecuencia del incesto.

El Tigre de Yautepec

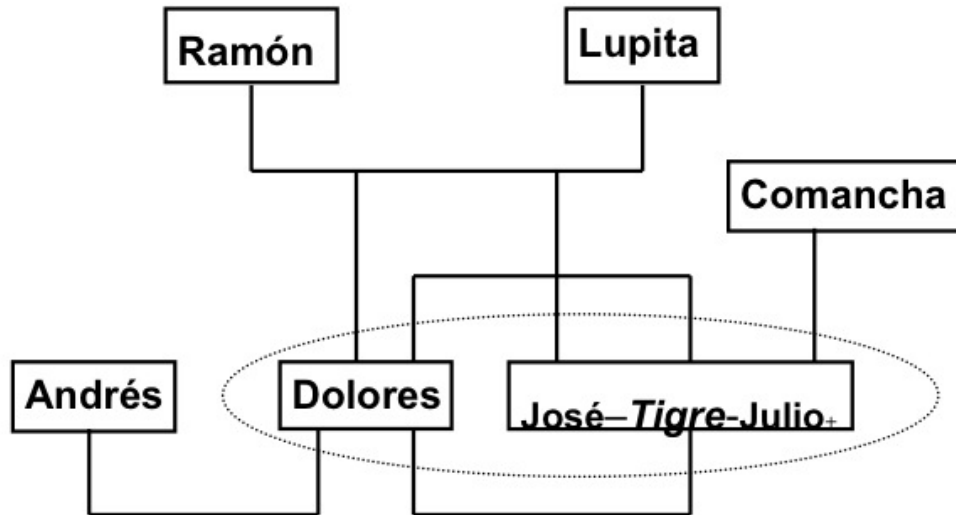
Sinopsis²²⁸: En 1846 el pueblo de Yautepec es asaltado por *Los Chacales*, un grupo de bandidos que además de robar raptan a un hombre y a su hijo Pepito. Veinte años más tarde Pepito, mejor conocido como *El Tigre* (José o Julio) se convierte en el líder de la misma banda que ahora se denomina *Los Plateados*. En Yautepec doña Lupita, madre de Pepito y de Dolores, se ha convertido en el alma del Comité de Defensa Social. Andrés, amigo de la infancia de Pepito, pretende a Dolores, y está al frente de la empresa del pueblo, la cual consiste en cazar a *Los Plateados*. En la guarida de los maleantes *La Comancha*, una vieja bruja, es la madre sustituta de Pepito (El Tigre), quien lo protege y reitera ante los demás hombres el poder de éste, envolviendo su imagen pública en un halo místico. Entre los puestos mercantiles del pueblo Dolores y *El Tigre* intercambian miradas y se hacen novios clandestinos, ella ignora que él es el jefe de los bandoleros (y sobre todo que es su hermano), pero en una de esas noches de visita él se lo confiesa, entonces ella lo rechaza a pesar de estar muy enamorada de Julián (El Tigre). Al pueblo llegan las armas que el Comité de Defensa Social ha solicitado al gobierno para capturar a los bandidos. Dolores y su nana trampan la fuga de El Tigre pero hay una confusión y el que logra escapar es otro. *La Comancha* va en busca de Doña Lupita para revelar que El Tigre es su hijo. Todas las mujeres

²²⁸ Ver en anexos del capítulo 7: *El Tigre de Yautepec*: mapa de vínculos de parentesco, y ficha técnico-artística.

corren a impedirlo pero es demasiado tarde, se halla en el paredón a punto de ser fusilado por un grupo de agentes del gobierno. Madre e hija caen arrodilladas para abrazar el cadáver de Pepito-El Tigre-Julio cuando este muere, y lloran sobre su cuerpo.

El Tigre de Yautepec

mapa: vínculos de parentesco y/o sexualidad



+Personaje que muere como consecuencia del incesto.

La mujer del puerto

Sinopsis²²⁹: En Córdoba, Veracruz, Rosario y su novio, Victorio, dan un paseo por el campo, que termina en una relación sexual, la primera de ella.²³⁰ Don Antonio, el padre de la joven, trabaja como carpintero en una funeraria y enferma, entonces ella solicita ayuda económica a Don Basilio, patrón de Antonio, y él aprovecha la vulnerabilidad de Rosario para manifestarle su gusto por ella y acosarla. Abatida por la situación vuelve a su vecindad para hablar con Victorio, al encontrarlo con otra mujer le reclama su engaño y su promesa de matrimonio²³¹. Mientras la pareja discute Don Antonio se va enterando de la deshonor de su hija,

²²⁹ Ver en anexos del capítulo 7: *La mujer del puerto*: mapa de vínculos de parentesco, y ficha técnico-artística.

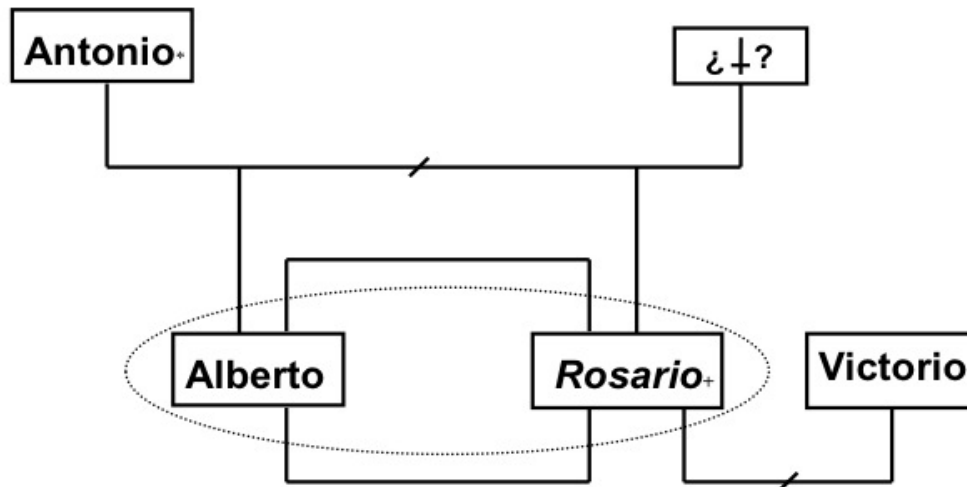
²³⁰ El acto sexual no se ve, se deduce a partir de la concatenación de las imágenes y del desarrollo de la historia.

²³¹ Tómese en cuenta que la condición jurídica de la mujer en el México de 1933 mantiene una dependencia casi absoluta con el padre o marido, está a veinte años de ser sujeto de derecho (voto femenino 1953), no sólo su identidad se conforma con relación al hombre sino que el matrimonio se constituía prácticamente como el único medio legítimo de ascensión social para las mujeres.

y se incorpora de su lecho para saldar cuentas con Victorio. En el forcejeo el viejo rueda por las escaleras. Rosario vuelve con los medicamentos fiados y halla a su padre muerto en el suelo. La protagonista se dirige al entierro caminando junto al carruaje fúnebre y se encuentra de frente con el carnaval de la ciudad. Rosario se muda al puerto de Veracruz para iniciar otra vida trabajando de prostituta. El marino Alberto llega en un barco hondureño, quien en la cantina de Nicanor libra de un borracho acosador a Rosario, situación que termina en ligue y relación sexual en una habitación del burdel. A la mañana siguiente intercambian preguntas y respuestas y se dan cuenta que son hermano y hermana. Ella sale corriendo del cuarto, se suicida precipitándose al mar sin que Alberto, a pesar de ir tras ella, pueda impedirlo.

La mujer del puerto

mapa: vínculos de parentesco y/o sexualidad



*Personaje que muere.

+Personaje que muere como consecuencia del incesto.

Circunstancias estructurales y coyunturales

Para que pueda plantearse una situación de tipo incestuosa en el cine -el acto en sí o el esbozo de su posibilidad-, se requiere de una serie de circunstancias, a las cuales en este trabajo se las ha denominado como *estructurales* y *coyunturales*. Y aunque con fines meramente analíticos se las ha separado, cabe aclarar que unas determinan a las otras, no son dimensiones aisladas ni autónomas, sino por el contrario interdependientes.

- *Estructurales*: engranajes que funcionan independientemente de los personajes y los acontecimientos particulares, en el cual éstos se inscriben y son determinados por ellos. Por ejemplo:

- a) el género y el parentesco, y
- b) lo melodramático, en tanto género narrativo con características propias.
 - *Coyunturales*: especificidades de cada trama y personaje; por ejemplo:
 - a) la historia contada en cada película, con sus particularidades en el suceso de los acontecimientos, y
 - b) las características propias de los personajes, las cuales les permiten actuar y moverse dentro de ciertos márgenes.

Para aclarar este asunto del funcionamiento conjunto de las condiciones *estructurales* y las *coyunturales* piénsese en el siguiente ejemplo: si bien un personaje femenino de un film es diferente a los otros (Rosario, Elena, Sagrario y Dolores) por sus circunstancias particulares (edad, temperamento, historia de vida, clase social, estado civil, actividad económica; acontecimiento en tiempo, lugar y circunstancia, etc.), a la vez existen para estas mujeres normas implícitas que regulan y determinan su género -a partir del orden simbólico patriarcal que las ha construido como personajes cinematográficos-, las cuales se alimentan, por ejemplo, de las leyes explícitas de parentesco, escritas tanto por la Iglesia como por el Estado.

Ahora bien, además los personajes están atravesados por un género narrativo que responde a cierta lógica. El melodrama por una parte simplifica el carácter de cada personaje, los hace planos, y por la otra exagera y se nutre del conflicto surgido en alguna esfera del simbólico establecido/legitimado. En este orden de ideas las reacciones de los personajes ante el incesto -y sus circunstancias en general- son verosímiles.

El “des-conocimiento” es la condición estructural del melodrama más relevante compartida por la triada fílmica. Los personajes ignoran por lo menos uno de sus vínculos de parentesco y/o las relaciones amorosas que los otros/as establecen. Este des-conocimiento que se torna finalmente en re-conocimiento, resulta un requisito indispensable para que los acontecimientos de la trama sucedan y sean posibles.

Otra de las características melodramáticas de las películas, por lo tanto condición estructural, es la exacerbación de los sentimientos, que polariza las emociones y los comportamientos de los personajes, sin dejar cabida a los matices de conducta, ni a la relativización ante la resolución de los problemas. La prohibición del incesto, en tanto objeto del melodrama, deviene en fatalidad, y su planteamiento se lleva en esta lógica hasta sus últimas consecuencias: la muerte.

Una prohibición es el centro de atención, alrededor de la cual se organiza y conforma todo un sistema de parentesco y de género, es otra condición estructural imprescindible para plantear la cuestión del incesto en los films. Además es necesario que los personajes tengan plena conciencia de su existencia, y como dice Butler estén subjetivados por ella, pues es la única manera de que la trasgresión de esa ley y la representación de sus tanáticas repercusiones puedan ponerse en escena en pantalla grande. A continuación cada uno de los casos.

Análisis Crítico del Discurso Cinematográfico

Análisis de *Sagrario*

Este filme es el único de los tres que esboza, con extrema cautela, el incesto indirecto o del segundo tipo; el mismo objeto de amor es compartido por madre e hija, de manera tal que ese (no)*partenaire* común -no sanguíneo-, pone en contacto a dos consanguíneas, colándose así en el mismo lugar con respecto a él.

Sagrario es una adolescente que se enamora del hombre que desde pequeña la ha criado, pues su padre ha sido encarcelado debido a una riña callejera. Madre e hija, Elena y Sagrario, van a visitar con regularidad a Juan a la penitenciaría. Elena y el doctor Rueda se enamoran al pasar los días, pero más bien pareciera estar infinitamente endeudada con él pues le debe la vida de su esposo, y el haberse hecho cargo de ella y de Sagrario, llevándoselas a su casa cuando quedaron desamparadas, sin Juan, según informa una nota periodística. Con su amor y su cuerpo Elena le agradece al médico su bondad durante los doce años que su marido permanece en la cárcel. La hija desconoce el vínculo afectivo entre el doctor Rueda y su madre, y, como Elena está casada con Juan prefieren ocultar su amor, pues está cometiendo adulterio. Sagrario, que ignora la situación, piensa casarse con el médico y le hace notar a su madre la complicidad entre ella y él. Madre e hija mientras cosen en la mesa comentan sobre invitar a Rueda a cenar, y la chica, pretendiendo dejar claro a su madre su poder de convencimiento sobre el médico dice:

Sagrario: -Ya verás que invitándolo *yo* deja cualquier otro compromiso.-

Elena se da cuenta entonces del doble juego que Rueda establece con madre e hija. Elena entra en conflicto, siente una inmensa culpa, básicamente por dos motivos.

a) Sabe que ella es quien ha sido la adúltera durante muchos años, mientras su esposo cumplía su condena en prisión. Tiene conciencia de la trasgresión de las leyes y normas de matrimonio que ha cometido, ha extralimitado la “sagrada” institución matrimonial (y “Sagrario” es producto de ella, de ahí su nombre). El amor de Elena y Rueda es prohibido, por eso ella lo mantiene en secreto, oculto para su hija, su esposo y toda la sociedad.

b) A su vez la madre sabe que de haberle comentado a su joven hija su amor con el doctor, ésta no se hubiese interesado amorosamente por él. Elena entiende que si ella y su hija tienen por objeto de amor al mismo hombre es sólo culpa suya, pues pudo haberlo evitado. Además Sagrario y el doctor se llevan por lo menos veinte años de edad, lo cual no deja de ser un mal menor. De hecho, después de haber discutido un poco en casa con su hija, Elena reflexiona:

Elena: -Pobre Sagrario, ¿qué culpa tiene ella?-

Se tumba en el sillón a llorar. Después levanta la cabeza lentamente. Se ve una imagen sobrepuesta del doctor en segundo plano.

Elena: -Qué bello es soñar.-

Después baja la cabeza. Fundido a negros.

En unas escenas más adelante Elena en su habitación piensa en voz alta:

Elena: -Esto es horrible.- [...] -Sagrario lo ignora todo.-

Esto en su conjunto provoca que Elena entre en un profundo conflicto, el cual no sabe cómo resolver, y en su desesperación invoca a la virgen de Guadalupe, a la madre simbólica todopoderosa, pero solicitándole su intervención como mediadora de una forma muy peculiar:

Insert de un retrato de la virgen de Guadalupe. Se abre el plano a general y se ve a Elena sentada en la sala mirando el retrato de la pared y llorando.

Elena: -Virgencita de Guadalupe, si es que estorbo en este mundo quítame de él.-

La primera trasgresión de Elena, el adulterio, desencadena una serie de sucesos cada vez más fatales, la culpa va *in crescendo* y al no poderla elaborar se encuentra en un callejón sin salida. Decide entonces poner fin a su vida ingiriendo una venenosa pócima en su lecho. Al borde de la muerte la mujer intenta confesar a su hija la historia de amor que tuvo con el doctor, pero muere sin verbalizarlo, y al no haber cura lo somatiza en extremo. Los acontecimientos trágicos no se detienen con la muerte de Elena, sino que inundan la vida de Sagrario, pues debido al fallecimiento de su madre y el tiempo de luto correspondiente, la chica debe postergar su boda con Rueda, como si al no develarse el secreto la maldición continuara, siendo heredada en el vínculo madre-hija, de una generación a otra.

En *Sagrario* es muy interesante observar cómo se representa la función del padre-marido, y la libertad como condición esencial para poder desempeñarla. Pareciera por demás un rol intercambiable y con ciertos privilegios, encarnados por Juan y Rueda de manera alternada; Juan durante el antes y el después de su estancia en prisión, y el médico con cierta legitimidad mientras Elena vive con él en su casa como ama de llaves, y luego cuando ella se muda con su familia (Juan y Sagrario) a la casa que él le regaló, aunque deja de ser el padre sustituto continúa en el lugar de próximo marido de la jovencita.

Cuando Juan es encarcelado la prensa publica la noticia con el siguiente título en *El Universal*:

“Juan Rivero condenado a 12 por el homicidio de Arturo Viosca”.

Disolvencia a otra página de diario donde se lee:

“Todos los razonamientos de la defensa fueron desechados. Quedan en completo desamparo su mujer y su pequeña hija que sólo cuenta 6 años. Juan Rivero, autor de la muerte de Arturo Viosca sentenciado...”

Tilt down a imagen en prensa de perfil de Juan, abajo se lee otro texto sobre una colecta.

Estas líneas que se han extraído de la película²³² contienen características estructurales y coyunturales que se han explicado al inicio del capítulo, por lo tanto se exponen algunas ideas a continuación: por quitarle la vida a otro igual el nombre que aparece con apellido en las notas del periódico es el de Juan Rivero, ni el de Elena ni el de Sagrario. Porque Juan es el padre se sabe el apellido de la niña, pero en toda la cinta nunca aparece el de Elena. No importa quién es ella sino de quién es. El titular dice “su mujer”, la mujer “de” Juan, y “su” pequeña hija, mostrando al ego de la estructura de parentesco -Juan, un hombre- a partir del

²³² De cada película he re-creado el guión técnico, procurando no sólo extraer los diálogos sino también describiendo las escenas y tomando en cuenta los encuadres y movimientos de cámara, es decir el lenguaje cinematográfico.

cual se establecen las relaciones; aquí no es sólo el centro de la acción. El discurso muestra, y con ello instituye, que quien ampara es el padre-marido, el hombre, pues al no estar él las mujeres “quedan en completo desamparo”. Esta idea es reforzada con una escena previa, en la cual la familia se encuentra en el hospital mientras Juan se recupera de sus heridas, donde Elena entre sollozos y abrazando a Sagrario, ambas en *medium shot*, le dice a Juan:

Elena: -Ya no tenemos un centavo. Tú en la cárcel y yo que no encuentro trabajo. ...Estamos bien...-

Juan: -No desesperes.-

Sagrario de 6 años, a su madre: -No llores.-

En la concatenación de las imágenes el concepto de ‘amparo’ se asocia entonces al acto de proveer, de llevar medios económico-materiales al hogar, pues Juan era quien lo hacía y Elena, a pesar de buscar, parece no encontrar trabajo, y Sagrario “sólo cuenta 6 años”, como dice el diario. Es entonces la historia de una niña pequeña y de una mujer que quedan desamparadas, sin poder hacer nada por ellas mismas. Juan, por ser una cuestión de honor, accedió a la riña con navaja propuesta por su contrincante de la cantina mientras jugaban dominó. Gana la pelea a muerte por ser el más fuerte y hábil, y al ser encarcelado Sagrario va a un internado y Elena se recluye como ama de llaves en casa del doctor Rueda durante doce años. La libertad aparece como relacional, donde quien la detenta es el padre-marido, y al perderla él la pierden también las mujeres. El director de la película priva a los personajes femeninos de su libertad relacional, del vínculo madre-hija, y las distancia en una suerte de competencia

Juan sabe que deja en “completo desamparo a su mujer y su pequeña hija”, y también que está en deuda con el médico por haberle salvó la vida, por eso le solicita a Elena en el hospital que vaya en busca de él. Cuando éste llega a la habitación del enfermo y le pregunta sobre su estado de salud, en *full shot* de ambos conversan:

Juan: -Ya voy mejor doctor, gracias. A usted le debo la vida. Le mandé llamar para eso, para darle a usted las gracias.-

Dr Rueda: -De nada, no tiene que agradecerme. Esa es mi misión, y le tocó a usted en suerte que lo atendiera primero.-

El doctor atribuye al destino que Juan haya sido atendido antes que su contrincante, y deja clara su misión como hombre de bien, salvar vidas. El diálogo importante se establece entre los dos varones que, aunque hablen de otra cosa en realidad se disponen a negociar la deuda de vida que Juan tiene con Rueda.

Allí en la habitación del hospital el doctor coloca con suavidad su mano en la cabeza de Sagrario, que está abrazando a su padre tumbado en la cama, y le pregunta:

Dr Rueda: -¿Y esta niña es de usted?-

Juan: -Sí doctor.-

Elena llora, el doctor se levanta de la silla para consolarla poniéndole una mano en la espalda a manera de palmadita diciéndole:

Dr Rueda: -No llore señora, de la cárcel es más fácil salir que de donde su marido mandó al otro, y en este caso le tocó ganar a su esposo.-

El doctor Rueda primero toca en la cabeza a la niña, no le pregunta a ella su nombre sino a Juan si es hija “suya”, es decir la relación de parentesco que la pequeña tiene con él. Después pone su mano en la parte superior de la espalda

de Elena, llamándola señora, para consolarla. El doctor Rueda le salvó la vida a Juan, ¿qué podría darle Juan a cambio? Juan no tiene ni libertad, ni dinero, ni trabajo, sin embargo allí está una niña que “es suya” y una mujer que también lo es. El médico, acercándose y tocando a una y a otra para señalarlas las elige, un código con el cual se comunica con su igual, otro hombre, Juan. Con ellas su saldo quedaría cubierto. Esta interpretación surge del análisis de las escenas mencionadas y otra que está más adelante.

Plano general de Juan dentro de prisión, del otro lado de las rejas Elena, Sagrario y Rueda. Corte a *close up* de Juan hablándole al doctor.

Juan: -No sabe usted lo que le agradezco que haya acudido a mi llamado. Gracias a usted no le faltará a mi mujer ni a mi hija el pan.

Over shoulder desde Juan a *close up* del doctor.

Dr Rueda: -No se preocupe. Y ya veremos la manera de que a su hijita no le falte tampoco el colegio.-

Vuelve a *close up* de Juan.

Juan: -Gracias doctor, fíjese... esto que me ha pasado fue una desgracia, yo no soy un hombre malo. Le entrego a usted lo único que tengo en el mundo.-

Tilt up de Sagrario hasta *close up* de Elena mientras el doctor en voz en *off* le dice:

Dr Rueda: -Entonces no se preocupe, la espero en la Cruz Blanca que allí la mandaré a casa con un mozo.-

Juan: -Que le vaya bien doctor, y gracias, muchas gracias.-

El doctor acaricia la barbilla de la niña y se dispone a irse pero se vuelve para decirle a Elena:

Dr Rueda: -Ah, puede llevar ya sus cosas, si quiere.-

Ella asiente con la cabeza. En un plano medio los tres lo miran irse, Juan le dice a Elena:

Juan: -De ama de llaves en casa del doctor vas a estar muy bien.-

Elena: -Qué pocos hombres como este se encuentran.-

Para agradecerle el haberle salvado la vida un hombre le da “sus” mujeres a otro hombre. Juan le entrega al doctor lo único que tiene en el mundo, a su esposa, Elena, y a su sagrada hija, Sagrario. Ahora quien debe ampararlas y proveerlas procurando que no les falte el pan es Rueda, por eso especifica que ya se verá la manera en que a la niña no le falte el colegio, es decir, él se encargará de su educación al inscribirla en un internado y le dará trabajo de ama de llaves y techo a Elena, una variante (pagada) de ama de casa. En esta escena Juan está detrás de las rejas privado de su libertad, del otro lado de pie yacen Elena, Sagrario y Rueda. Juan no puede más que estar agradecido. En este momento, cuando le dice al doctor “le entrego a usted...” hace formal entrega de la custodia de “sus” mujeres, las deja a su cuidado durante doce años, estableciéndose así un pacto de honor entre hombres, sabe que Elena, su esposa, vivirá en casa del doctor y está de acuerdo con esto porque es él quien ha hecho la propuesta del intercambio de mujeres, pues el mantenimiento de la vida de un hombre es una cuestión de honor y Rueda lo sabe.

Durante doce años Sagrario asiste al internado y junto con su madre le hacen visitas dominicales a su padre. En esos tiempo Elena y el doctor Rueda viven juntos, ella es su ama de llaves, una sirvienta de lujo y exclusiva, que se encarga de atenderlo sólo a él, ¿como el estándar de las esposas de esa época? Elena

además está muy agradecida y preocupada por corresponder las atenciones del doctor. Mientras él desayuna en el amplio comedor Elena de pie a su lado, en plano general, le pregunta:

Elena: -¿Cómo le pagaremos a usted lo que está haciendo por nosotros?-

El doctor se levanta con su cigarrillo en la mano y se para al lado de Elena, *two medium shot*, para decirle:

Dr Rueda: -Ya sabe que le prohíbo terminantemente que se vuelva a expresar en esos términos.-

Él busca su mirada pero ella mira para el otro lado y hacia abajo, sonrío.

Elena: -No sé entonces en qué forma le vamos a demostrar nuestro agradecimiento.-

Dr Rueda: -Callándose y no diciendo nada. Me molesta que me lo recuerde.-

Elena: -Perdóneme, no se lo volveré a mencionar.-

Plano general de todo el ambiente. Una criada se acerca para anunciarle:

Criada: -Doctor, ya llegó su coche.-

Dr Rueda: -Está bien, gracias... Hoy vendré a comer.-

Elena: -Entonces quiere que le haga... ¿pollo en cazuela?-

Dr Rueda: -Haga lo que le parezca. Hasta luego.-

Elena: -Que le vaya bien doctor.-

El doctor sale por la puerta.

A Rueda no le agrada que Elena le manifieste verbalmente su agradecimiento, por eso le solicita que lo haga "callándose y no diciendo nada". Elena tiene razón cuando agrega: "No sé entonces en qué forma le vamos a demostrar nuestro agradecimiento". ¿De qué otra manera podría ser? Algunas escenas después se resuelve el "enigma", pues aunque ambos muestran resistencia terminan enamorándose el uno de la otra y entablan una relación amorosa. Pero además Elena en esa situación remite al personaje de Cenicienta, quien se enamora inevitablemente del príncipe azul. El médico es un hombre soltero, tiene una casa con espacios amplios, siempre viste de traje, dispone de un automóvil con chofer y además de tener a una persona que se encarga de los quehaceres de la casa tiene ama de llaves. ¿Qué abren las llaves que porta Elena?

El doctor tiene un colega, Mario, quien va a su casa por él para verle y conversar. A la luz del día Rueda baja las escaleras de su casa y al subirse a su automóvil se encuentra a su amigo.

Dr Rueda: -Hola Mario, ¿qué haces aquí?-

Mario: -Fui al consultorio, como no estabas encontré al coche que viene a buscarte y me vine con él.-

Miguel (chofer): -¿Al consultorio doctor?-

Dr Rueda: -Sí Miguel. Estoy viniendo un poco tarde.-

Mario: -Sí, ya me he dado cuenta de que te gusta mucho quedarte en casa... esa nueva ama de llaves...-

Dr. Rueda: -No seas mal pensado, esa mujer es una santa. Creí que no habría ninguna buena, pero el destino me la ha venido a meter en casa para comprobar mi error. Si yo encontrase una mujer así, aunque fuese de humilde condición. . . -

Por supuesto encuentra a la mujer de humilde condición, y además en su propia casa, es Elena. Ella piensa en él y él en ella, los acontecimientos ocurren de la siguiente manera en el interior de la casa del doctor Rueda.

Medium shot del doctor sentado en la sala leyendo y fumando un puro. Imagen sobrepuesta de rostro de Elena sonriendo. El doctor se coge la cabeza con las manos y cierra de golpe el libro. Se levanta y deja el libro. Da pasos por la sala, intranquilo.

Dr Rueda: -¿Qué me pasa a mí?. ¡Imposible!. Una obra buena la desvirtuaría con otra mala.-

Corte a Elena sentada cosiendo. Levanta la mirada y se sobrepone imagen del rostro del doctor Rueda, suspira, sonrío y vuelve a bajar la mirada.

Cuando Sagrario se hace “señorita”, como dice su madre, se interesa afectivamente por el médico, que de cierta manera ha cumplido la función de padre en su vida, pero ahora la chica lo pretende como marido. Da la casualidad de que él es la pareja afectivo-sexual de su madre, ¿por qué la hija desea al mismo hombre que desea su madre? La respuesta no es nada sencilla y los indicios para llegar a ella son más bien pocos. Sin embargo hay una escena que podría arrojar luz sobre este cuestionamiento. Elena y Sagrario -con doce años de edad- visitan a Juan en prisión, él las trata a ambas con el mismo sustantivo: “hija”, y al despedirse a las dos les da un beso en la boca de la misma manera. Además por lo visto suspende las relaciones sexuales con Elena pues se queja con su amigo Carmelo de que ellas sólo vienen “de tarde en tarde” y cada vez con menos frecuencia. Es decir, Juan -¿o el director del film?- las coloca simbólicamente en el mismo nivel afectivo a pesar de tener con ellas relaciones de parentesco diferentes, Elena es su esposa y Sagrario es su hija. Sin embargo, a la esposa le dice “hija”, como a Sagrario, y a su hija la besa en los labios, como a su esposa Elena. ¿Por qué después, cuando Elena gira la mirada hacia Rueda, para tenerlo a él como objeto de amor, Sagrario no podría también hacer lo mismo que su madre si hacían lo mismo años antes?

Exterior/día. Juan camina por el patio de la cárcel acompañado de Elena y de Sagrario que ya tiene 12 años, lleva un vestido corto blanco, por arriba de las rodillas y un moño grande en el cabello también blanco, y caireles. Mientras caminan, Juan en medio, a ambas las abraza de la cintura. *Medium shot* de los tres, Juan se dirige a Sagrario:

Juan: -¿Estás contenta en tu nuevo colegio?-

Sagrario: -Sí papacito, pero la directora no sabe que mi papá está en la cárcel.-

Elena: -Ya sabes cómo son las gentes.-

Juan: -Sí hija, tienes razón, es mejor que lo ignoren, la sociedad no se fija para mirar mal a un hombre más con que haya estado en la cárcel.-

En la última frase acaricia la barbilla de Sagrario. Elena saca unos billetes doblados de su bolso y se lo da a Juan, pero él le empuja con la suya la mano hacia atrás.

Elena: -Toma.-

A mitad de la explicación pasa de un plano medio de los tres a un *two medium shot* sólo de Sagrario y de Juan. Juan dirigiéndose a Elena:

Juan: -No, ya te he dicho que no me traigas dinero, aquí tengo lo necesario para vivir. De tu sueldo guarda lo que puedas para que cuando salga de aquí logre poner un tallercito por mi cuenta y podamos vivir tranquilos.-

Elena en voz en *off* responde:

Elena: -Eso ya lo estoy haciendo.-

Juan: -Hoy cumplo aquí seis años y todavía me quedan aquí seis más.-

Two shot ahora de Juan y de Elena, Juan sigue hablando a Elena:

Juan: -Puedes ahorrar algo en todo ese tiempo sin que te falte nada ni a ti ni a la niña.
... ¿Y el doctor, cómo está?-

Elena: -Bien. Me dijo que no venía a verte porque... tiene mucho trabajo.-

Plano general de los tres.

Juan: -¡Qué buena gente es! Ese hombre fue nuestra salvación. Con qué oportunidad llegó al hospital, ¿te acuerdas?-

Elena: -Sí. Bueno, ya nos vamos que se hace tarde para llevar a Sagrario al colegio.-

Juan besa primero a Elena en la boca y luego a Sagrario también de la misma manera diciéndoles a ambas lo mismo:

Juan: -Adiós hijita. Adiós hijita.-

Juan le da una palmadita en la mejilla a Sagrario, ambas mujeres se van y Elena abraza a su hija.

En este film el esbozo del incesto indirecto se manifiesta en dos triángulos, donde Elena y Sagrario son el denominador común y cambia el hombre, Juan y Rueda de manera alternada, ambos cumpliendo la función de padre-marido. El rol que Rueda ha desempeñado con su hija y con su esposa durante su estancia en la cárcel Juan lo tiene muy claro. Que el doctor y Elena son amantes se entera porque le llega un anónimo al taller, y al comprobarlo decide callar y seguir como hasta ahora, no pretende separarse ni nada parecido. Y cuando muy a su pesar debe compartir con Rueda la cena de Noche Buena prefiere retirarse pronto e ir a visitar a Doña Lupe a quien le dice:

Juan: -¿Cómo voy a pagarle [a Rueda] de esa forma habiendo como quien dice criado a mi hija?-

El Dr Rueda al aceptar la declaración amorosa de la chica se mete con lo más sagrado para Juan, su hija Sagrario, ella es su *leit motive* durante su condena en la cárcel, a quien le escribe una canción como si fuera su objeto de deseo:

-“En el martirio de mi condena, tras la reja de mi prisión, hay un alivio para mi pena, que fortifica mi corazón, es el recuerdo de mi Sagrario, dulce consuelo de mi dolor, y las tristezas de este calvario, que destrozaron mi corazón. Sagrario, me devuelve la entereza, Sagrario, tú revives la ilusión, Sagrario, mitigaste la tristeza que destroza mi pobre corazón. Sagrario, me devuelve la entereza, Sagrario, tú revives la ilusión, Sagrario, mitigaste la tristeza que destroza mi pobre corazón.”-

Cuando Elena confirma sus sospechas de que su hija y su amante están saliendo juntos se angustia y resuelve el asunto quitándose ella de en medio, suicidándose.

Elena llega a su casa y escucha a su hija hablar por teléfono con Rueda. Sagrario cuelga el teléfono y cuando se da la vuelta se sorprende de ver a su madre.

Sagrario: -¡Qué pronto regresaste mamacita!-

Elena: -Sí hija, sí, demasiado pronto... por desgracia.-

Sagrario: -¿Estás de mal humor? Qué mala cara tienes. ¿Te sientes mal?-

La chica intenta tomar del brazo a su madre pero ésta no se deja y camina. Después sigue rumbo a su habitación.

Elena: -Estoy cansada, muy cansada. Me voy a recostar un rato, y quiero que no me molesten.-

Sagrario: -Si te sientes mal llamaré al doctor.-

Elena: -¡Que no! No llames a nadie hija, y por favor déjame sola.-

Elena entra a su habitación y cierra la puerta. En *medium shot* se apoya en la pared y llora.

Elena: -Esto es horrible.-

Sagrario del otro lado de la puerta se muerde la mano angustiada y se retira de la puerta. En *medium shot* Elena en la habitación sigue caminando.

Elena: -¡Sagrario lo ignora todo!-

Elena se acerca a la ventana y se quita el abrigo y su sombrero.

Elena: -No hay más que un camino...-

Elena yace de pie y suspira hondo y se quita los guantes que deja en la mesita de su habitación, la cámara se aleja hasta plano general de la habitación mientras hace fundido a negros.

La escena que sigue a ésta es Elena en el lecho de muerte. Juan sí soporta saber que su esposa y su hija entablan una relación amorosa con el mismo hombre, pero Elena no, y en realidad no queda claro lo que ella no tolera. De cualquier forma, cuando Juan se llena de ira pues no logra persuadir a su hija para que no se case con Rueda, su primer impulso es matarlos a ambos y se dirige con una cuchilla de cocina hacia la cama de Sagrario donde yace dormida, pero no puede matarla. No se sabe si no se atreve a quitarle la vida porque es su hija o porque ya estuvo en prisión privado de su libertad y no quiere repetir la experiencia. Pero, en todo caso, lo relevante es la forma en la que uno en tanto hombre, y la otra mujer, resuelven el mismo asunto. El impulso de Juan es agredir a otros, que logra controlar mediante la razón y la templanza. La reacción de Elena es violentarse a si misma, quitándose la vida, tal vez porque se siente culpable de haber cometido adulterio, pero aún así no tiene la templanza ni la razón que le harían frenar no pasar del pensamiento al acto. Elena muere e su cama cuando toma una pócima venenosa, sin que nada ni nadie pueda impedirlo, como si fuera su fatal y merecido destino.

Como ya se ha mencionado, los intentos de Juan por persuadir a su hija para que no se case con Rueda son en vano.

Juan: -Sagrario, tú bien sabes que eres lo único para mí en la vida, si trato de aconsejarte es porque creo que no vas a ser feliz con ese hombre.-

Sagrario: -Papacito, yo lo quiero y él me quiere a mí ¿por qué no vamos a poder ser felices?-

Juan: -Porque él tiene cuarenta años y tú eres apenas una chiquilla que no has cumplido los diecinueve.-

Sagrario: -Séme franco papacito, tú sabes algo que me estás ocultando. Dime la verdad, ¿qué?-

Juan: -No, nada, nada. Para mí tu voluntad es lo primero, pero mi deber de padre me exige velar por tu felicidad.

Fundido a negros.

Entonces Juan decide ir a buscar a Rueda a su consultorio y hablar personalmente con él para impedir la boda con su hija que entablan. En esa conversación Sagrario, al estar también en el consultorio del doctor, se entera de la relación amorosa que su ahora comprometido pretendiente tenía con su madre.

Dr Rueda: -Pase don Juan, pase. ¿Qué milagro usted por aquí a estas horas?-

Plano americano de ambos, Juan manipula su sombrero mientras habla.

Juan: -Quería tratar un asunto con usted.-

Dr Rueda: -Siéntese.-

Juan: -Mejor de pie. . . Doctor, ha llegado el momento de que hablemos claro.-

Dr Rueda: -Usted dirá.-

Corte a plano general de la puerta de la habitación donde está Sagrario escondida para que su padre no la vea en el consultorio del doctor, la abre y se acerca poco a poco hacia donde están los hombres conversando. Corte a *close up* de Juan.

Juan: -Estoy dispuesto a impedir de cualquier manera que se celebre ese matrimonio.-

Over shoulder desde Juan viendo a doctor.

Dr Rueda: -Le diré que...-

Juan: -Es inútil que trate usted de ocultar lo que sé desde hace mucho tiempo.-

Dr Rueda: -No sé a qué se referirá usted.-

Over shoulder desde el doctor. Juan saca de bolsillo de su saco derecho la carta anónima. Y se la enseña abierta al doctor. Corte a *over shoulder* desde Juan entregando la carta y el doctor tomándola para leerla. *Insert* de la carta mientras Juan habla.

Juan voz en *off*: -Cuando entré en la cárcel creí que mi mujer y mi hija quedaban en manos de un caballero.-

Corte a *over shoulder* desde Juan, el doctor mira la carta y levanta la vista. Corte a *over shoulder* desde el doctor. *Close up* del doctor.

Dr Rueda: -Le juro a usted que no sabría explicarle lo que pasó entre nosotros.-

Plano americano desde detrás del doctor, Juan de frente hablando.

Juan: -¿Y cómo se explicaría y el que yo permitiera que usted se casara con Sagrario después de haber sido el amante de su madre?-

Medium shot de Sagrario de perfil escuchando. *Close up* de Sagrario con una mano (con guante negro) en la boca y llorando. Corte a plano americano de los hombres.

Juan: -Sagrario debe ignorarlo todo... pero yo estoy dispuesto a evitar ese matrimonio de cualquier forma que sea.-

Medium shot de Sagrario llorando entrando a la habitación.

Sagrario: -No hace falta papá.-

Corte a toma desde atrás del doctor donde se ven él que gira hacia la cámara y de Sagrario al fondo. *Close up* de Juan sorprendido abriendo los ojos.

Juan: -¡Sagrario!-

Juan se lleva la mano al pecho apretándose con fuerza y cae al suelo. Plano general de Sagrario llorando, ella y el doctor se acercan para atenderlo. Fundido a negros.

Juan muere en el momento del develamiento de todas las verdades, que como se puede observar siempre tienen que ver con las relaciones afectivo-sexuales, y de parentesco, se encuentran los dos hombres enfrentados. Juan padecía del corazón desde que estaba en prisión, pero no muere sino hasta encontrarse en el campo de batalla, luchando abiertamente por la felicidad de su hija.

El asunto del conocimiento de las verdades es relevante en esta película. El saber como poder que al ejercerse tiene efectos sobre los otros. Son siempre los hombres quienes tienen las verdades, por lo tanto el conocimiento y las respuestas. Rueda tiene conocimiento sobre cómo mantener la vida, eso hace que Juan se ponga en deuda con él, pero Juan tiene mujeres, una esposa y una hija a quienes intercambia con otro hombre por haberle salvado su vida. Juan sabe que

Rueda y Elena tienen una relación amorosa y que Sagrario pretende casarse con el doctor. Rueda a su vez sabe que cuando Juan salga de la cárcel Elena y Sagrario deben volver con él. Juan sabe qué es lo más conveniente para su hija y para su esposa, sabe que son “su” hija y “su” esposa. Es decir, los hombres tienen y manejan el conocimiento y con él negocian y pactan. ¿Y qué hacen las mujeres con el conocimiento? Sagrario lo ignora todo siempre, su madre y el doctor durante muchos años fueron partícipes de una relación amorosa y ella nunca se da cuenta, tal es su desconocimiento que ella le declara su amor a Rueda cuando él y su madre son aún amantes. Sagrario se entera de esta situación ya muerta su madre y por boca de su padre que se lo reprocha en el consultorio al médico. Elena, por su parte, cuando se entera del vínculo entre su hija Sagrario y Rueda entra en conflicto y no sabe qué hacer con esa información, como si fuera demasiado para ella, y al suponer que han compartido o compartirán sexualmente al mismo hombre decide suicidarse, es decir el conocimiento la lleva a la muerte, prefiere hacerse a un lado, huir del campo de batalla, es representada como incapaz de resolver la situación de otro modo que no sea quitándose la vida.

Como ya se ha explicado, de las tres películas aquí analizadas, *Sagrario* es la primera en ser rodada, y tal vez por ello la más modesta en el tratamiento del tema, apenas si esboza la problemática situación amorosa, cuando apunta que tanto madre (Elena) como hija (Sagrario) están enamoradas del mismo hombre y éste es amante de Elena y a su vez es él quien ha criado a la chica pues el padre de ella ha estado encarcelado durante doce años. El amor, presentado por el filme en términos de próximo matrimonio, entre el médico y la joven, pareciera no consumarse nunca, como la esperanza misma es aplazado una y otra vez, primero debido al repentino suicidio de Elena, madre de la chica, quien advierte el doble juego del doctor; después por las semanas de luto obligatorio que la familia –por lo tanto Sagrario- debe guardar; al final se suspende de manera definitiva por la también inesperada muerte de Juan, padre de Sagrario, el cuál sufre un infarto cuando intenta dialogar con el doctor Rueda para exigirle que se retracte de sus intenciones matrimoniales con su hija.

Análisis de *El Tigre de Yautepec*

En *El tigre de Yautepec* se representa el incesto directo, es decir entre consanguíneos, en este caso entre hermano y hermana. Hay un claro vínculo afectivo entre los ellos –*El Tigre* y Dolores, se hacen novios cuando después de muchos años de no verse se vuelven a reencontrar, hablan de su próximo matrimonio, conversan a escondidas a la luz de la luna sobre las estrategias persuasivas que él debe llevar a cabo para ser aceptado por la madre de ella, y se besan en dos ocasiones. Pepito (también llamado José o *El Tigre*) y Dolores se han dejado de ver gran parte de la infancia y toda la adolescencia, y por eso no saben del fraternal vínculo que les une. A él lo fusilan en la plaza del pueblo por ser un bandido, mientras tanto ella corre con su madre hacia la allí, con la inútil intención de salvarlo.

Este filme, como se puede apreciar, comparte ciertas similitudes con *La mujer del puerto*. Por ejemplo, *El Tigre* y Dolores también son hermano y

hermana, y también se han dejado de ver desde niños, por lo tanto cuando se reencuentran ignoran por completo el vínculo de sangre que les une. Pepito ha sido raptado desde pequeño por un grupo de bandoleros y cuando vuelve a Yautepec, su pueblo, se enamora a primera vista de Dolores, se frecuentan clandestinamente en la oscuridad de la noche, atmósfera que contextualiza y llena de significación lo prohibido de su amor, por una parte debido a su vínculo de parentesco, por la otra porque él es el jefe de *Los Plateados*, bandoleros contra los cuales la madre de ella –entiéndase de ambos- lleva años luchando, y ha creado para su captura al Comité de Defensa Social. *El Tigre* es atrapado, lo llevan a la plaza pública para fusilarlo ante los ojos del pueblo, como un mero acto de justicia. *La Comancha*, madre adoptiva de *El Tigre*, y guía espiritual de *Los Plateados*, se apresura para revelar a Doña Lupe y a Dolores la verdadera identidad del muchacho. Ellas presurosas salen corriendo para impedir la muerte de su hijo y hermano-novio respectivamente, pero llegan por supuesto demasiado tarde, cumpliendo la trágica historia con su fatal desenlace y solucionando así el problema de la trasgresión de la prohibición.

Los Plateados son una comunidad sólo de hombres, donde no tienen cabida las mujeres. La excepción es *La Comancha*, una mujer vieja, es decir que debido a su edad está fuera del mercado sexual. *El Tigre*, jefe del grupo, se dirige a ella como su madre, y lo protege espiritualmente. El joven desconoce que *La Comancha* en realidad no es su madre biológica sino de crianza. Todos los demás no tienen madre, ni pareja afectivo-sexual, salvo esporádicamente cuando raptan a las mujeres de algún pueblo. *El Tigre*, por ser el jefe del clan goza del privilegio de tener una novia en el pueblo de Yautepec, a quien visita los martes de noche en las afueras de los patios de su casa.

El bandido se dedica a asaltar diligencias, haciendas y pueblos enteros, y por su labor es muy famoso. A pesar de tener montado su campamento en una hacienda no tiene hogar estable. Dolores desconoce el *modus vivendi* de él. Ella pareciera estar siempre en su casa y dedicarse a nada en concreto. Sale con su amiga a dar vueltas por el mercado del pueblo y es cuando intercambia miradas con *El Tigre*.

El Comité de Defensa Social es un grupo de voluntarios creado por Doña Lupe, madre de Dolores y de *El Tigre*, para defender a Yautepec de los bandidos. Andrés es un joven que coordina las acciones del comité y pretende a Dolores, a quién conoce desde niña. Doña Lupe recuerda con melancolía que ya desde pequeños Andrés y Pepito jugaban a “policías y ladrones”, aprendiendo así sus roles de género. En el patio de la casa de Doña Lupe conversan sentados al caer la tarde ella, el cura, Andrés y Dolores.

D. Lupe: -Un día, Ramón y yo, escondidos detrás de un árbol estábamos observando.-

Corte a *flash back*, plano general de 8 niños varones y una niña caminando en el huerto. La cámara los sigue en un *travel* de perfil.

Niños al unísono: -Uno dos, uno dos, uno dos, uno dos uno dos.-

Niño: -Alto-

Andrés, que va más adelante, toma del brazo a Pepito y lo pone de espaldas a la pared. Corte a *two medium shot* de Lupe y Ramón [padre de Pepito y Dolores] mirando a los niños jugar desde la sombra de un árbol.

Lupe: -Siempre a los fusilamientos, ¿por qué no jugará a otra cosa?-

Ramón: -Es bueno que desde chicos se enseñen a hombrecitos.-

Corte a los niños. Plano americano de niño Andrés y niño Pepito.

Pepito: -¿Por qué yo he de ser siempre el fusilado?-

Entra a cuadro Lolita y abraza a Pepito.

Lolita: -A mi hermanito no lo mates.-

Pepito: -Vete de aquí, ya te he dicho que no es juego de mujeres, es juego de hombres.-

Pepito se suelta de los brazos de su hermana y la empuja para que se vaya. El otro niño saca un paliacate para vendarle los ojos y éste lo rechaza.

Pepito: -No, yo soy muy valiente.-

Corte a *medium shot* de Lupe y Ramón, él sonrío y la mira orgulloso de lo que dice su hijo. Corte a plano general de niños, Pepito al frente.

Andrés: -Te vamos a fusilar. . . preparen. . .-

Plano general de los niños apuntando al frente. Corte a *medium shot* de Pepito de frente abriéndose la camisa con las dos manos para enseñar al pelotón su lunar del pecho.

Pepito: -Apunten bien, aquí, al lunar, al corazón.-

Andrés: -Apunte, fuego.-

Niños: -Pumm, rumm.-

Plano general de espaldas al pelotón de fusilamiento de los niños, Pepito cae al suelo. Después se acercan y gritan todos. Corte a Ramón y Lupe dándose la vuelta y caminando en *medium shot* de frente a la cámara.

Lupe: -Estos chiquillos, ¿por qué no jugarán a otra cosa?-

Ramón: -Déjalos mujer, es un juego como otro cualquiera.-

Corte a *close up* de Doña Lupe sentada en tiempo presente de la narración. *Zoom out* hasta plano general de Doña Lupe con Dolores sentada al lado y Don Justo, el cura, en frente.

D. Lupe: -Un juego como otro cualquiera, pobrecito, quién había de decirles.-

D. Justo: -Los designios de nuestro señor dios son inescrutables. Debemos resignarnos con su santa voluntad.-

Pepito y Andrés jugaban de pequeños a que los buenos capturaban y mataban a los malos, y eso mismo hacen ahora de adultos. Ramón, el padre de Pepito, estaba orgulloso pues su hijo así se iba enseñando a ser un hombre valiente, a partir el enfrentamiento público con otros hombres y con la muerte. Este conjunto de características que conforman en esta cinta la virilidad son las que Doña Lupe y el cura Don Justo ven en Andrés y lo consideran buen partido para Dolores. Entre ellos comentan en el patio:

D. Lupe: -Al menos estoy tranquila por Dolores, Andrés la quiere bien.-

D. Justo: -¿Y ella a él?-

D. Lupe: -Pues la verdad como saberlo, no lo sé. Pero no puedo creer que le sea indiferente. Se ven todos los días, se simpatizan, crecieron juntos, todo esto tiene que influir.-

D. Justo: -Ah, y Andrés es un gran muchacho, como pocos.-

D. Lupe: -Ya lo creo, como que sin él no sé qué hubiéramos hecho estos últimos años. En fin, dios lo haga.-

D. Justo: -Lo hará Doña Lupita, lo hará, esté usted tranquila que no se pasará mucho tiempo sin que haya boda en esta casa.-

D. Lupe: -Así sea Don Justo.-

D. Justo: -Será, será.-

Como se trató en el capítulo del marco teórico, en el apartado concerniente al incesto en antropología y en psicoanálisis, se cree y da por sentado desde el pensamiento heterosexual, tal como lo hace Doña Lupe en este diálogo, que hermana y hermano desarrollan una aversión sexual al convivir desde muy pequeños, y por el contrario, el niño y la niña no consanguíneos que crezcan juntos incrementan las posibilidades de gustarse mutuamente. Pero Dolores está enamorada de *El Tigre* (a quien ella llama Julio) pues no sabe que es su hermano. Conversando en la noche:

Lolita: - [...] Dime Julio, ¿me quieres?-

Medium shot de ambos de perfil.

Julio(-Pepito): -¿Qué si te quiero? Más que a mi vida, más que a mi madre. Dolores, no puedo explicarte cuánto te quiero, no hay cosa en el mundo que me pidieras que no hiciera yo.-

Lolita: -Mi Julio.-

Julio: -Mi vida.-

Se besan.

Lolita: -Y ahora vete, ya Caridad ha de estar impacientándose, mira, desde aquí la veo haciéndome señas.

Lolita voltea hacia atrás para mirar.

Lolita: -¿Vendrás el martes?-

Julio: -¿Y me lo preguntas? Si se me hacen eternas las semanas esperando que lleguen los martes. Adiós bonita.-

Lolita: -Hasta el martes mi Julio. Que dios te acompañe.-

Lolita lo persigna. Él le toma la mano y le besa los dedos por la palma de la mano. Full shot de ambos, él se pone el sombrero y se sube al caballo, ella cierra la reja de la hacienda. Fundido a negros.

Una noche que *El Tigre* vuelve al campamento de la hacienda, los hombres sentados alrededor del fuego, le solicitan que cante una canción, él se incorpora al grupo, se saca el sombrero y toma la guitarra para cantar:

Tigre: -“Eres mujer perfume de mi vida, llena de espinas, de azares sin rigores, deja que en ti se fundan mis amores en el crisol sutil de tu candor. Deja que en ti repose un alma errante que a la ilusión persigue en su camino, deja que en ti descanse el peregrino de amor, deja que en ti se alivie mi dolor.”-

El Tigre y Dolores vuelven a encontrarse otra noche en el muro de la hacienda de Lolita. Él está montado en su caballo, y ella del otro lado del muro, se ven de la cintura para arriba. *El Tigre* quiere confesarle a ella su identidad, contarle que es un bandido.

Lolita: ¿Por qué no haces como te digo?, ¿no me quieres?

Julio: -No es posible nena, no me preguntes por qué?-

Lolita: -No podemos seguir así, viéndonos a escondidas y arriesgando que se haga un escándalo con nuestro cariño, vamos a hablarle a mamá. Y mira, ¿quieres que te diga un modo que te le haga simpático desde el primer momento?-

Julio: -¿Cómo?-

Medium shot de Lolita de frente y Julio de perfil.

Lolita: -Ofrécele ayudar a la Defensa Social de Yautepec, ese es su lado flaco, la ilusión de su vida es que la defensa acabe con *El Tigre* y sus gentes.-

Julio: -¿Y por qué con *El Tigre*?-

Lolita: -¿Para nosotros “Los Plateados” vienen a ser los mismos bandidos que hace veinte años mataron a papá y a Pepito, eso... nunca lo podremos olvidar. Si tú le ofreces a mamá tu ayuda será más fácil hablarle luego y explicarle. Anda, ¿lo harás?-

Close up de *El Tigre* desde *over shoulder* de Lolita.

Julio: -Dolores, tengo que decirte algo muy grave. Pero antes quiero que me digas una cosa ¿tú crees que yo te quiero, verdad?-

Julio se saca el sombrero y toma las manos de Lolita mientras le pregunta eso.

Lolita: -Sí Julio, lo creo.-

Julio toma la cara de Lolita entre sus manos y la besa. *Medium shot* de ambos de perfil con la barda entre medio.

Julio: -Te quiero con toda mi alma, porque te quiero te he respetado siempre, pero porque te quiero tengo que decirte eso aunque se me parta el alma, aunque luego me aborrezcas por habértelo dicho.-

Lolita: -Me asustas Julio, ¿qué te pasa? No te entiendo.-

Julio: -Dolores, el hombre a quien más amas es el hombre a quien más odias, aquél que tú y tu madre quieren que se entregue a la justicia, vivo o muerto.-

Lolita: -¿A la justicia? Pero no te entiendo Julio, ¿qué dices?, ¿quién eres?-

Close up del Tigre desde *over shoulder* de Lolita. Mirando hacia abajo le confiesa:

Julio: -Soy *El Tigre*, bandido de Camino Real y jefe de los Plateados.-

Close up de Lolita con cara de asombro y horrorizada, aprieta sus puños.

Lolita: -¿El Tigre... tú? No Julio, no es posible, no lo creo, dime que no es cierto, dímelo.

Full shot de ambos. Lolita lo toma del brazo exigiéndole una respuesta.

Lolita: -El Tigre, un ladrón, un asesino. ¡Pero habla, di algo!-

Julio: -¿Qué puedo decir, Dolores? Lo que debía decir ya lo he dicho.-

Lolita: -Dios mío... y yo...-

Lolita se pone a llorar desesperada y desilusionada. Julio intenta consolarla tocando su cabeza pero ella lo rechaza.

Dolores: -No me toques, no quiero verte más.-

Julio: -Dolores.-

Dolores: -Vete, vete, te odio, te detesto, no quiero volverte a ver nunca, nunca. Vete.-

El Tigre coge despacio su sombrero, da la media vuelta en su caballo y se va, Lolita queda llorando sobre el muro, con las manos en la cara. *Close up* de Lolita llorando hacia abajo con las manos en la cara. Se descubre el rostro y lo mira alejarse despacio. *Close up* de Dolores llorando hacia abajo y con las manos en la cara. Fundido a negros.

Dolores pretende formalizar su relación con Julio, le solicita a él ya no verse a escondidas, es decir, un amor legítimo tiene que ser a la luz pública y no en el ámbito de la oscuridad de lo privado, como hasta ahora se han visto ellos. No se considera que esté hablando Dolores, ni ninguno de los personajes, sino la institución del cine a través de ellos. En este diálogo los protagonistas dibujan las características propias del amor romántico, puro, verdadero. Julio le solicita a ella

un acto de fe, es decir el amor es creencia, como lo dice el dicho “La verdad no es lo que se ve sino lo que se cree”; le pregunta a Dolores si ella cree que él la quiere, y la joven responde que sí. El además asocia al amor con la honestidad, por eso debe desvelar su identidad ante ella, aunque después lo odie, lo hace como un acto de amor, o sea de sinceridad. Después Julio le reitera que la quiere y por eso la ha respetado siempre. En este contexto el respeto tiene estrecha relación con la abstinencia sexual, en México se suele usar así, es decir, no la ha tocado porque la quiere. Por supuesto esta frase lleva implícitas una serie de normas de género que se vuelven a instituir en nombre del amor en este caso. Si él lo hubiera querido no la hubiese respetado, es decir hubiera tenido relaciones sexuales con ella, más allá de la voluntad o consentimiento de la mujer. Dolores no se puede permitir tener de novio ni amar a un delincuente, por eso le pide que se vaya y no desea volver a encontrarse con él. Después se verá que en el momento donde él se halla al filo de la muerte Dolores sale corriendo en su busca con la intención de salvarlo, pero no se sabe bien si es porque ya se ha enterado de su vínculo de consanguinidad que tiene con él o porque lo ama como novio.

En la historia de esta cinta muere mucha gente a causa de los bandidos que allanan los sitios. Pero la muerte importante para el argumento es básicamente una, la de *El Tigre*, el héroe bandido protagonista y que da nombre al film. Por ser un maleante tarde o temprano debe ser capturado y condenado. La verdad sólo la conoce una mujer vieja, *La Comancha*, que ha fungido como madre de crianza del personaje, y es su guía espiritual.

Cuando el Comité de la Defensa Social captura al bandido, *La Comancha* va en busca de Lupe, la madre biológica de él para que ella evite su fusilamiento, pues ha sido ella quien ha fundado el comité. La mujer vieja entra de manera repentina irrumpiendo la armonía de la casa de Doña Lupe y se dirige directamente a ella:

Comancha: -Usted, ¿usted es Guadalupe González?-

Lupe: -Sí.-

Comancha: -¿Y va a dejar que lo maten? A mi hijo, a mi hijo.-

Lupe: -¿Pero qué es lo que usted dice, quién es usted? –

Comancha: -Oigan, oigan, ¿no oyen los tambores y las campanas? Es para él, para nuestro hijo... y es usted quien lo manda matar.-

Lupe: -Pero don Justo, esta pobre mujer está loca, ¿qué es lo que dice?-

Don Justo, que se encuentra en casa de Doña Lupe en ese momento, se acerca a *La Comancha* y la toma de los hombros para calmarla. *Over shoulder* (desde Lupe) de *La Comancha* llorando. Luego ella se incorpora y se acerca hacia la cámara-Lupe.

Don Justo: -Calma señora calma, ¿de quién está usted hablando?-

Comancha: -De mi hijo, del Tigre, a quien van a fusilar ahorita en la plaza, y es su hijo, su hijo: José.-

Over shoulder desde *La Comancha* para ver la reacción de Lupe.

Lupe: -¿José?-

Over shoulder desde Lupe. *La comancha* vuelve su risa llanto.

Comancha: -Sí, José. Ya va entendiendo ahora, ¿verdad?, ja ja ja ja ja.-

Plano americano de los tres personajes.

Don Justo: -Explíquese usted señora, por favor.-

Lupe: -Don Justo, ¿pero qué dice esta mujer?, mi hijo José al que mataron los bandidos, no entiendo.-

Comancha: -¿No entiende?-

Lupe hace un gesto negativo con la cabeza, La Comancha saca del bolsillo de su falda una cadenita y lo pone frente a la cara de la mujer.

Comancha: -¿Y esto? ¿Lo entiende usted?-

Close up de Lupe mirando la cadenita sorprendida, sujetada por la mano de La Comancha. Después Lupe toma la cadenita con su mano para verla mejor.

Comancha en *off*: -Veinte años, veinte años hace lo cuido, que lo quiero. Usted lo echó al mundo, yo le salvé cuando le iban a matar como a su padre, era su hijo, ahora es mío, es mío.-

Close up de La Comancha mientras termina de hablar. Corte a plano americano de Lolita entrando en el salón con Caridad en la puerta. Corte a plano americano de La Comancha, Lupe y el cura.

Comancha: -Ella, su madre, lo manda matar.-

La Comancha se ríe y llora al mismo tiempo, se desmaya y cae al suelo, Don Justo la atiende. *Close up* de Lupe.

Lupe: -Don Justo, esta es la medalla que tenía José el día que se lo llevaron los bandidos. El Tigre, el Tigre es José.-

Mientras dice esto último hay un *close up* de Lolita. *Full shot* de Lolita y Caridad en el salón. Lolita se va acercando hasta donde está La Comancha tendida en el suelo, el cura de rodillas atendiéndola y Lupe de pie desesperada.

Lolita: -¿El Tigre... José... mi hermano?...-

Lupe: -Don Justo, don Justo, yo necesito saber, haga usted que hable esta mujer.-

Medium shot del cura hincado y de La Comancha en el suelo tendida, él intenta voltearla pero ella no responde, parece estar muerta.

Don Justo: -Señora, señora... es inútil.-

Full shot de todos los personajes. Lupe se dirige hacia Lolita y la toma de las manos.

Lupe: -Es mi hijo, es José al que van a fusilar. Ven hija mía, es José, es tu hermano.-

Lolita: -No mamá, espérate, El Tigre se escapó a noche.-

Lupe: -¿Qué se escapó? ¿Y tú cómo lo sabes? ¿entonces a quién van a fusilar? Pero habla niña, explícate, ¿a quién?-

Lolita: -No sé mamá, pero El Tigre se escapó.-

Corte a *medium shot* de la puerta del salón por donde viene llegando Andrés. Lupe se acerca rápido hacia él y lo toma del brazo.

Lupe: -Andrés, Andrés, ¿es verdad que se escapó El Tigre, José, el que iban a fusilar hoy?-

Andrés: -No Doña Lupita.-

Lolita sorprendida se acerca también hasta Andrés.

Lolita: -¿No?-

Andrés: -El que se escapó fue otro de los bandidos. Parece que le habían preparado la fuga al Tigre pero como nosotros lo cambiamos a noche de la celda, precisamente para evitar cualquier cosa.-

Lupe: -Vente hija mía, vente.-

Lupe y Lolita salen corriendo del salón rumbo a la plaza.

Andrés: -¿Pero qué sucede, señora, Dolores?-

El cura lo interrumpe, la cámara sigue a Andrés hasta que quedan en cuadro él y el cura en *medium shot*.

Cura: -Andrés, espera un momento, tengo que hablarte.-

Andrés: -¿Pero qué sucede Don Justo, por qué se van? ¿quién es esta mujer?-

Corte a entrada de la casa de Lupe. Lupe y Lolita salen corriendo hacia la calle rumbo a la Plaza.

Lupe: -Es mi hijo, es José, José.-

Por mucho que corren Dolores y Lupe no alcanzan a llegar a la plaza a tiempo sino en el momento mismo del fusilamiento, así que no pueden evitarle la muerte. Doña Lupe se abre paso entre la muchedumbre, Lolita la sigue. La madre llega hasta donde yace su hijo en el suelo recién fusilado y se hinca tomándolo entre sus brazos y tocando con su cara la de él. Lolita se coloca en la misma posición que su madre pero detrás de ella. Doña Lupe exclama a gritos:

Lupe: -Es mi hijo, mi hijo, era mi hijo, mi José, mi hijo mío, mi alma.-

No se sabe cómo resuelve Dolores el asunto de haber sido novia de su hermano y de haberlo besado y pretendido contraer matrimonio con él para legitimar su amor-eros. A mitad de la película la relación entre los hermanos es muy relevante, pero al final pierde peso para imponerse la problemática de la captura y fusilamiento del héroe bandido. Cabe destacar también que *El Tigre* no muere por haber entablado una relación de tipo amorosa con su hermana, pues pareciera que eso a fin de cuentas pertenece al ámbito privado de la vida del hombre. Su muerte se debe a su comportamiento social, al ser bandolero, lo fusilan por haber robado y matado durante años, por eso el acto de su muerte tiene lugar en la plaza pública del centro del pueblo, pues no es un personaje cualquiera, su vida es competencia de todo el mundo. No se pone atención a los sentimientos y elaboración del duelo de Dolores, ella pierde a su novio y a su hermano y al respecto no enuncia ni una sola palabra, la institución del cine no le da voz para expresarse, sólo se escucha el dolor de madre, como si fuera el único legítimo y verdadero.

Análisis de *La mujer del puerto*

*“Vendo placer a los hombres que vienen del mar
y se marchan al amanecer, ¿para qué yo he de amar?”*²³³

“*El compadre Mendoza*, por su manera poco complaciente de ver la revolución, y *La mujer del puerto*, por mostrar un claro caso de incesto, alarmaron a las buenas conciencias promotoras de la censura, y que no eran en primer término las oficiales, las del gobierno. Al contrario: si existía un Reglamento de Espectáculos, desde tiempos de Venustiano Carranza, que obligaba vagamente al respeto de las “las buenas costumbres”, más sonaban por ese tiempo las voces críticas que exigían del gobierno una mayor vigilancia del cine, y que podían ser distinto signo ideológico; los motivos de la izquierda y la derecha diferían, pero una y otra coincidían en ver al público como necesitado de tutela mientras el

²³³ Tema musical de la película escrito por Manuel Esperón y Ricardo López Méndez, interpretado por Lina Boytler desde un balcón.

gobierno parecía vacilar en el cumplimiento de la función censora a que se le urgía.”²³⁴

La mujer del puerto es la última de esta triada fílmica en rodarse, a fin de año, en noviembre de 1933, sin embargo, como ya se ha adelantado párrafos antes, pareciera que en ella han evolucionado varios de los signos referentes al tema del incesto-muerte, expuestos en las dos cintas anteriores, pues ésta los coloca en el lugar preciso y se atreve a dejar claro, y sin dar lugar a confusiones, que los hermanos, Rosario y Alberto, han tenido relaciones sexuales.

La crítica de la época, y los estudiosos de generaciones posteriores reconocen la importancia de esta producción en la historia del cine mexicano, y la califican como una obra bien lograda. Patricia Ciuk señala que el director del filme, Arcady Boytler, en *La mujer del puerto* “vierte tanto sus influencias literarias como visuales [...]”²³⁵ Se refiere sin duda al cuento de Guy de Maupassant “Le Port”²³⁶, fechado el 15 de marzo de 1889 en <<L’Echo de Paris>>.

Esta notoria madurez del quehacer de la industria en el tratamiento del tema, o más bien del discurso de la institución cinematográfica, sintetizada y alcanzada sin lugar a dudas en *La mujer del puerto*, puede entenderse como un proceso evolutivo que alcanza cierto grado de complejidad resolutive después de tres intentos sistemáticos en el mismo año. Desde una perspectiva de género se podría decir por eso mismo que es la más “peligrosa” de las tres, pues su discurso está muy bien estructurado melodramáticamente, por lo tanto resulta verosímil la historia y lógica la concatenación de los acontecimientos, y la consecuente muerte, y a nivel inconsciente se aprehende la moraleja emanada por el filme: si un hermano y una hermana tienen relaciones sexuales entonces ella, al ser la incitadora al pecado, debe pagar la culpa con su propia vida, auto eliminándose. La historia no plantea la posibilidad de compartir la culpa o asumir la responsabilidad. En tanto melodrama que lleva a sus últimas consecuencias la situación, sólo hay una manera de solucionar el asunto.

Este filme hace otra representación del incesto directo, entre consanguíneos, pero a diferencia de *El Tigre de Yautepec* el planeamiento con respecto a la consumación del incesto es claro, preciso, e innegable. Rosario y Alberto son hermanos y llegan a tener relaciones sexuales porque desconocen el vínculo de parentesco que les une. Se han dejado de ver muchos años, desde que ella era una niña él se va a la marina. Muere el padre de los protagonistas y Rosario, ahora huérfana y deshonrada, se ve obligada a cambiar de ciudad y a trabajar de prostituta; sin saber quién es seduce a Alberto cuando éste llega de alta mar. Después del acto sexual conversan y, como en un juego de espejos y completud, entre los dos arman el rompecabezas de sus vidas, el uno le devuelve al otro su identidad, por medio de la palabra llegan a la verdad: son hermana y hermano. Ella al cobrar conciencia de la magnitud del suceso sale corriendo con la decisión

²³⁴ E. García Riera, p. 75-76.

²³⁵ P. Ciuk, *Directores de cine mexicano*, ver Boytler Rososky, Arcady.

²³⁶ Guy de Maupassant, cuento “Le Port”, <<L’Echo de Paris>>, 15 de marzo de 1889, en: *La casa Tellier y otros cuentos eróticos*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 210-219.

de terminar con su propia vida arrojándose al mar; él cae de rodillas y se queda en el muelle llorando.

Rosario y Alberto se han criado juntos; a esta parte de la vida de los personajes el espectador no tiene acceso, el filme no la presenta. Sin embargo hay referencias a su infancia en el diálogo que establecen en la habitación la mañana siguiente de haber tenido relaciones sexuales:

Alberto: -¿Cómo podía haberte reconocido?, cuando me marché eras apenas una niña, y ahora... Pero tú... ¡¿cómo no me reconociste?!-

El diálogo enunciado por el marino, cargado de reclamos y desconcierto, contiene mucha información que a continuación desglosaremos para analizar. Sabemos que: Alberto es unos años mayor que Rosario, cuando él se fue (suponemos que a la marina) del hogar que hasta entonces había compartido con su familia, ella era “apenas una niña”. Este último trozo de la frase habla también de un proceso de crecimiento, de desarrollo de los cuerpos, sobre todo del de Rosario, pues él agrega: “y ahora...”; incorporando así la comparación entre un tiempo pasado, que es el compartido por ambos en la infancia, y el de ahora, el presente, donde ella es una mujer, se ha convertido en, pues una no nace mujer sino que llega a serlo, como señaló S. Beauvoir para desnaturalizar al género. Pero la sorpresa de Alberto tiene lugar a partir de la ausencia de un tiempo que se sitúa entre los dos anteriores, y es justamente el periodo de la adolescencia, donde dejaron de verse y se ‘convirtieron’ en lo que ahora son, un lapso temporal del cual no hay referencias, ni para los personajes ni para el espectador, por lo tanto se percibe como pérdida, ausencia que se traduce en fisura en la continuidad de su historia, y que al imposibilitar el reconocimiento corporal da cabida a la atracción sexual. Queda claro que la responsabilidad de reconocer al otro recae en la mujer, él se exime del asunto al ser le primero en reclamarlo.

Rosario vive con su padre, es el único vínculo familiar de ella que en la película se puede apreciar. Don Antonio cuida y sostiene económicamente a su hija y ella vela por él cuando está enfermo y muere. Nunca se hace mención a otros parientes, la gente que acude al entierro es el pueblo que se solidariza de manera espontánea. De la historia de Alberto no se sabe nada sino hasta llegar al puerto de Veracruz, y aún pisando tierra no se hacen referencias a sus relaciones de parentesco, más bien aprovechando su calidad de marino las diluye en el agua en un par de ocasiones:

En alta mar y haciendo alusión a su próxima llegada a tierras mexicanas, Alberto conversa con un colega argentino:

Alberto: -Hace diecisiete años que no voy por acá.-

Marino argentino: -Siempre se siente algo al volver a la patria.-

Alberto: -Ya no la tenemos, la nuestra es el mar.-

El marino argentino con nostalgia expresa sus ganas de volver a su “Buenos Aires querido”. Alberto se sitúa en el no-lugar; aunque antes la tuvo ya no tiene patria, la suya es el mar, las aguas que son de todos y de nadie. ¿Qué implica para Alberto no tener patria o haberla perdido? En la conversación que establece con Rosario la mañana después de haberse acostado esta idea se refuerza, él sí quiere saber de dónde y quién es ella, pero cuando a él le toca el turno de contestar al mismo tipo de preguntas las evade de la siguiente manera:

Alberto: -¿Eres de aquí?-

Rosario: -No, de Córdoba.-

Close up de Alberto en *over shoulder* desde Rosario, para subrayar cómo al pronunciar la palabra “Córdoba” la cara de él se modifica.

Alberto: -¿De Córdoba?-

Rosario: -Sí, ¿y tú?-

Alberto: -¿Yo? . . . soy marino.-

Al decir eso él se levanta mostrándose un tanto inquieto y se reacomoda los pantalones de la cintura.

Rosario: -Ya lo veo, ¿de dónde vienes?-

Alberto: -De muy lejos.-

Rosario: -¿Por dónde has ido?-

Alberto: -Por todo el mundo.-

A pesar de que la raíz etimológica de la palabra patria es *pater*, se habla de “la madre patria”. Alberto es un marino, viene de muy lejos y ha ido por todo el mundo, ya no tiene patria o la suya es el mar, esa es la información que da de sí mismo, sobre esos datos construye al hombre que quiere exponer ante la mujer.

La madre no se ve en el filme, nunca aparece, nadie habla de ella, no existe, la palabra ni siquiera se menciona en los 76 minutos aproximadamente que dura la cinta, brilla por su ausencia. Alberto y Rosario ‘no tienen madre’²³⁷, literalmente, ¿por eso acceden a las relaciones sexuales aún siendo hermanos? En México el no tener madre tiene connotaciones extremadamente peyorativas, por lo tanto implica un insulto grave. El único indicio de la madre se halla también diluido en la conversación de Rosario y Alberto mientras juegan a no ser ellos sino “otros”.

Rosario: -Prométeme no decirle [a Alberto] que me has visto, ni que has hablado conmigo.-

Alberto: -Prometido.-

Rosario: -Bueno. Quiero que sepas que sus padres han muerto.-

Si bien nunca se ha visto a la madre ni se ha hablado de ella, el padre muere días después de que Rosario se ha acostado con su novio Victorio en el campo bajo el engaño de la promesa matrimonial. La protagonista se queda sin familia, sin lazos y a su vez sin protección. Cuando Don Basilio llega al entierro de Don Antonio, en diálogo con el visitante, que ya ha intentado abusar de ella con anterioridad, Rosario a los pies de la tumba expresa entre sollozos esta sensación de vulnerabilidad:

Rosario: -Esto es lo que usted esperaba, ya no tengo quien me defienda.-

Sin su padre Rosario queda indefensa, en esa frase el director, a través del personaje femenino, plantea la necesidad de que sea un hombre quien cuide de la mujer, en este caso el padre protector-proveedor vigila y controla la sexualidad de la chica y ella debe rendirle cuentas, reiterando ambos roles de género, como se puede apreciar en la siguiente escena:

²³⁷ Aunque a partir de un juego de palabras aquí se menciona como broma, en México ‘no tener madre’ no es cualquier cosa, hace referencia al conflicto de la conquista y la mezcla cultural y racial (idea que da para desarrollar otro ensayo). Debido a su carga semántica como insulto es de los más recurrentes, connota pérdida de las normas, de límites, de vergüenza, de pudor, de conciencia, lo cual implica estar en condiciones de llevar a cabo cualquier barbaridad: incluso incesto, pues la prohibición, el acatamiento de las normas y el control de los impulsos se plantea en términos de civilización.

Rosario entra a la funeraria, saluda a Don Basilio y sigue caminando hasta donde se encuentra trabajando su padre con una madera, le da un beso al tiempo que le pregunta:

Rosario: -¿Qué tal papacito?-

Antonio: -¿En dónde has estado Rosario?-

Rosario: -Salí a dar un paseo... me acompañó Victorio.-

Antonio: -No me gusta que vayas con él.-

Rosario: -Papá no has comprendido, me quiere. Dice que... que sólo espera contar con un sueldo mejor para venir a hablar contigo.-

Don Antonio se lleva la mano derecha a la boca y se la pasa por la frente y la cabeza mirando hacia abajo, angustiado.

Retomando la idea, para que Rosario y Alberto lleguen a “cometer” incesto, como ya se ha explicado, es necesario que se den una serie de circunstancias, por una parte las estructurales donde los personajes son parte del engranaje que funciona independientemente de ellos, es decir una prohibición dentro de un sistema de parentesco; y por la otra las coyunturales, propias de la trama del filme, que permiten a los personajes, de manera inconsciente, transgredir esa ley; la ausencia de madre, es decir del referente originario común (como lo es el nacer del cuerpo de la misma mujer). La posterior muerte del padre deja a esa ley sin guardián, Don Antonio no ha convivido lo suficiente con su hijo Alberto como para heredarle ese lugar, el padre procuraba la honra de la familia: la virginidad de su hija, y a Alberto por ser el hijo mayor y varón le tocaría darle continuidad a esa tarea, pero él hace diecisiete años que está en el mar, a la deriva, y cuando vuelve pareciera, aún sin proponérselo, hacer todo lo contrario.

El desconocimiento, propiciado por el distanciamiento entre los hermanos, es otra condición imprescindible para que el incesto pueda llevarse a cabo en *La mujer del puerto*, pues habiéndose criado juntos y compartido un espacio común esto en su sociedad y circunstancias no tendría que ser factible. En el filme ‘cercanía’ se traduce en ‘conocimiento’, por lo tanto la distancia espacio-temporal, que se interpone entre los protagonistas, conlleva al desconocimiento.

El desconocimiento lleva a Rosario y a Alberto a la trasgresión de la ley: al incesto. Cobrar conciencia de ‘la falta’ en ellos es un proceso posterior; el acceso a la verdad se presenta como doloroso, a la cual sólo se accede por medio de la palabra. Dos sujetos, ella y él sirviéndose uno al otro de interlocutor, escuchándose, y también de espejo, cada uno pareciera tener lo que al otro y a la otra le falta para completar su identidad, motivo suficiente para propiciar su atracción y deseo mutuos, y que únicamente al hablar logran armar el rompecabezas pues hasta entonces se encuentran todas las piezas sobre la mesa.

El lugar del acto incestuoso no es algo de todos los días, se lleva a cabo en un nivel superior, en una habitación del piso de arriba del burdel, un lugar privado, donde están sólo ellos dos, Rosario es quien cierra la puerta abriendo la caja de Pandora. En contraste con este espacio de intimidad está el sitio común, el piso de abajo, lleno de gente bailando y tomando, donde se lleva a cabo el encuentro entre los personajes de la historia, y hacen un primer contacto de lejos con la mirada, se van acercando hasta que, después de haber sido librada por Alberto

de un borracho insistente, ella se encamina a las escaleras y lo incita con seductores gestos a que la siga y suba. La atracción entre ambos va en aumento y esto se subraya con la ascensión de las escaleras, la relación sexual entre ellos sólo podría llevarse a cabo en un particular espacio, apartados de la multitud, un sitio más alto, de donde caerían en picada al terminar. Volveremos a ello más adelante.

Con elocuencia y atino el esclarecimiento tiene lugar al amanecer, después de que la noche los ha embriagado en sus propias pasiones. *In crescendo* Rosario y Alberto se ven de lejos en la cantina, luego de cerca con más detenimiento e intención, se tocan, se abrazan, se besan y tienen relaciones sexuales. Los sentidos alterados por la ingerencia de alcohol multiplican las sensaciones placenteras, y entre más crece la llama de su pasión más oscuridad se vislumbra. A la mañana siguiente entre la resaca, una copa y un cigarrillo más se disponen a hacer algo que durante la noche no hicieron: hablar.

Panning de la habitación al amanecer. Alberto se levanta de 'la cama' que se ve al fondo en un segundo plano a través de una cortina semitransparente y se lleva las manos a la cabeza, se dirige a la mesa donde hay botellas, vasos y cigarrillos y se sirve otra copa. Se recuesta en otra cama ubicada en el 'área común' de la habitación, llega Rosario a la pequeña mesa, prende un cigarrillo, camina y se sienta al otro lado de la cama quedando ambos de perfil a la cámara-espectador en *medium shot*. Se intercalan *medium two shots* con *cross* de cada uno en los diálogos.

Rosario: -¿Quién eres?-

Alberto: -¿Qué más da?, uno más.-

Rosario: -Ojala fueras el último.-

Alberto: -¿Hace mucho que llevas esta vida?-

Rosario: -Hace tiempo, aquí un mes.-

Alberto: -Y... ¿te gusta esto?-

Rosario: -A todo se acostumbra una. Estaba sola y... -

Alberto: -¿Eres de aquí?-

Rosario: -No, de Córdoba.-

La palabra para los personajes es más que el retorno a lo simbólico, a través de ella ordenan su mundo y lo nombran, se sitúan, cada uno en un lugar siempre con respecto al otro(a). Rosario se presenta como una amiga de Rosario y Alberto como un colega de él, nadie es quien es, es otra/o, el disfraz permite hablar de si mismo. En tanto hermanos, comparten un origen y una identidad común, lo que su interlocutor les ofrece funciona como un espejo, de hecho se devuelven las interrogantes en las miradas, y aunque de momentos logran escapar no presentando su *self*, les resulta imposible negar su propio reflejo, que con insistencia los sigue cuestionando y les arroja respuestas que son preguntas:

Rosario: -Dime, ¿has conocido marinos de estos rumbos?-

Alberto: -Sí.-

Rosario: -¿Conoces a un marino. . . Alberto Venegas?-

Alberto: -¡¿Alberto?!, ¿le conoces?-

Rosario: -No, yo no... una amiga.-

Alberto: -¿Es de las de aquí?-

Rosario: -No, de junto.-
Alberto: -¿Quién es?-
Rosario: -... una... una como yo.-
Alberto: -¿Que quiere esa mujer?-
Rosario: -No sé, serán paisanos.-
Alberto: -¿Dónde puedo verla?-
Rosario: -¿Ahora?... no sé. Pero... si la vieras ¿qué le dirías?-
Alberto: -Le diría que he visto a Alberto.-
Rosario: -¿Dónde?-
Alberto: -Lo vi en la Habana.-
Rosario: -¿Para dónde iba?-
Alberto: -Creo que a Buenos Aires.-
Rosario: -¿Pero de veras conoces a Alberto?-
Alberto: -¿Por qué insistes tanto? Ya te dije sí, ¿qué le quieres?-
Rosario: -¿Yo?... Nada.-
Alberto: -A lo mejor le conoces.-
Rosario: -No.-

La gota que derrama el vaso es la referencia de Rosario haciendo alusión a la muerte de sus ‘padres’, solicitándole se lo comente a Alberto cuando lo vea. Él por supuesto, al ser el hijo, se ve tan afectado y desbordado ante la noticia que tomando a Rosario de los brazos la sacude un poco mientras le pregunta desesperado:

Alberto: -¿Cómo lo sabes?-
Rosario: -Júrame que guardarás el secreto.-
Alberto: -Te lo juro.-
Rosario: -Soy su hermana.-

El problema no fue nunca el desconocimiento de la ley sino del sistema de parentesco sobre el cual ésta cobra sentido. Reconocer su vínculo los obliga a situarse como responsables de la trasgresión, y a tomar conciencia de la gravedad de sus actos, a colocarse frente al hecho desde otra perspectiva, ese es el reflejo que de si mismos el otro(a) les ofrece, y del cual no pueden huir.

En la cama, a la oscuridad de la noche, se exponen las piezas del rompecabezas pero éste sólo se arma sobre la mesa y a la luz del alba. La mesa está servida pero la comida provoca indigestión. La epifanía es otro elemento más que se aprovecha para reiterar la diferencia sexual, pues el enfrentamiento de los personajes con ‘la verdad’ que se les muestra, y los modos de resolver la problemática son muy “distintos”, nada favorables para la imagen que se representa de la mujer. Rosario lo intenta, pero no puede guardarse el secreto asimismo, se delata y revela su identidad. Él sí, cuestiona y logra tener la información sin traicionarse. Rosario, para decir quién es ella, menciona el nombre de “*Alberto Venegas*” y sólo después sin decir el suyo se identifica asimismo en los siguientes términos: “soy su hermana”, es decir, a partir del vínculo que tiene con él, y no como un sujeto independiente. Es Alberto quien la nombra sorprendido: “*¡Rosario!*”, y a continuación le exige una explicación de lo sucedido, pues ella debió reconocerle. Si bien, como se puede observar en el diálogo,

Rosario se siente culpabilizada por él, Alberto se centra en la cuestión del reconocimiento, del orden, cuál es su propio papel en el asunto y cuál el de ella.

Rosario: -Soy su hermana.-

Alberto: -¡Rosario!-

Rosario: -¡Alberto!-

Rosario cae abatida en la silla y llora cubriéndose con las dos manos la cara. Él la abraza consternado.

Alberto: -¿Tú?, Rosario. ¿Cómo iba yo a saber? Pero dime ¿cómo ha sido esto?-

Rosario: -No me culpes Alberto, cuando papá murió el destino me arrojó a esta vida, te creí muerto y...-

Alberto: -¡¿Cómo podía haberte reconocido?, cuando me marché eras apenas una niña, y ahora... Pero tú ¿cómo no me reconociste?!-

Rosario: -Veo tantos hombres, todos tienen la misma cara para mí.-

La mujer sigue llorando recargándose sobre su pecho, él la abraza.

Alberto: -¡Rosario!, ¡hermana!-

La estructura narrativa de *La mujer del puerto* es un melodrama trágico, como ocurre con Edipo y su descendencia, no importa lo que hagan los personajes, ni cuántos kilómetros y años se distancien, cuanta tierra o mar pongan de por medio, más temprano que tarde llegarán al encuentro de su fatal, inevitable e irremediable destino: la muerte.

Rosario y Alberto acceden al goce sin ningún tipo de límite, el ambiente y las condiciones lo propician. La palabra, en tanto pensamiento y razón, llega tarde a la cita, cuando los sentidos ya han degustado el manjar. Aún así el orden vuelve a instaurarse, el reacomodo no favorece en lo absoluto a los trasgresores y menos a Rosario, quien al ser mujer, Arcady Boytler la ha puesto a ejercer de ¿Eva? tentadora, para representar el “pecado original” y después castigarla como es debido por ser incitadora y fuente de todo mal que padezca el aventurero y valiente hombre de mundo.

La sociedad no ofrece a los individuos ninguna posibilidad de elaborar, sanar, procesar, digerir, transformar la culpa que provoca cometer incesto, si así fuese la prohibición no funcionaría ¿esto es lo que representa *La mujer del puerto*? La ley se instaura en el individuo cuando conforma su identidad separando al Yo de ‘lo otro’ en el proceso de subjetivación-objetivación a través del acceso a lo simbólico, después la estructura social la refuerza haciendo uso de diversos mecanismos como lo es la religión y la moral en tanto sistemas de valores y creencias. Cuando el individuo incorpora los parámetros del bien y del mal, interioriza lo que puede y no puede hacerse, la comprensión del mecánico funcionamiento de causa-efecto, y con la instauración de la culpa se constituye la conciencia, entendido también como el superyó.

En este caso son Rosario y Alberto quienes tienen relaciones sexuales siendo consanguíneos, con posterioridad cuando dialogan, y ponen las cosas sobre la mesa; en tanto colectiva reconstruyen entre ambos su historia y se dan cuenta hasta entonces de su vínculo. Los personajes se hallan solos en una habitación en el piso de arriba del burdel, la *Cantina de Nicanor*, tanto su madre como su padre han muerto y no están allí para retarlos, nadie ha presenciado su encuentro, no hay testigos; sin embargo no es necesario que un tercero les

recuerde la ley e imponga un castigo; la ley aparece como un fantasma que surge de sus adentros, como un dios omnipresente, está interiorizada y en el preciso momento de la revelación saben que la han transgredido. Si bien la culpa funciona como el más severo de los castigos, a Rosario parece no serle suficiente, va en busca de algo más. Se dispone a pagar la cuenta de ambos cuando cobra conciencia de la gravedad del asunto, y su acto de altruismo, en tanto sacrificio²³⁸ el discurso cinemático lo asocia a su condición de ser mujer. Butler lo denomina ‘falsa naturalidad del género’, pues a pesar de ser un constructo social, el género se percibe como algo que se da de manera natural, de allí el asociar femenino a mujer y masculino a hombre. Así, en la ‘coherencia de género’ se justifica el acto de Rosario, y con ello el trágico desenlace de la historia. La explicación aquí ofrecida, que no es por demás la única, gira en torno a la idea del incesto como un hecho (rito) irreversible. Dicho de otro modo, al igual que el nacimiento o la muerte, una vez cruzado el umbral ya no hay vuelta atrás; no se puede poner *rewind* y regresar al vientre materno, ni volver a la vida una vez muerto(a), y es Rosario quien repara en la irreversibilidad del acto incestuoso.

El ritual se concibe como sagrado, que se contrapone a lo profano, debe situarse al margen o fuera del orden cotidiano ya que posee algo excepcional o extraordinario. En *La mujer del puerto* se representan varios tipos de rito, por ejemplo se yuxtaponen los de inversión con los de degradación, los cuales no se entienden en sí mismos, sino en la concatenación de las imágenes sonoras que articulan la historia, de allí la relevancia y justificación de su explicación en este texto. El acto incestuoso se pone en escena en el filme como un rito crítico, irreversible, colocándose al final de la cadena, como antesala de la muerte.

Desde la antropología cultural de Arnold Van Gennep los ritos de paso (*rites de passage*) son aquellas ceremonias de acceso y transición que acompañan el cambio de posición debido al cambio de edad, que también implica una modificación en la identidad de la persona, por ejemplo los bautizos, iniciaciones, tomas de posesión, bodas, jubilaciones, entierros²³⁹. Todos los ritos de transición exhiben la misma forma ritual, en síntesis, cuentan con tres fases sucesivas por donde pasa el transeúnte ritual²⁴⁰: preliminar (inicio o apertura), liminar (inmersión en el ritual), posliminar (salida del ritual y/o reingreso a la normalidad cotidiana)²⁴¹.

²³⁸ Aunque ‘el sacrificio’ no es propio ni de este medio masivo de comunicación ni de la época, en el cine mexicano de los años 30 empieza a vislumbrarse como una característica propia de la mujer, quien por su familia da hasta su vida; pero no será sino hasta la Época de Oro donde se constituirá como fórmula, representándose en los estereotipos de la ‘madre abnegada’ o en la ‘esposa sumisa’, ver al respecto el trabajo de Julia Muñón, *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*, Imcine-CM, México, 1998. Para ejemplificar estos dos estereotipos de mujer en la década de los años treinta véase entre otras *Sagrario* (Ramón Peón, 1933) y *El calvario de una esposa* (Juan Orol, 1936) respectivamente.

²³⁹ Ver Gil Calvo, *Medias miradas*, p. 253.

²⁴⁰ El pasajero o transeúnte ritual, ideal para pensar desde dentro el orden y el desorden sociales; en este caso es la mujer, alguien o algo que no puede ser y por tanto tampoco debe ser. Es buena para pensar precisamente porque está dentro y fuera del sistema social. Ella es la frontera, es quien la define. Ver Gil Calvo, op. cit., p. 257.

²⁴¹ Ver Gil Calvo, op. cit., p. 253.

El punto de incidencia de los ritos reversibles de ascensión y degradación se halla en los efectos sociales que produce, en ellos existe la posibilidad de volver al punto de partida originario. “Los ritos de inversión reversible, que no modifican la posición ocupada por los sujetos, también producen efectos, sólo que lo hacen no por acción sino por omisión”²⁴², éstos conservan el orden instituido, refuerzan el estatus establecido, y mantienen a los actuantes en las posiciones sociales que antes de éste ocupaban.

En *La mujer del puerto* se identifican varios tipos de rito, uno de los denominados irreversibles de degradación del estatus es la muerte del padre de Rosario, quien pasa de estar sobre a estar bajo tierra; éste se mezcla con uno de inversión reversible, el carnaval de la ciudad, cuando ella va caminando detrás de la carroza fúnebre y se encuentra a la multitud de frente que, siguiendo la dinámica del rito, considera a la caja mortuoria el símbolo de ‘El Mal Humor’, al cual hay que enterrar, la gente danza alrededor de ella tirando serpentinas y trocitos de papel, mientras Rosario grita y llora desesperadamente suplicando que la dejen en paz. La multitud cobra conciencia y el ritual de inversión reversible es desplazado por el de degradación, uniéndose de manera espontánea y colectiva a la procesión para colocar bajo tierra al muerto real y no al que simbólicamente se entierra en el carnaval. Esta fiesta es un rito de inversión reversible pues se finge trastocar las identidades de sus participantes, pero en realidad lo que hace es un desorden organizado que perpetua el orden instituido al terminar el ritual, y mantiene a los actuantes en las posiciones que socialmente ya ocupan. Lo interesante en este caso es que en medio de la confusión, los rituales se mezclan en las arterias de la ciudad, contaminándose. En *La mujer del puerto* no será ésta la primera vez que ocurra una sino que ésta es a su vez el prelude de otra yuxtaposición ritual, la definitiva en la vida de los protagonistas.

La representación del carnaval, el momento de su aparición y función en la película resultan extremadamente significativos. El vocablo, según el Diccionario de la Real Academia Española, proviene de las antiguas palabras italianas *carne vale*, que se refieren a quitar la carne. Esta fiesta popular se celebra en los países de tienen tradición cristiana, precediendo a la cuaresma, días antes al Miércoles de Ceniza. Hay otra versión lingüística considerada también válida y útil en esta interpretación procedente de la lengua romana: *carrus navalis* (carro naval), la cual se refiere a la antigua costumbre de pasear un barco con ruedas en las saturnales romanas²⁴³. El carnaval hace referencia a varias dimensiones y usos del cuerpo, los que lo dejan: Don Antonio y luego Rosario; quien no lo tiene: la madre; quienes lo padecen al gozarlo: Rosario y Alberto. El cuerpo como punto de encuentro y desencuentro, de desconocimiento; como lugar desde donde se significa la identidad. De acuerdo con la segunda acepción el carnaval también alude a la capacidad de movimiento y desplazamiento atribuida (como característica de masculinidad) al hombre conquistador y aventurero. Alberto surge del mar, llega en un barco, tierra firme para él representa una amenaza, con estas palabras se lo comenta a Nicanor en la cantina:

Nicanor el cantinero: -¡Caramba!, eres tú Alberto, ¡cuántos años sin verte!-

²⁴² Gil Calvo, op. cit., p. 260.

²⁴³ Fiestas dedicadas al dios Saturno, quien devoró a sus hijos.

Alberto: -Mis amigos y compañeros.-

Nicanor el cantinero: -Ya los conozco, estuvieron aquí el año pasado. Pero hombre, ya creía que te habían comido los tiburones.-

Alberto: -Les tengo más miedo a los de la tierra, ¡como tú, viejo!-

De acuerdo con Butler el género se entiende como “la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos –dentro de un marco regulador muy rígido- que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser”²⁴⁴. Además de concebirse como la inscripción cultural del significado en un sexo predeterminado, el género también debe “designar el aparato mismo de producción mediante el cual se establecen los sexos en sí”²⁴⁵. La autora de *El género en disputa, la subversión de la identidad* parte de que si el género se construye socialmente entonces se puede deconstruir, desarmar, representarlo paródicamente, excediendo la norma, con el fin de convertirlo en algo ambiguo; para ello desarrolla su teoría de la performatividad, entendiendo este concepto como el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone. Así la construcción social del género se lleva a cabo a partir de actos rituales. Por una parte no hay acto ritual sin un cuerpo que lo escenifique, pensando al cuerpo como una serie de límites individuales y sociales que se mantienen y adquieren significado políticamente (y no como esa superficie disponible que aguarda de manera pasiva significación). Por otra parte la repartición de los ritos es por géneros²⁴⁶ y por supuesto a la mujer no le corresponden los de trasgresión, sino los relacionados con la continuidad y perpetuación de los hábitos y las tradiciones, los tendientes a la conservación; así que llevarlos a cabo implica entonces una doble trasgresión, por eso cuando lo hace son potencialmente autodestructivos²⁴⁷, de degradación del estatus, llevado hasta sus últimas consecuencias²⁴⁸, como es el caso de *La mujer del puerto*.

“No hay experiencia ritual sin riesgo de extralimitarse, pues en eso mismo consiste la violencia liminar en salir de sí para entregarse a lo que más pueda cuestionar la propia identidad”²⁴⁹. Rosario y Alberto de acuerdo a su condición de hermanos no deberían tener relaciones sexuales, ese es el límite, pero ellos al no reconocerse desconocen también el vínculo que los une, pasan la frontera de lo permitido y se acuestan. Cuando se relacionan de “otra manera”, ya no en el padecimiento del deseo sexual sino en el orden de la razón que instaura la palabra, se sitúan, recobran su identidad, su vínculo y cobran conciencia de que han pasado la frontera, están más allá y no hay forma posible de volver atrás, tampoco de reparar su falta.

²⁴⁴ Judith Butler, *El género en disputa, la subversión de la identidad*, p. 67.

²⁴⁵ Butler, 2001, p. 40.

²⁴⁶ Y también viceversa, es decir, la asignación y construcción de los géneros se hace mediante ritos.

²⁴⁷ A Afrodita, la puta, le tocan los ritos autodestructivos de degradación del estatus, destinados a marginar, el estigma de descalificación. Ver Gil Calvo, op. cit., p. 273.

²⁴⁸ Por ejemplo las brujas, vampiresas, o *vamps* en el cine danés, son mujeres excluidas del orden familiar que simbolizan las fronteras más transgresoras y degradantes. El *look* de Rosario es parecida al de ellas, desde que viste de negro y vive de noche.

²⁴⁹ Gil Calvo, o. cit., p. 279.

Después del momento de la revelación empieza el descenso, Alberto cae hincado, se derrumba sobre la cama y llora con coraje. Rosario sentada en la silla también llora y se lamenta ensimismada con la cabeza hacia abajo, luego, en *close up*, se incorpora y mira a su hermano, se levanta, aprieta la mantilla negra contra su pecho y sale de la habitación con sigilo, desciende las escaleras que la noche anterior había subido, sale de la cantina y se dirige al puerto. Rosario camina por el muelle llorando, la luz del amanecer se vislumbra e intensifica el dramatismo de la escena. Alberto, más a la deriva que en el mar, de repente se da cuenta de la ausencia de ella y sale en su busca gritando el nombre de su hermana por las desérticas calles. En narración paralela, Rosario sigue caminando por el muelle, se sujeta la cabeza y llora con desesperación, el viento revuelve su cabello, las olas del mar embravecido de fondo; también se aprecian los barcos atracados e inicia el tema musical²⁵⁰ de la película. Para subrayar la soledad y el estado emocional de la protagonista la cámara toma al personaje en picada (*top shot*) mientras camina por el muelle, después se cubre el rostro con las manos para llorar. Se ve a Alberto haciendo el mismo recorrido, atrás, gritando cada tanto: *-¡Rosario!-*. Cuando él llega donde estaba Rosario sólo encuentra su mantilla negra sobre las rocas y las olas precipitándose en las piedras. Alberto toma la prenda, la acerca a su boca, arroja al cielo un grito al tiempo que cae arrodillado en el suelo, estremecido se dobla y queda su cuerpo en posición fetal.

7. Conclusiones

En este trabajo de investigación se ha pretendido reflexionar sobre el modo en que una de las instituciones de la industria cultural, el cine, revestido de poder simbólico, impone el orden normativo patriarcal -aunque bien pudo haber esbozado otro, el orden simbólico de la madre-. Para ello se ha elegido como objeto de estudio el análisis de tres películas coincidentes en el espacio: México, y en el tiempo: 1933, que representan melodramáticamente la trasgresión de dicho orden mediante el incesto y su posterior expiación, a través de la muerte de sus víctimas propiciatorias. Estas películas, como todo melodrama, exponen un caso de vulneración, de violación a las leyes y normas del orden simbólico dominante, y su subsecuente restauración, concebida como imprescindible.

En 1933 la institución cinematográfica representa en tres ocasiones la cuestión del incesto. En un intento por identificar la multiplicidad de factores que intervinieron en ello, a continuación se esbozan algunos, considerando que en conjunto se puede llegar a una explicación aproximada pero acertada del fenómeno.

- Uno de ellos es que la prohibición yace en el imaginario colectivo, y se manifiesta en diversas representaciones sociales (en la religión, en la literatura, en la pintura, en las leyes, etc.), y el cine la recoge de ese universo y la devuelve en forma de mirada.

²⁵⁰ *Vendo Placer*, letra de Ricardo López Méndez: “Vendo placer, a los hombres que vienen del mar, y se marchan al amanecer, ¿para qué yo he de amar?...”

- La institución cinematográfica mexicana se ve permeada de lo que en su contexto sucede en el ámbito legal. El Código Penal Federal actual (publicado en 1928), entró en vigor en octubre de 1932, y el artículo 272 habla del “incesto entre hermanos”, penalizado con la prisión (6 meses a 3 años). En vigor desde 1918, el Código de Derecho Canónico declara la nulidad de matrimonio entre consanguíneos.

- La influencia de la literatura ha sido siempre importante en el cine. Por ejemplo, el guión de *La mujer del puerto* está inspirado en los cuentos “Nacha” de León Tolstoi y, sobre todo, en “Le Port” de Guy de Maupassant. Por otra parte, *La interpretación de los sueños*²⁵¹ de Freud, publicado en alemán en 1900, se traducen a varios idiomas en el primer tercio del siglo XX. La totalidad de su obra no sólo tuvo relevancia en el campo de la medicina, las ciencias sociales y humanidades, sino también en los artistas de las vanguardias, como el surrealismo, quienes a menudo participaban e interactuaban con los realizadores de cine.

- El exilio político y la emigración a México, sobre todo de artistas e intelectuales, se ve acentuada a partir de varios sucesos históricos, como la revolución rusa, la Primera Guerra Mundial, el crack en la bolsa de Nueva York, el fracaso del cine hispano en Hollywood, y los primeros españoles que logran huir antes de que se desate la guerra civil.

- Debido a todas estas circunstancias, los directores de las películas coinciden en varios aspectos y con ciertas personas, en un vaivén de ideas, experiencias e inquietudes. El fotógrafo de los tres films es el mismo: Alex Phillips, canadiense; los tres tuvieron estadías en EEUU; Boytler y Peón (además de ser ambos extranjeros) comparten su gusto por el teatro: De Fuentes es de Veracruz, donde Boytler filma *La mujer del puerto*; en 1931 De Fuentes y Peón coinciden en el rodaje de *Santa*; en 1932 De Fuentes es asistente de Boytler en *El Anónimo*; en las tres cintas Max Urban participa en la musicalización; los tres directores ruedan en los estudio México Films, y coinciden en su hacer cinematográfico, etc.

- Las representaciones de las transgresiones y del escándalo constituyen el objeto del melodrama por excelencia, pues éste género narrativo tiene la capacidad de potenciarlos. En 1933 el incesto se erige como la máxima prohibición a transgredir, debido a que es asociada de manera indisoluble con la muerte es construida y percibida como irreversible.

- Los *mass media* tienen una agenda de temas y operan por mimesis. Un claro y contundente ejemplo es lo que sucedió en 1936 cuando fue exhibida *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes. El cine mexicano encontró por fin una fórmula narrativa y los elementos que fascinaran al público. El éxito del film fue rotundo y en consecuencia, en 1937, se realizaron 20 (de 38) películas tan sólo con temática de “rancho”: jinetes apuestos con sombrero, cantando para conquistar a las muchachas. Según los especialistas el ‘efecto contagio’ es un fenómeno frecuente en los medios masivos de información y comunicación, por lo tanto es lógico que una temática tan controversial y potencialmente escandalosa -según Thompson-, como lo es el incesto, sea representada por el cine en tres ocasiones en el mismo año.

²⁵¹ Texto que trata sobre la relación de la libido y el inconsciente.

Como se vio en el capítulo 7, para que en las tres películas analizadas la representación del incesto sea inteligible, primero se tienen que poner en juego una serie de códigos, condiciones precedentes sin las cuales sería imposible concebirla.

Uno de los prerequisites para poner en escena al incesto en 1933 es dar por hecho las implicaciones y roles de género, sin cuestionarlo, el cual opera en términos binarios, opuestos que son supuestos complementarios y se definen el uno al otro, pero a su vez, dentro del “orden simbólico masculino”²⁵², jerárquicamente diferentes: hombre-mujer, masculinidad-feminidad.

Los personajes femeninos y los masculinos viven de manera diferente la experiencia del incesto y sus consecuencias. La muerte, al estar caracterizada desde “lo femenino” y “lo masculino”, pareciera sumarse al conjunto de rasgos que determina y diferencia a cada uno de los géneros.

Otro de los requerimientos en este contexto al plasmar en imágenes la cuestión del incesto es asumir y apelar a un sistema²⁵³ de parentesco, el cual también se basa en un orden jerárquico, legitimado en leyes escritas, tanto del Estado como de la Iglesia, que, como afirma Butler, en la reiteración de las prácticas corporales deviene en normas implícitas. De manera relacional y heteronormativa el parentesco sitúa a unas personas con respecto a otras – asignando y naturalizando roles y comportamientos- a los hombres y a las mujeres, a partir de vínculos de diferente tipo, como lo son por ejemplo la alianza, la hermandad y la descendencia.

En el esclarecedor caso de *La mujer del puerto* la construcción, deconstrucción y reconstrucción del parentesco, que tiene como centro al patriarca es imprescindible. La madre de Rosario y Alberto ni siquiera aparece en calidad de personaje (como sí ocurre con las otras dos cintas). Sólo al final ella le comenta a él, entre otras cosas, que su madre murió hace muchos años. En 1933 las pruebas de ADN eran inexistentes, por lo tanto sólo se podía saber a ciencia cierta quien era la madre de la criatura, aunque el matrimonio tuviera como objetivo “garantizar” la exclusividad sexual, apropiándose el hombre de los frutos de la reproducción de la mujer. El refrán popular lo ejemplifica claramente: “Hijo de tu madre, pariente de tu padre”. El film *La mujer del puerto* despoja a la madre de su sitio, lo usurpa -como explica Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre-* e instaura al padre como referente originario de los/las descendientes. Ese vínculo en la trama del film es tan importante que Alberto lo desconoce, no quiere saber nada al respecto, y de adolescente se hace marino, como Edipo, es simbólicamente desterrado del hogar paterno. Pero, en tanto personaje melodramático no puede escapar de su infortunio y vuelve al origen.

La prohibición del incesto yace en el imaginario colectivo, al ser ley escrita y norma que se interioriza y reproduce, regula el deseo sexual (la libido), y los

²⁵² Para Luisa Muraro, y las pensadoras de la Diferencia Sexual, hay otro orden que no es el masculino o dominante y es el “orden simbólico de la madre”, el cual para definir y situar a la “mujer” prescinde del binarismo heteronormativo hombre-mujer o masculino-femenino, sino que lo hace a partir de la relación “madre-hija”. Ver Luisa Muraro *El orden simbólico de la madre*, (trad. de B. Albertini, M. Bofill y M. M. Rivera Garretas), Horas y Horas, Madrid, 1994.

²⁵³ Sistema en tanto conjunto ordenado que funciona y produce, el cual se rige por reglas.

vínculos políticos entre un grupo y otro. La prohibición contiene al mismo tiempo otra serie de binarismos, por ejemplo exogamia-endogamia, matrimonio-adulterio, en este orden de ideas concebidos desde lo normal-anormal. Así, el conocimiento y la interiorización de las leyes de parentesco y de las normas de género permiten decodificar lo que las tres películas analizadas representan: la trasgresión de la prohibición del incesto (directo e indirecto). Esta ley parece contener y reflejar los planteamientos del patriarcado, pues a partir de ésta se organiza todo un sistema muy complejo donde se articulan y normalizan el género y el parentesco, estructurados siempre desde la lógica heterosexual masculina.

Sin embargo en la puesta en escena cinematográfica esto no es suficiente, pues para entender los films hace falta además la inteligibilidad de otro código: el melodrama, pues su forma y contenido obedecen a una lógica que le es propia, la cual se ha legitimado en los siglos de literatura que la preceden, y es distinta a la de los demás géneros narrativos. De no ser así se podría considerar a la trama y a los/las protagonistas como inverosímiles. Sin embargo, la sucesión de los acontecimientos, las vidas y actos de los/las personajes resultan coherentes en los contextos de las películas, en su tiempo, lugar y circunstancia.

Hablando de las características melodramáticas compartidas en las películas, que operan como condiciones para plantear la prohibición del incesto, en dos de las cintas los personajes que tienen relaciones sexuales o que se hacen novios no saben que son hermanos, y en *Sagrario* la chica pretende al amante de su madre porque ignora que lo sea pues la madre lo ha mantenido en secreto. Es decir el desconocimiento y luego el reconocimiento y asimilación de las relaciones de parentesco marca la diferencia entre la vida y la muerte.

El cine -junto con los demás medios masivos de comunicación- es una institución que detenta poder simbólico, lo cual legitima las representaciones que arroja al mundo, y en este caso hace uso del género narrativo melodramático para plantear el binomio incesto-muerte como indisoluble en las tres cintas, exacerbando y priorizando lo emotivo en detrimento, por ejemplo, de la mesura y la templanza, llevando las causas hasta sus últimas consecuencias.

El Estado, en tanto institución que detenta poder político, a través de el Código Penal Federal, en su afán por alcanzar los valores de la democracia y la igualdad, penaliza de la misma manera a los hombres y a las mujeres que “cometen” incesto. El cine, institución con poder simbólico, hace diferenciaciones por género al respecto. No castiga con meses de prisión sino con la pena de muerte. Los hombres, estando igual de involucrados en la cuestión, no asumen su responsabilidad, por lo tanto no asocian su muerte al incesto. Pero en el caso de las mujeres la pena de muerte es auto conferida y auto ejecutada, no hay intervención directa del Estado, no es necesaria.

En estas tres cintas del cine mexicano de 1933 existe un fundamento implícito, un hilo conductor que teje con sutil eficacia su articulación, y a partir del cual se pueden incluir dentro de un mismo conjunto temático -asignado a *posteriori*-, conforman una unidad. Consiste en dar por sentada la concepción del vínculo incesto-muerte como indisociable, ni los personajes ni el público espectador osan en cuestionarlo, es impensable, sin embargo es una condición *sine qua non* en la representación cinemática del incesto en este año. El perenne constructo social, que amalgama la trasgresión de la prohibición del incesto con la

muerte, sólo es posible a partir de aquello que en el imaginario social yace clausurado, instituido, legitimado, el cual para mantenerse vigente debe ser reforzado y transmitido a través de la incorporación y reiteración de prácticas de diversa índole que garanticen su supervivencia; la representación cinematográfica es un claro ejemplo.

El objetivo inicial de este trabajo de investigación consistía en analizar la representación del <<incesto>>, pero a decir verdad, el *continuum* que atraviesa las tres películas de 1933 devino en <<incesto-muerte>>; vínculo establecido por la institución cinematográfica entre el género (femenino/masculino) de los personajes, el incesto y la inevitable muerte. Estos films son representaciones sociales singulares, que a su vez conforman un solo discurso, un tema interpretado por un trío con voces diferentes pero complementarias. En un primer intento por plasmarlo en celuloide se opta por el incesto indirecto, sobre el cual las leyes escritas nunca dejaron nada en claro. En las dos propuestas expresivas posteriores se elige representar el incesto directo, entre consanguíneos, hermana y hermano, del cual sí se hace referencia de manera explícita²⁵⁴ en el Código Penal Federal y en el Código de Derecho Canónico vigentes en la época.

La concepción de cada cinta, en su fase de preproducción, se pensó y trabajó durante mucho tiempo previo a su rodaje, sin embargo, las fechas indican un periodo de gestación de tres meses entre la realización de una y la exhibición de la otra; al parecer fue el lapso temporal suficiente para replantear la temática, pasando de la representación del incesto indirecto a la del directo, para superar los propios mecanismos de censura, dando como resultado final *La mujer del puerto*. En esta cinta, como ya se ha explicado, es la mujer quien se adjudica la culpa de la trasgresión del acto y no puede elaborarla, la sociedad no le ofrece los medios para hacerlo, tal vez porque no los tiene.

En el siguiente cuadro se sintetiza la relación de personajes que mueren en los films -ya sea como consecuencia del incesto o por otra causa-, y el lugar que ocupan en la estructura de parentesco representada en cada historia. Ver también los mapas de vínculos de parentesco y sexualidad en los anexos del capítulo 7.

* Muerte causa ajena a incesto / ubicación en parentesco / <i>(película)</i>	+ Muerte consecuencia de incesto / ubicación en parentesco / tipo de incesto <i>(película)</i>
a. Juan / padre-marido <i>(Sagrario)</i>	c. Elena / madre-esposa / indirecto <i>(Sagrario)</i>
b. Antonio / padre-¿viudo? <i>(La mujer del puerto)</i>	d. Tigre / hijo-novio directo <i>(El Tigre de Yautepec)</i>
	e. Rosario / hija-novia directo <i>(La mujer del puerto)</i>

a) La muerte de Juan

El padre de *Sagrario*, en la cinta homónima, Juan, se entera del triángulo amoroso y de las intenciones del doctor para con su hija, entonces se adjudica la tarea de procurar la normalidad conyugal de la chica, y de impedir el próximo

²⁵⁴ Véase el apartado “El incesto en las leyes” en el capítulo 2.

matrimonio, pero justo cuando logra entablar conversación con el médico sufre un infarto. Juan, a diferencia de su esposa Elena, muere como un héroe, intentando salvar la dignidad de su hija, pero a Sagrario, la muerte de sus progenitores le es dada como un castigo divino por su ingenuo y erróneo comportamiento al haber pretendido casarse con el amante de su madre. Juan pareciera ser el guardián de la prohibición, es decir de la ley, la conoce, y sabe que su esposa ha tenido amoríos con el médico, objeto de amor de su hija, y le exige a éste deshacer su compromiso matrimonial. Juan muere de un infarto en la conversación con el hombre y con ello alcanza su objetivo, la concatenación de las imágenes pareciera indicar que Sagrario y el doctor Rueda ya no van a contraer nupcias. De manera indirecta el hombre que alguna vez salvó la vida de Juan, el médico, es ahora detonador importante de su muerte, pero Juan no fallece sin haber restituido su ley.

b) La muerte de Antonio

El padre, Antonio, en *La mujer del puerto*, también muere en un acto heroico, como consecuencia de un arrebatado de venganza por salvar la honra de su hija. El viejo forcejea con Victorio, hombre con quien Rosario -con la promesa de matrimonio de por medio- accedió a tener relaciones sexuales. El hombre joven empuja al viejo, física y simbólicamente lo desplaza, y éste cae rodando por las escaleras, descendiendo, la muerte le llega unos minutos después.

No se sabe el motivo del fallecimiento de la madre de Rosario, pero sí el de su padre, porque sus consecuencias son históricamente importantes. Como en el mito del parricidio originario, mientras el padre vive él “decide” con quienes pueden los hombres más jóvenes tener relaciones sexuales. Antonio regula o cree regular las parejas sexuales de su hija. Victorio, el novio de la chica, pasa los límites de la autoridad del patriarca, esa es una de sus victorias, que corona con la muerte de Antonio. Así el mito se recrea, mientras el padre vive no hay sitio para el incesto, en consecuencia con su muerte se instaura el caos, y por ello, desconociendo su consanguinidad, Rosario y Alberto tienen relaciones sexuales, simbólicamente se pierden los referentes, la historia familiar: ella y él ya no saben de dónde vienen, por lo tanto tampoco saben a dónde van a ir a parar.

c) La muerte de Elena

En *Sagrario*, Elena, madre de la joven, se suicida, “decide” tomarse un veneno que en pocos minutos la deja sin vida. Cuando Sagrario llega a sus aposentos la halla casi moribunda, y Elena no logra confesarle su secreto. Se mata por culpa, es ella quien ha cometido adulterio, y se ha dado cuenta que además su amante entabla relación amorosa con su hija. Abrumada ante el grado de complejidad de la situación lo mejor que se le ocurre es tomarse una pócima, y con ello renuncia a todo, pues al matarse sacrifica también su amor con el doctor Rueda, la relación con su hija, y en última instancia con su esposo. Elena recurre a la madre simbólica, la Virgen de Guadalupe, para solicitarle que la retire del mundo si es que estorba en él [haciendo alusión a sus propias palabras]. La Madre, dadora de vida, es ahora quien autoriza la muerte de la mujer, la auto aniquilación de Elena. Sagrario, además de padecer la pérdida de su madre, ésta

le deviene en castigo, pues debe posponer la fecha de su boda con el médico mientras dure el luto.

d) La muerte de El Tigre

El Tigre de Yautepec apuesta por representar la muerte del varón, pero en circunstancias bastante diferentes a las de las mujeres de las otras dos películas. *El Tigre* es capturado por un comité que ha sido formado por la sociedad para salvaguardar la seguridad del pueblo y que lleva años consolidándose. Él muere sin enterarse de que Dolores es su hermana, quien había sido su novia hasta antes de confesarle que él era un bandido, *El Tigre*, jefe de *Los Plateados*, su oscuro secreto es su identidad de bandolero. Él, ni siquiera en el momento anterior a su muerte llega a conocer su vínculo de parentesco con quien fuera su amada. *La Comancha*, madre (de crianza) del joven y bruja protectora de *Los Plateados*, llega al pueblo para revelar la verdad a Doña Lupe, madre (biológica) de Pepito, ahora convertido en *El Tigre*; le explica a gritos que precisamente ese a quien ha mandado capturar y fusilar es su propio hijo. Dolores está allí cuando llega la mujer mayor, y también se entera de inmediato; madre e hija corren a la plaza para impedir la muerte del joven, pero no lo logran. *El Tigre* es fusilado, así jugaba a morir cuando era un niño de cinco años, como un héroe, en un acto público, con todo el pueblo poniendo atención en él, y con Andrés de contrincante, su amigo de la infancia. La posición corporal del muchacho construye también la muerte que representa. Él está incorporado, de frente y de pie, sin miedo ni conflicto moral, esperando con valentía el momento, como lo hacía de pequeño, jugando mientras le daba órdenes al pelotón, dirigiendo su propia muerte.

Lupe, la madre de ambos, y Dolores, su novia-hermana, se abalanzan sobre él cuando cae al suelo moribundo tras el fusilamiento. La chica llora y guarda silencio, la madre, mientras lo abraza grita varias veces “¡mi hijo!”, pero el joven muere enseguida y no alcanza a reconstruir los vínculos de parentesco que tiene con las dos mujeres, con la información arrojada en esos momentos por su madre.

e) La muerte de Rosario

En *La mujer del puerto* también Rosario ¿decide? suicidarse después de la revelación de la identidad a partir de redescubrirse hermana de Alberto, hombre con quien se ha acostado. Rosario opta por salir corriendo con dirección al muelle del puerto de Veracruz, lugar por donde Alberto desembarcó: el límite entre la firmeza de la tierra y lo movedizo de las aguas. La concatenación de las imágenes deja claro al público espectador que se ha arrojado al mar. Su hermano llega al sitio demasiado tarde como para intentar hacer algo. El suicidio se vuelve a presentar aquí como un fenómeno individual o, en el mejor de los casos como una cuestión propia del género femenino.

Al final de la historia de *La mujer del puerto*, Alberto tiene muy claro que Rosario es su hermana, angustiado nombra el vocablo reiteradas veces, y él, al poner en palabras el vínculo de consanguinidad con esa carga emotiva preserva el sistema de parentesco que les rige a ambos, con sus normas e implicaciones.

Rosario sufre una notable transformación en su vestimenta a lo largo de la historia. Mientras vive con su padre aparece con ropas blancas. Cuando él muere su traje de luto trasciende, convirtiéndose en su oscuro atuendo de prostituta

desde ese momento hasta el final de la historia. La lógica melodramática hace verosímil que su rito de paso irreversible -el perder la virginidad primero y a su padre después- esté representado con la transición de una imagen angelical y sonriente que deviene en una *femme fatal* seductora y triste. El melodrama también se nutre de los binarismos: blanco-negro, virginidad-prostitución, niña-mujer, día-noche, sonrisa-llanto, vida-muerte.

Los ritos de paso de carácter irreversible, iniciados en cada historia por los/las protagonistas se desatan en cadena, uno conlleva al otro. En *Sagrario* el adulterio de Elena oculto provoca a su vez que Sagrario se enamore del mismo hombre que ella, como si el mal se heredara de madre a hija, pues la chica tampoco logra consumar con el matrimonio su amor. O el “error” de Juan, que con “sus” mujeres (esposa e hija) paga al hombre que le salvó la vida. En *El Tigre de Yautepec* ocurre algo similar, los delitos que el protagonista comete debe pagarlos con su vida en un acto público, y Dolores con la muerte de su hermano salda su cuenta por haber sido novia de éste. De cualquier forma el dolor lo lleva en el nombre.

Cada uno de los actos cometidos por los personajes se tornan de carácter irreversible, nunca hay vuelta atrás ni posibilidad de reparación, pero sí largas consecuencias. En la narrativa melodramática ellos y ellas no han “nacido para cambiar” ni subsanar sus tropiezos, sino para ser víctimas del “efecto bola de nieve” que los arrastra.

El suicidio femenino

Cabe señalar que tanto la solución escenificada por excelencia, como la evolución cinemática del tratamiento del tema desembocan en la naturalización del suicidio femenino, siendo implícitamente parte de la norma de género, pues ésta actúa mediante sus efectos²⁵⁵. El suicidio femenino se representa y erige como la única vía posible de subsanar la falta que implica el incesto (delito perseguido y falta moral), o sea es irreparable, y se asocia de forma indisoluble con la muerte. Quien muere es la mujer (Elena en *Sagrario* y Rosario en *La mujer del puerto*). Los varones Alberto y Juan no sólo no se enteran sino que son incapaces de impedir la tanática decisión de su hermana y su esposa, respectivamente.

En la primer película producida (incesto indirecto), una mujer es quien se suicida, la madre-esposa sacrificada, que se castiga por haber cometido adulterio. Tal vez por establecer turnos, en el segundo intento del año (incesto directo) le toca morir a un hombre, pero éste, a diferencia de la anterior, no se mata asimismo, la idea ni se le pasa por la cabeza pues nunca llega a tener conciencia de que su objeto de amor era su hermana; él es fusilado por otros hombres, en un acto público de justicia, donde los percances de su vida personal pasan a un segundo plano. En el último film, realizado sobre el tema en 1933, se tomó elementos de los dos anteriores de la siguiente manera: por una parte el cine optó por continuar la representación del incesto directo de la segunda cinta (*El Tigre de Yautepec*), y por la otra retomó el suicidio femenino de la primera (*Sagrario*), como

²⁵⁵ Ver apartado “El funcionamiento de la norma del género” en el capítulo 2.

resultado de la toma de conciencia sobre el incesto, adjudicando así la totalidad de la responsabilidad del “delito y falta moral” a la mujer. Habiendo reunido y pulido dichos elementos, la institución cinematográfica le devolvió al mundo una mirada, la cual se ha consagrado como una de las películas mejor logradas en la historia del séptimo arte mexicano, encontrándose en la lista de las 100 más importantes en los primeros 100 años del cine en México (1896-1996): *La mujer del puerto*.

Bibliografía

Aguilar, Pilar. *Manual del espectador inteligente*, Fundamentos, Madrid, 2000.

Aguilar, Pilar. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Fundamentos, Madrid, 1998.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona 2000.

Bou, Núria. “La conversión de una tragedia de Cocteau en melodrama cinematográfico: una lectura de *Il mistero di Oberwald*”, en *Revista Digital Dramateatro*.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

Buchler, Ira. *Estudios de parentesco*, Anagrama, Barcelona, 1982.

Butler, Judith. *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006.

Butler, Judith. *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, México, 2001.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II. El imaginario social y la sociedad*. Tusquets Editores, Barcelona, 1989 / Tusquets Editores, Argentina, 1993.

Ciuk, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, edición CD ROM, CONACULTA, Cineteca Nacional, México, 2002, ISBN: 970-93435-0-5.

Código de Derecho Canónico, Iglesia Católica Romana, Benedicto XV, promulgado en 1917.

Código Penal Federal de México, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de mayo, 14 de julio, 3 de agosto y 31 de agosto de 1928.

De la Vega Alfaro, Eduardo. *Arcady Boytler*, CNCA-Universidad de Guadalajara México, 1992.

De la Vega Alfaro, Eduardo, y Patricia Torres San Martín. *Adela Sequeyro*, Archivo Fílmico Agrasánchez y Universidad de Guadalajara, México, 2000. Mujeres del cine mexicano.

Douglas, Mary. *Como piensan las instituciones*, Universidad Alianza, Madrid, 1986, ISBN: 84-206-2853-0.

Durkheim, Émile. (1858-1917), *Las reglas del método sociológico*, edición de Gregorio Robles Morchón; traducción de Virginia Martínez Bretones, Biblioteca Nueva, Madrid 2005.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 2006.

Ewald, F. "Norms, Discipline, and the Law", en Robert Post (comp.), *Michel Foucault, Philosopher*, Nueva York, Routledge, 1992.

Foucault, Michel. "El Sujeto y el Poder", en *Revista Mexicana de Sociología*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 50, núm. 3, pp. 3-20, julio-septiembre 1998.

Foucault, Michel. *Las redes del poder*, Almagesto, Buenos Aires, 1993.

Foucault, Michel. *Los anormales*, Akal, Cursos del Collège de France (1974-1975), Madrid, 2001. ISBN: 84-460-1286-3.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992.

Fox, Robin. *La roja lámpara del incesto, investigación de los orígenes de la mente y la sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Fox, Robin. *Sistemas de Parentesco y Matrimonio*, Alianza, Madrid, 1985.

Freud, Sigmund. "Totem y tabú" en: *Obras Completas*, Tomo V (1909-1913), Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*, Vol. I., Universidad de Guadalajara, México, 1992.

Garrido, Luis. "La revolución reproductiva" en: *Salud, dinero y amor: cómo viven las mujeres españolas hoy*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 205-238, C. Castaño y Palacios (compiladores).

Gil Calvo, Enrique. *Medias Miradas, una análisis cultural de la imagen femenina*, Anagrama, España, 1996.

Girard, René. *Veo a Satán caer como el relámpago*, Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 2002. ISBN: 84-339-6169-1.

Goffman, Irving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1957), Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

Heilman, Robert B. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle and London, University of Washington Press, Washington, 1968.

Herrero Llorente, Víctor José. *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Gredos, Madrid, 1995.

Héritier, Cyrulnik, Naouri, Vrignaud, Xanthakou. *Del Incesto*, Nueva Visión, Argentina, 1995.

Hirata, Helena; Laborie, Françoise; Le Doaré, Hélène; Senotier, Danièle. *Diccionario crítico del feminismo*, Síntesis, Madrid, 2002. ISBN: 84-9756-019-1, traducción: Teresa Agustín.

Iñiguez Rueda, Lupicinio (editor). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003. ISBN: 84-9788-000-5.

Iturriaga, José. *La estructura social y cultural de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

Jackson, Martón A. "El historiador y el cine", en: Joaquín Romaguera y Esteve Riambau, *La historia y el cine*, Fontamara, España, 1983.

Kaplan, Ann E. *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*, Cátedra, Madrid, 1998.

Kottak, Conrad Phillip. *Antropología: una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*, McGraw Hill, sexta edición, Madrid, 1994.

Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, España, 1991.

Lau, Ana, y Carmen Ramos. *Mujeres y Revolución, 1900-1917*, INEHRM, México, 1993.

Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

Leutrat, Jean-Louis. "El melodrama", en: Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coomps.), *Historia general del cine. Volumen VI: América (1915-1928)*, 1977, pp. 277-290.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, EUDEBA, Buenos Aires, 1968.

Levi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales de parentesco*, Origen/Planeta, # 18 y 19 de la colección Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, México, 1985, (1969).

Malinowski, Bronislawo. *Estudios de psicología primitiva*, Paidós, 1963.

Maupassant, Guy de. *La casa Tellier y otros cuentos eróticos*, Alianza, Madrid, 1998. ISBN: 84-206-1877-2.

Martín Rojo, Luisa. *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003.

Metz, Christian, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.

Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Metz, Christian. *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973.

Millán, Mágina. *Derivas de un cine en femenino*, PUEG-UNAM, México 1999.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. XVI, nº 3, otoño, 1975.

Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*, (trad. de B. Albertini, M. Bofill y M. M. Rivera Garretas), Horas y Horas, Madrid, 1994.

Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (ed.), *Misiones culturales: los años utópicos 1920-1938*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 1999.

Olsen, Frances. "El sexo del derecho", en David Kairys (ed.), *The Politics of Law*, Nueva York, Panteón, 1990, pp. 452-467. Traducción de Mariela Santro y Christian Courtis.

Pérez Rubio, Pablo. *El cine melodramático*, Paidós, Colección Sesión Continua # 17, Barcelona, 2004. ISBN: 84-493-1561-1, 278 pp.

Quivy, Raimond y Luc Van Campenhoudt. *Manual de investigación en Ciencias Sociales*, Limusa Noriega Editores, México D.F., 1999.

Rich, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*, Icaria, Barcelona, 1986.

Rivera Garretas, María Milagros. *Nombrar el mundo en femenino: Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Icaria, Barcelona, 1994.

Rosaldo, Michelle Zimbalist. "The Uses and Abuses of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding", *Signs*, 5, (Primavera de 1980).

Serret, Estela. "El sujeto femenino; para una refundamentación de la "Teoría Feminista"", en *Acta Sociológica*, año 5, no. 14, septiembre - diciembre de 1990, UAM - A. pp. 156-169.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Centro Editor de América Latina, 1976, p.86.

Scott, Joan W.: "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en J.S Amelang y Mary Nash: *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Ed. Alfons el Magnànim, Valencia, 1990, pp. 23-56.

Scott, Joan W.: "El problema de la invisibilidad" en: Carmen Ramos Escandón (Comp), *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*, México DF, Instituto Mora y Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 38-66.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coomps.). *Historia general del cine. Volumen VI: América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid, 1977.

Thompson, John B. *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*, Paidós, Estado y Sociedad 94, Barcelona, 2001, ISBN: 84-493-1160-8, 393 pp.

Thompson, John B. *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998.

Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*, Imcine-CM, México, 1998.

Turner, Víctor. *El proceso ritual* (1969), Taurus, Madrid, 1988.

Van Dijk, Teun A. (compilador). *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: una introducción multidisciplinaria*, Vol. I., Gedisa, Barcelona, 2000. ISBN: 84-7432-714-8, 507 pp.

Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso* (1909), Taurus, Madrid, 1986.

Vázquez, Héctor. *Del incesto en psicoanálisis y en antropología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

ANEXOS

Fotogramas



Sagrario

Elena, madre de Sagrario y el Doctor Rueda en casa de él mientras Juan está en la cárcel.
Dr. Rueda: -Tú sabes que te quiero con toda el alma, te lo he demostrado una y mil veces.-



Sagrario

Sagrario se le acaba de declarar al Dr. Rueda.
Dr. Rueda: -Sagrario, ya hablaremos con más tiempo de esto.-



Sagrario

Elena acaba de morir por suicidio con veneno, Sagrario llora sobre ella.
Sagrario: -Mamá, mamacita.-



El Tigre de Yautepec

Dolores y Julio (*El Tigre*) se besan cuando se ven en la noche a escondidas.



El Tigre de Yautepec

El Tigre a punto de ser fusilado

Tigre: -Apunten bien, aquí, al corazón.-



El Tigre de Yautepec

El Tigre, recién fusilado en la plaza pública, Doña Lupe, su madre, y Dolores, su hermana, ambas llorando.

Doña Lupe: -Era mi José, hijo mío.-



La mujer del puerto, Rosario



La mujer del puerto

Al amanecer, después de haberse acostado Rosario y Alberto conversan.
Rosario: -¿Pero de veras conoces a Alberto?-



La mujer del puerto

Rosario al amanecer se dirige al muelle donde se suicida.

Anexo Capítulo 2: Género, parentesco y poder

Nota 2.1.A. Además es necesario reflexionar sobre las implicaciones y posicionamientos que conlleva el plantear al género como categoría de análisis; el feminismo, en tanto teoría crítica, debe cuestionar sus propias categorías, haciendo una constante revisión epistemológica de éstas, pues las concepciones se resemantizan con el paso del tiempo, y al producirse literatura especializada en el tema no podría pasarse por alto.

Nota 2.1.B. Para Michelle Rosaldo, el lugar de la mujer en la vida social humana no es producto de las cosas que hace, “sino del significado que adquieren sus actividades a través de la interacción social concreta.”²⁵⁶ Por lo tanto, y de acuerdo con Scott, para alcanzar el significado que se le otorga, la interpretación, “necesitamos considerar tanto los sujetos individuales como la organización social, y descubrir la naturaleza de sus inter-relaciones, porque todo ello es crucial para comprender cómo actúa el género, como tiene lugar el cambio.”²⁵⁷

Nota 2.1.C. Varios discursos del feminismo -a pesar de tener en claro que el género es un mecanismo que favorece a unos sujetos a costa de otros, y el objetivo del feminismo es justamente desvelar los artificios con los cuales se construye- siguen usando el término y exaltando el binarismo como bandera a defender o punto de reivindicación. Los discursos que plantean al género en términos binarios están performando su naturalidad, por lo tanto reduciendo la posibilidad de pensar en su alteración.²⁵⁸

²⁵⁶ Michelle Zimbalist Rosaldo, “The Uses and Abuses of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding”, *Signs*, 5, (Primavera de 1980), p. 400, citada por Joan Scott, p. 44.

²⁵⁷ Joan Scott, p. 44.

²⁵⁸ Butler, 2006, p. 70-71.

Nota 2.2. Patriarcado y relaciones de parentesco. Definiciones.

Patriarcado:²⁵⁹ “Una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue el orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica. Dicha toma de poder pasa forzosamente por el sometimiento de las mujeres a la maternidad, la represión de la sexualidad femenina, y la apropiación de la fuerza de trabajo total del grupo dominado, del cual su primer pero no único producto son los hijos.”

Contrato sexual²⁶⁰: “el pacto ente los hombres -o algunos hombres- sobre el cuerpo de las mujeres. Pacto implícito, esencial para entender el patriarcado.” En las formaciones patriarcales el <<contrato sexual>> es previo al <<contrato social>>, y para las mujeres implica siempre una pérdida de soberanía sobre sí y sobre el mundo.

Política sexual:²⁶¹ “[...] se refiere a las relaciones de poder que se han establecido y se establecen entre hombres y mujeres sin más razón que el sexo. Al hablar de poder me refiero a cualquier relación social privilegiada.” A su vez las relaciones establecidas en el marco de la política sexual son previas a las que regula el contrato social.

Nota 2.3.D. El incesto en antropología: Malinowski

Este autor explica un matrilinaje dentro del patriarcado, el caso de los trobians, donde su parentesco se establece vía materna, así, lo que en la familia patriarcal occidental se conoce como el rol del padre, en los trobians lo desempeña el hermano de la madre, el tío. Atribuyen a la influencia del espíritu de algún pariente muerto que los bebés lleguen al vientre materno en forma de minúsculos espíritus. La misión del marido es después proteger, amparar y criar a los hijos, pero no son suyos pues no se le reconoce ninguna intervención en su procreación.²⁶²

Donde se pone el énfasis en la tentación incestuosa en la sociedad trobiandesa matrilineal es en su relación más importante, o sea en la de hermano-hermana, lo que en la familia patriarcal europea sería madre-hijo, donde el objeto de odio es el padre, para los trobians la fobia se manifiesta contra el tío materno.²⁶³ Por lo tanto Malinowski, según Vázquez, relativiza la postura de Freud, diciendo que el complejo de Edipo no es universal. Lo dice porque el lugar del padre de Edipo en la sociedad trobiandesa estaría ocupado por el tío, pero, en todo caso es siempre el lugar del padre, o su función, y continúa la madre siendo el primer objeto de amor y deseo del (y de la) bebé. Aunque el hermano de la madre no mantiene relaciones sexuales con ella, sí cumple con la prole en su rol al criarlos y al otorgarles los derechos de sucesión.

Aunque pareciera que la prohibición es igual para hombres y mujeres, tanto la teoría psicoanalítica como las antropológicas la explican y cuentan a partir de un ego varón, protagonista de la historia o mito hecho teoría, y por lo tanto de la prohibición. Esto funciona así porque a su vez la prohibición del incesto instaura la matriz heterosexual como orden social vigente, y también como devenir histórico que se actualiza en el transcurrir del tiempo a través de los actos rituales - instituidos- que la sociedad reitera.

Nota 2.3.E. El incesto en antropología: Concepción histórica-crítica

Robin Fox²⁶⁴ considera que lo que se llama incesto está muy arraigado a la naturaleza biológica del primate, cuestión que ni Vázquez ni el etólogo francés Boris Cyrulnik²⁶⁵ comparten,

²⁵⁹ Vitoria Sau citada por M. M. Rivera Garretas, op. cit., p. 72.

²⁶⁰ Definición de Carole Pateman citada por Rivera Garretas en *Nombrar el mundo en femenino*, p. 75.

²⁶¹ Definición de Kate Mollet quien trabajó el concepto, en 1969 lo publicó *Sexual Politics*, citada por M. M. Rivera Garretas en *Nombrar el mundo en femenino*, p. 77.

²⁶² Ver Malinowski, *Estudios de psicología primitiva*, Paidós, 1963, pp. 191-193.

²⁶³ Ver Vázquez, p. 66.

²⁶⁴ Robin Fox, *Sistemas de parentesco y matrimonio*.

²⁶⁵ Ver Boris Cyrulnik, “El sentimiento incestuoso”, en el libro colectivo *Del incesto*, Françoise Héritiere (coord.), p. 30.

pues las relaciones animales no están abandonadas al azar de los encuentros, sino por el contrario, los determinismos son precisos y dejan poco espacio al azar. Refiriéndose a la especie humana, se cuestiona Vázquez:²⁶⁶ ¿a qué se le llama incesto?, ¿el concepto incesto se refiere a las normas que rigen las relaciones sexuales en las distintas comunidades o a las reglas que regulan la alianza?, ¿los contenidos del concepto, la forma histórica concreta en que se articula es universal o, más bien, depende de una muy específica y determinada inserción histórica, cultural y social?, ¿este concepto, definido como hasta el presente, es operativo y útil para la teoría antropológica?, ¿y para los diferentes enfoques feministas?

Apoyándose en Murdock, Talcot Parsons introduce una variante más a lo planteado por Lévi-Strauss y Malinowski; él considera que la familia nuclear conforma el eje alrededor del cual se articula el incesto, asegura que existe una relación entre la universalidad del tabú del incesto y la familia nuclear.²⁶⁷ Parsons -desde el pensamiento heteronormativo, como se puede apreciar- apunta que los criterios mínimos de la familia nuclear son:

“1) Debe existir una relación solidaria entre madre e hijo, que dure por un periodo de años y cuyo significado trascienda al cuidado físico.

2) Para su maternidad con respeto a ese hijo, la mujer debe mantener una relación especial con un hombre ajeno a su propio grupo de descendencia, que es, sociológicamente, el “padre” del niño; esta relación es el foco de la legitimidad del hijo y de su estatus referencial en el sistema más amplio del parentesco.”²⁶⁸

Como se observa, la concepción de familia nuclear de Parsons está pensada, o limitada, desde la lógica heteronormativa, y en la actualidad sería imposible exentar de la discusión teórica el asunto de la homoparentalidad, entre otros, dentro de las posibilidades que podrían conformar hoy en día una familia nuclear.

Vázquez agrega que cualquier grupo que posea estas características podría funcionar como lo hace la familia nuclear, pero que, con el objeto de mantener la cohesión del éste debe de cualquier manera regularse el erotismo, regirse en relación a reglas claramente definidas. Así, el incesto se instituye entonces como parte esencial de esta regulación más general.²⁶⁹

Parsons expone que a pesar de las diferencias específicas de las relaciones incestuosas la atracción erótica regulada por el tabú se constituye como la fuerza determinante de la socialización de los niños. Para él el acto y el deseo incestuosos son un fenómeno regresivo, y afirma que de no haber tabúes con respecto al incesto ni la socialización del individuo, ni la familia nuclear ni la sociedad serían posibles.

Robin Fox parte del carácter que él considera como universal del incesto para relativizarlo después: “[...] de hecho no existe un horror universal hacia el incesto, y muchas sociedades no tienen severos castigos contra él. Cuando vemos todas estas distinciones, el problema no consiste en hallar una buena respuesta universal, sino en conocer el *margen* de variación. En suma, el incesto no ocurre o está prohibido, o ambas cosas a la vez.”²⁷⁰

Nota 2.3.F. El incesto en psicoanálisis: Freud

En esta interpretación el jefe del clan de la horda primitiva es un tirano y un déspota, de quien descende la mayoría de los miembros. Él es dueño de las mujeres; sus hijos deben vivir en celibato permanente o en una relación poliándrica con una mujer que pertenece a otro clan que los hermanos harán suya al raptarla. Se explica a partir de esto que los hijos tienen una relación de amor-odio, o de temor y respeto, hacia el padre que en la pubertad los aleja de sí para impedir la

²⁶⁶ Ver Vázquez pp. 117-118.

²⁶⁷ Sobre T. Parsons, Vázquez cita la siguiente fuente: “El tabú del incesto en relación con la estructura social y la socialización del niño”, Ficha 53, Servicio de Documentación Sicológica, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.

²⁶⁸ Parsons, “El tabú del incesto en relación con la estructura social y la socialización del niño”, Ficha 53, Servicio de Documentación Sicológica, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina, parafraseado por Vázquez, p. 111.

²⁶⁹ Ver Vázquez, p. 111.

²⁷⁰ Robin Fox. *Sistemas de parentesco y matrimonio*, 1967, p. 56.

competencia por la posesión de las mujeres. Esto tiene como consecuencia final el asesinato del jefe del clan.²⁷¹

Con respecto al totemismo, Freud²⁷² plantea que existen en los pueblos ágrafos una jerarquía de tabúes, donde, como se ha visto, el más importante es el asesinato del padre, y en base a esto las normas que rigen las prohibiciones sobre el incesto, que él consideraba universales. Los dos tabúes del totemismo son los siguientes:

El respeto al animal totémico -en tanto sustitución del padre- el cual reposa en móviles afectivos. “El animal tótem se presentaba al espíritu de los hijos como la sustitución natural y lógica del padre y la actitud que una necesidad interna les imponía con respecto al mismo expresaba algo más que la necesidad de manifestar su arrepentimiento.”²⁷³ El sistema totémico es una especie de contrato pactado con el padre y por el que éste prometía su “protección” y “cariño”, a cambio del compromiso de respetar su vida.

Así, la comida ritual que reúne sólo a los miembros de la tribu conmemora el tiempo fundante del mito en que se transgredió la prohibición; y en la reiterada representación de este acto, los integrantes no sólo se identifican con el progenitor común, sino que, al incorporar el cuerpo del padre a sus cuerpos, también asimilan las cualidades y poderes de éste.

El totemismo pueda ser entendido como una religión, pues está basada en los remordimientos (remordimiento también en el sentido de volver a morder, el acto de recordar en la comida ritual), o sea, los hijos tienen conciencia culpable. Así, el tabú de matar al tótem es la prohibición de cometer de nuevo el parricidio original.

Nota 2.3.G. El incesto en psicoanálisis: Lacán

Para formular sus planteamientos Lacán se apoya en la versión estructuralista del lenguaje de Saussure-Jakobson. Para Lacán “[...] el inconsciente es lenguaje [...] está estructurado como un lenguaje”, por lo tanto no sólo es el ámbito de los instintos libidinosos, sino una estructura, que se organiza teniendo como base las reglas de la lingüística estructural. En este sentido, la represión, la sublimación, la transferencia, etc., se encuentran subordinadas a estas normas del sistema, imponiéndole un orden y un funcionamiento determinados. Según Saussure:

“El fenómeno lingüístico se organiza a partir de las múltiples manifestaciones del lenguaje humano, en el cual el sonido, elemento acústico-vocal, no existe por sí mismo sino que forma con la imagen (idea) una unidad compleja fisiológico-mental tramada en lenguaje. Ese lenguaje, articulado, se desenvuelve en un ámbito individual y al mismo tiempo social, y no se confunde con la lengua, que en sí misma es un sistema cerrado de signos y un principio lógico-clasificador: columna vertebral sobre la cual se estructura el lenguaje.”²⁷⁴

Afirma Saussure que “el signo lingüístico no une una cosa y un nombre sino un concepto y una imagen acústica”²⁷⁵. Esto se sintetiza en el siguiente cuadro:

Signo lingüístico	=	concepto ----- imagen acústica	equivalente a	significado ----- significante
-------------------	---	-----------------------------------------	---------------	--------------------------------------

Lacán pone especial énfasis en el valor interpretativo del significante en la relación que articula el signo lingüístico, y explica así el tabú del incesto que se internaliza. En tanto sistema que

²⁷¹ Vázquez, p. 26.

²⁷² Ver Vázquez, p. 32.

²⁷³ S. Freud, “Tótem y Tabú”, pp. 1838-1840.

²⁷⁴ Vázquez, p. 37.

²⁷⁵ Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 86.

lo estructura, el sujeto a través del lenguaje se confunde con el deseo, constituyendo el *principio de realidad* que no se contrapone a él (al deseo) sino que se diluye en él. Así, la ley de prohibición del incesto opera en el inconsciente como un principio de castración.²⁷⁶

Señala Judith Butler que “en el contexto de la lingüística estructural, este tabú del incesto primario se convierte en el modo en que se ocupan las posiciones sexuales, así como en el modo en que se diferencia lo masculino de lo femenino y se defiende la heterosexualidad.”²⁷⁷

Nota 2.4.H. Foucault

Esto deviene en el concepto de <<estructura>> de Foucault, el cual resulta imprescindible para pensar el género, el parentesco, el lenguaje, es decir todos los sistemas que producen al sujeto. La estructura por sí misma ejerce un poder de dominación, afirma Foucault, que no necesariamente es activo y con uso de fuerza, en la mayoría de los casos es pasivo y se caracteriza por manifestarse en forma de consenso entre los individuos, dicho de otro modo, la aceptación y reproducción de las **normas** y leyes, lo cual pudiera ser más peligroso pues pasa desapercibido y no sólo no se puede identificar sino que se plantea como innecesaria. **La estructura** para el filósofo francés **es dinámica**, evoluciona junto con la sociedad, puliendo y optimizando sus mecanismos de dominación (normalización, disciplinamiento, sujeción, objetivación, etc.).

De la palabra <<sujeto>> hay dos significados, según el filósofo francés ambos sugieren una forma de poder que subyuga y somete. a) -Un individuo sometido a otro, ya sea a través de la dependencia que con éste establece o el control, y b) -sujeto en tanto atado a su propia identidad por el conocimiento de sí mismo o la conciencia.²⁷⁸ Esta definición es sugerente, tal vez porque no parece dejar claros los límites del concepto, da lugar, desplazando el planteamiento al campo del género en tanto identidad: ¿la mujer es sujeto en tanto está sometida al hombre, ya sea por control o dependencia? ¿o la mujer es sujeto porque tiene conciencia y conocimiento de sí misma en tanto identidad de género? ¿o qué otras modalidades le quedan a la mujer para ser sujeto?, ¿cómo la mujer se constituye sujeto? ¿en las relaciones de parentesco ambos géneros son sujetos y sujetados de la misma manera? ¿cómo las leyes y las normas²⁷⁹ legitiman o deslegitiman la condición del sujeto del género?

Butler se pregunta a su vez si ¿hay un género que preexista a su regulación?, ¿o será que al estar sometido a la regulación el sujeto del género emerge al ser producido *en*, y *a través de*, esta forma específica de sujeción?²⁸⁰ De la concepción foucaultiana de <<sujeción y regulación>> que se ha esbozado en este apartado, se debe tener en cuenta dos cuestiones, en palabras de Butler:

“1) el poder regulador no sólo actúa sobre el sujeto preexistente, sino que también labra y forma al sujeto; además, cada forma jurídica de poder tiene su efecto productivo; y 2) estar sujeto a un reglamento es también estar subjetivado por él, es decir, devenir como sujeto precisamente a través de la reglamentación. Este segundo punto se desprende del primero en la medida en que los discursos reguladores que forman al sujeto del género son precisamente aquellos que requieren e inducen al sujeto en cuestión.”²⁸¹

Butler, si bien en la mayoría de los planteamientos concuerda con Foucault, en otros está en desacuerdo, y argumenta que visto así el género no es más que el ejemplo de una operación más amplia de poder, en contra de esta subordinación del género al poder regulador, Butler diría que el aparato regulador que rige al género está adaptado especialmente a éste “[...] el género requiere e

²⁷⁶ Ver Vázquez, p. 36.

²⁷⁷ Butler, *Deshacer el género*, p. 218.

²⁷⁸ Ver Foucault, “El Sujeto y el Poder”, en *Revista Mexicana de Sociología*, p. 7.

²⁷⁹ Butler hace una diferenciación entre norma, regla y ley: “Las normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir.” (Butler, 2006, p. 69)

²⁸⁰ Ver Butler, p. 68.

²⁸¹ Butler, p. 68.

instituye su propio y distinto régimen regulador y disciplinador.”²⁸² ¿Habla Butler de una autonomía del sistema de género con respecto al poder regulador?

Nota 2.4. I. Bourdieu

Bourdieu plantea su hipótesis acerca del origen de la dominación masculina estando de acuerdo con Mary O'Brien, al ver en ella un esfuerzo por parte de los hombres por superar su desposesión de los medios de reproducción de la especie y por restablecer la primacía de la paternidad disimulando el trabajo de las mujeres en la gestación y en el parto, a favor del trabajo masculino de fecundación.²⁸³ Si la mujer es quien hace en su vientre al nuevo ser humano por nueve meses, si luego lo pare y si lo amamanta, por todo eso, para contrarrestar esa importancia, el varón marca el linaje, la sangre, el apellido, dicho de otra manera, si la mujer se encarga de lo real, el varón para no quedar atrás se atribuye lo simbólico.

Las estrategias de resistencia, en este orden de ideas, no pueden ser entonces a partir de individuos aislados pues sus prácticas se diluirían, serían absorbidas por el sistema, lo potencialmente factible sería entonces a nivel estructural, como “la lucha cognitiva a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales.”²⁸⁴

Anexo Capítulo 3: Instituciones y cinematografía

Nota 3.2.A.

Durkheim	Fleck
Grupo social	- creyentes verdaderos Colectivo de pensamiento - comunidad pensamiento
Representaciones colectivas	Estilo de pensamiento

Nota 3.4.B

El triunfo del género melodramático en Francia, coincide “[...] con el fracaso de la revolución y el asentamiento de la nueva burguesía, cuya mentalidad política se va transmitiendo a las capas populares a través de una propaganda que encuentra en estos melodramas una forma de sublimación alienante de los conflictos sociales del momento. La evasión hacia situaciones irreales, el gusto por la carga sentimental de la intriga (que desemboca frecuentemente e el logro de una felicidad inverosímil), la autoconsolación con el triunfo abstracto de la virtud, actúan como calmante adormecedor del espíritu crítico frente a objetivos sociales más urgentes.” (Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Diccionarios, Madrid, 1996, ISBN: 84-206-5251-2. p. 652.)

²⁸² Butler, p. 68.

²⁸³ Ver Bourdieu, p. 63.

²⁸⁴ Bourdieu, p. 26.

Anexo capítulo 4: Marco metodológico

En el siguiente cuadro²⁸⁵ se pueden apreciar de manera sintetizada y simplificada las diferencias entre el AD y el AC.

Cuadro: Diferencias entre Análisis del Discurso y Análisis de Contenido

<u>ANÁLISIS DEL DISCURSO</u>	<u>ANÁLISIS DE CONTENIDO</u>
Cualitativo	Cuantitativo
Su objetivo es describir la acción humana	Mide objetivamente la realidad
Comprensión e interacción de la Acción humana	Demuestra causalidades Hace generalizaciones
Métodos de recolección informativa flexibles: interacción investigador/objeto de estudio	Métodos estructurados y sistemáticos
Análisis del significado de la Acción humana	Análisis estadístico
Fenómeno y comprensión	Positivismo y descripción
Perspectiva “desde dentro” de los datos	“Desde fuera”
Profundidad	Extensión
No generalizable	Generalizable
No se pueden inferir a toda la población	Se pueden inferir a toda la población
Induce	Deduce

Aspectos del lenguaje cinematográfico

La identificación y el análisis de los componentes del “lenguaje cinematográfico” expuestos en este apartado, permiten comprender cómo funcionan los significantes para crear el significado de un texto audiovisual.

Una de las derivaciones o aplicaciones del Análisis del Discurso es el análisis del discurso del texto fílmico, para lo cual se recurre principalmente a las aportaciones teóricas del francés Christian Metz²⁸⁶ expuestas en: *Ensayos sobre la significación en el cine, Lenguaje y cine y Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Metz afirma en sus obras que el cine pone en funcionamiento más ejes de percepción que cualquier otro modo de expresión, debido a las características que le son propias. Además, en el cine, la imagen en movimiento sonorizada se potencia por las condiciones espectatoriales como: la oscuridad de la sala, su comodidad, el anonimato, la inmovilidad forzosa, la superposición sensorial, etc.

Para que el análisis fílmico no sea especulativo debe basarse en el estudio del funcionamiento de sus códigos específicos, lo que se ha denominado “lenguaje cinematográfico”. Pilar Aguilar²⁸⁷ en *Manual del espectador inteligente* se basa en las aportaciones de autoridades en materia y teoría cinematográfica, como Aumont, Bazin, Barthes, Casetti, Metz, Mitry, Renoir,

²⁸⁵ El cuadro es de Tanius Karam, comunicación personal con el autor, e-mail de respuesta el 20 de marzo de 2006, 09:49 horas.

²⁸⁶ Christian Metz:

-*Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

-*Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973.

-*Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

²⁸⁷ Aguilar, Pilar. *Manual del espectador inteligente*, Fundamentos, España, 2000.

Truffaut, y por supuesto Eisenstein y Metz, a quienes sintetiza, y expone los aspectos a considerar en el análisis del discurso del texto cinematográfico, los cuales se presentan a continuación.

I. Descripción y análisis del sonido. Relación entre sonidos e imágenes.

Para 1933 el cine mexicano tiene ya tres años de ser sonoro, por lo tanto el sonido de la película es significativamente relevante, digno de estudio. Éste puede ser fónico (voz), ruido o analógico y música. Se debe tomar en consideración la relación establecida con la imagen y el papel que cumple. Por ejemplo, la banda sonora a su vez establece una correspondencia con las unidades mínimas de imagen llamadas fotogramas; cada imagen, cada escena, no sólo se ve, sino que también se escucha. Este “otro” elemento en la percepción de la imagen será determinante en su comprensión, o sea su interpretación.

Los componentes de la expresión sonora son varios. **La voz:** pueden ser diálogos entre los personajes, una voz en *off* —es decir que la fuente emisora no esté dentro de cuadro-, palabras o ruidos humanos: gritos, respiración, jadeos, estornudos, silbidos. La voz también tiene sus propios componentes a considerar al hacer un análisis, como lo son la entonación, el volumen, el timbre, la musicalidad, la enunciación, el tipo de palabras empleadas, etc. **El ruido:** sonidos que no tienen una frecuencia de onda armónica, pueden provenir de una fuente que se pueda ver en cuadro o que esté fuera del campo visual. **La música:** al igual que el ruido, su fuente puede estar dentro o fuera del cuadro. La música en ocasiones cumple la función del coro en las tragedias griegas, subraya y enfatiza las situaciones y las emociones de los personajes, acompañándolas, y para crea atmósferas determinadas. **El silencio:** este es otro recurso para causar tensión con la ausencia de ruidos, sonidos o música. La imagen se interpreta de manera diferente si va acompañada o no de silencio.

Clasificación de los sonidos. Los sonidos pueden ser **diegéticos** o **extradiegéticos** según la relación que su fuente tenga con la diégesis²⁸⁸. El diegético a su vez se subdivide, si su fuente es visible será *in*, y si no lo es será *off*, o sonido *fuera de campo*. Si proviene de un personaje pero no lo ha exteriorizado (pensamiento) será interior, o si lo exterioriza será exterior.

Relación sonido/imagen: puede ser de dos índoles, generando entre ambos complementariedad, acompañamiento, contradicción o redundancia. **Redundancia:** la imagen y el sonido nos dicen lo mismo, se ve una cosa y se escucha la misma. **Complementariedad:** imagen y sonido trabajan en la misma dirección, pero cada uno aporta matices nuevos que complementan al otro. En algunos momentos del filme se puede apreciar cierta preponderancia a la imagen sobre el sonido y en otros al revés. **Contraste:** la contradicción entre lo que se dice (escucha) y lo que se ve puede generar atención o desconcierto en la escena y hacer más complejo el entendimiento del mensaje. **¿Falta de relación?:** habría que pensar detenidamente si es posible que no exista una relación entre la imagen y el sonido, o si la no-relación es aparente, pues aquí entra en juego el espectador y las inevitables asociaciones que al respecto haga, pues la percepción, a través de los sentidos, tiende a completar y vincular los estímulos. Es posible que la no-relación aparente, buscada de manera explícita por quien dirige, cause efecto de extrañamiento en el público espectador.

Versiónes originales y dobladas: en la década de los treinta hay intercambio e incorporación de actores —y por supuesto directores- de varias nacionalidades, lo cual se debe tomar en cuenta, y, aunque las versiones originales de las películas aquí tratadas son en español, es importante, en el análisis del texto fílmico, señalar el idioma -y los acentos- de los diálogos de los marinos que llegan a tierra en *La mujer del puerto*.

II. Componentes del plano.

El término “**plano**”²⁸⁹ se utiliza básicamente en tres sentidos: a) Tamaño (plano general, *full shot*, plano americano, *medium shot*, *close up*, *tight shot* o *insert*). b) Movilidad (plano fijo o en

²⁸⁹ La mayoría de los términos cinematográficos se han instituido en habla inglesa en Estados Unidos en la época clásica de Hollywood, aunque algunos de ellos se pueden encontrar en su versión traducida al español, por ejemplo: *panning* = paneo, *medium shot* = plano medio, *close up* = plano detalle, etc.

movimiento: *panning*, *tilt down*, *tilt up*, cámara en mano, *overshoulder*). c) Duración (como unidad de montaje: planosecuencia).

En tanto que el cine no es imagen fija, la **composición** implica también movimiento, es decir, no sólo al interior del plano, sino también con los planos y secuencias que le suceden y preceden. Entre los **elementos básicos** de la composición Pilar Aguilar señala a) el punto, b) la línea, c) los puntos fuertes, la relación figura/fondo, la continuidad, la proximidad, el contraste, la semejanza. Con respecto a los aspectos de la **luz** están a) el color²⁹⁰ (que en el cine de los años treinta no se puede evaluar pues no existía), y b) blanco y negro (contrastes, sombras, escala de grises). La organización del **espacio** puede ser: arquitectónico o escenográfico, o una mezcla de ambos. Otro aspecto de la composición es la **profundidad de campo**.

En el **encuadre** se debe tomar en cuenta el **tipo de objetivo**, que remite a la lente o conjunto de lentes, la **escala de planos** y la **angulación** de la cámara.

La **imagen en movimiento** tiene que ver con la estática y la dinámica de la cámara y del objetivo. Los **tipos de movimiento** pueden ser a) panorámica (la cámara gira sobre su propio eje de manera horizontal, de izquierda a derecha o al revés). b) *tilt up* o *down* (sobre su propio eje en vertical). c) Travelling, *out* o *in*, desplazando la cámara hacia delante, hacia atrás o hacia los lados, ya sea con un *dolly*, una grúa o cualquier otro artefacto que en general suele tener ruedas. d) Movimientos aparentes, efectos de alejamiento y acercamiento, por ejemplo con el *zoom*, *in* o *out*.

La **relación movimiento cámara / movimiento personajes** tiene que ver con a) la duración o b) con la situación del plano. Por ejemplo, la cámara puede acompañar el desplazamiento de los personajes, y un personaje a su vez puede dar pie a un movimiento de cámara, como sucede cuando mira a un objeto específico, entonces se hace un *zoom in* o lo que se ve a continuación es el *insert*, o plano detalle del objeto mirado por el personaje.

El **concepto campo y fuera de campo** en el cine es muy importante, pues se establece una relación directa entre lo que se ve en el encuadre y lo que en ese preciso momento no es visto, sin embargo existe y determina el contenido del plano, también puede ser lo que éste fue o pudiera llegar a ser, por ejemplo en un paneo donde, al momento de girar la cámara de un lado hacia el otro, están y dejan de estar varios objetos. También se convierte en campo/contracampo, cuando dos personajes están dialogando, y si se observa a uno hablando en *medium shot* el plano que le corresponde a ese, y seguramente a continuación, es el mismo encuadre pero de su interlocutor.

III. Segmentación y montaje.

Las funciones del montaje son varias y polémicas. Para empezar es una operación física, de cortar y pegar, pero, más importante aún, es la forma en la cual se colocan los planos, las escenas y las secuencias. Con los mismos elementos, o unidades semánticas, dependiendo de cómo se sitúen unos respecto a otros se puede dar un sentido u otro. Es decir, el montaje no es adición pues el orden de los factores sí altera sustancialmente el resultado, o sea el significado. El montaje es entonces la concatenación, la articulación de las unidades de sentido. Por ejemplo, una escena sucede a otra y se va modificando en ese transitar el sentido de las anteriores. Se habla también de **montaje transparente**, cuando la narración²⁹¹ está "hilada fino", y el público espectador no repara en el corte y pega que implican las transiciones temporales o espaciales y se sumerge en la trama de la historia. Los tipos de montaje a grandes rasgos son: a) narrativo, b) descriptivo, c) expresivo.

IV. Elementos narrativos.

La estructura narrativa. Un texto narrativo es una serie de acontecimientos encadenados en relación causa-efecto, que se desarrollan en un lugar, tiempo y espacio determinados. Se parte de una situación que sufrirá una serie de transformaciones encadenadas y sucesivas. La estructura

²⁹⁰ Aunque Griffith, ya en 1916, tiñó de colores diferentes el celuloide de su película *El nacimiento de una nación* (USA).

²⁹¹ En este apartado se está hablando en específico de cine narrativo –el cual se está instituyendo y consolidando en los años 30's y 40's, principalmente en Hollywood, el denominado "cine clásico"–, que no evidencia el truco del montaje, pero también hay otras modalidades (experimental, documental) donde la lógica es diferente, allí el montaje se expone y deja ver, pues forma parte del sentido o de la expresividad del mensaje.

narrativa se inicia con la ruptura de un cierto equilibrio y se dirige hacia la resolución de esa ruptura inicial, alcanzándose después un equilibrio nuevo, o diferente. Entre esos dos puntos se sitúa el relato.

1. Los relatos cuentan los avatares de un(a) sujeto frente a los obstáculos que encuentra para llevar a cabo sus deseos, es decir, ponen en escena el enfrentamiento entre la ley, la norma, lo establecido y el deseo. El relato pone en juego los funcionamientos, los que los realizan, el marco en el tienen lugar, y el tiempo en el cual se desarrollan.

2. El cierre es una característica generalizada de toda narrativa clásica, la cual provoca placer en el público. Barthes distingue entre el derivado del cierre.

3. Relato y diégesis. El relato fílmico debe tener una coherencia y terna y el orden y el ritmo deben establecerse según un itinerario, está concebido en función de determinados efectos e intenciones narrativas (suspense, sorpresa, calma...). El cine de ficción sólo es legible a través del orden del relato que lo construye, por lo tanto, afirma P. Aguilar “una de las principales tareas del análisis es la de describir esa construcción.”²⁹² La **diégesis** es el universo ficticio, incluye todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador, está formado por las acciones y su marco geográfico, histórico o social. En el cine clásico pareciera que la historia se cuenta sola, y que el relato y la narración son neutros, su carácter verídico le permite ocultar la arbitrariedad del relato.

4. Relaciones entre tiempo diegético y tiempo representado. El relato cinematográfico es necesariamente selectivo, pues tiene que elegir entre qué sucesos y actantes que mostrar, y cuáles implícitos. Establece relaciones entre el tiempo diegético y el representado, las cuales se pueden analizar en términos de orden, duración, frecuencia y modo. Hablando del **orden temporal**, puede haber (o no) coincidencia entre el tiempo diegético y el representado, aunque por interés dramático en general no coinciden en el cine narrativo. Por ejemplo se puede anticipar un acontecimiento futuro haciendo uso del *flash forward*, o retroceder y recordar con un *flash back*. **La duración** es la relación entre el tiempo real de la ficción y el tiempo de la historia que se cuenta, y también es raro que coincidan. En general se hacen **elipsis** temporales, es decir se eliminan partes de la historia y se dan por supuestas, el tiempo se contrae, o se expande -mediante *ralentís*- por ejemplo la alternancia de escenas que son simultáneas, o montajes analíticos y complejos.

5. Propp llama actantes a los personajes, y se definen por su esfera de acción, por el haz de funciones que desempeñen en la historia. Un(a) actante puede desempeñar varias funciones y a la vez una función puede estar desempeñada por varios(as) personajes. Greimas propone un modelo actancial de seis: a) Mandatario o Fuente (ley moral), b) Sujeto (protagonista), c) Objeto-valor (el objeto de deseo), d) Destinatario/a (sobre quien recae la consecuencia de la acción), e) Oponente (dificulta la acción del/a sujeto), e) Ayudante. Un personaje puede ser simultánea o alternativamente varios actantes, pues son finitos e invariables y los personajes son infinitos y modificables. El/la protagonista ocupa de manera privilegiada la posición de sujeto, y se define por la relación estructural que le liga al relato.

6. Saber del espectador y del personaje.

El cine manipula el saber del espectador sobre el relato. La información progresiva que va adquiriendo pasa por el desvelamiento fragmentario del espacio y del tiempo de la diégesis. La **intriga de predestinación** consiste en dar desde el inicio lo esencial de la intriga y su solución, este procedimiento refuerza el **suspense**, pues el/la espectador/a centra la atención en el desarrollo del relato. Hay después, a lo largo de la historia, pistas falsas, suspensiones, revelaciones, omisiones o rodeos, a esto le llama R. Barthes **frase hermenéutica**. Lo que el/la personaje principal sabe no es necesariamente idéntico a lo que sabe y ve el/la espectador/a. Las definiciones se dan en relación al público espectador como ego, así, cuando éste sabe más que el protagonista se le llama **suspense**, y cuando el personaje tiene más información que el sujeto expectante se le llama **sorpresa**²⁹³.

²⁹² Pilar Aguilar. *Manual del espectador inteligente*, p. 174.

²⁹³ Ver definiciones de Julio Zavala, *Permanencia voluntaria*.

IV. La identificación.

Cristian Metz en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, afirma que los mecanismos de identificación, proyección, y empatía en el cine están más potenciados que en otras artes, pues la oscuridad aísla al sujeto del mundo y la butaca impone quietud y pasividad receptiva, voluntariamente el público paga por hallarse en esta situación, y por compartir los deseos y tormentos de lo que en la pantalla de proyección ocurre. En el cine pareciera que de manera automática se ponen en marcha mecanismos y artificios -composición de la imagen, puesta en escena, encuadre móvil, primeros planos, estructuras de contraplanos, tomas subjetivas, iluminación, montaje, etc.- para anular el desapego del espectador/a, activando así su credulidad y provocando su identificación. A su vez, la identificación con el relato se subdivide en dos: primaria y secundaria.

La identificación primaria. Los espectadores se identifican con su propia mirada, pero a su vez, sólo pueden mirar lo que la cámara miró anteriormente, y nada más, pero, el/la espectador/a funde y confunde las dos miradas. El público de ningún modo puede ver otra cosa que no sea lo que la cámara recogió y ahora expone (proyecta) el aparato proyector ante la pantalla; imágenes que recoge del mundo y le devuelve en forma de mirada.

Además el proyector se sitúa detrás de su mirada y desde allí emite-recoge imágenes, al desempeñar estas funciones ocupa, simbólicamente, el lugar de su cerebro. La identificación primaria es la base para que funcione la secundaria. La cámara proporciona el placer de la ubicuidad, de la atemporalidad, del voyeurismo total, de la extrema intensidad de lo vivido, y sin tener que pagar con su propio cuerpo. Durante este proceso el/la espectador/a ocupa el lugar central, es el sujeto por excelencia, todo ocurre para él/ella, pues sentado/a en su butaca está, como dios, en todas partes. Sin darse cuenta, el sujeto expectante, a través de estos mecanismos de identificación que se han señalado, la estructura narrativa puede llevarle a sentir simpatía casi por cualquiera, como bien lo hizo Hitchcock en sus películas.

La identificación secundaria. Une al sujeto del público con los personajes, pues gracias a que la movilidad de la cámara, la cual es ambivalente y permutable, la identificación con los personajes no es monolítica, sino fluctuante. Aunque a partir de la tipología estereotipada de los personajes, la identificación secundaria del espectador/a se reduce o focaliza en un personaje²⁹⁴. La identificación no es un efecto de la simpatía, más bien nace de ella, decía Freud, es el efecto y no la causa, y la identificación en el cine es dada ya por la cámara, y a eso se le añade la preferencia consciente del/la espectador/a. Así, el *raccord* sobre las miradas se ha convertido en la figura emblemática de la identificación secundaria²⁹⁵.

Glosario

Análisis Crítico del Discurso = “Modalidad de AD que, mediante el uso de procedimientos y técnicas de diversas tradiciones, estudia las acciones sociales que se ponen en práctica a través el discurso y que implican abuso de poder, afirmación del control social, dominación, desigualdad social y marginación y exclusión sociales.”²⁹⁶

En el Análisis Crítico del Discurso (ACD), variante del AD, se encuentra una conjunción de influencias neo-marxistas y de estudios críticos europeos con investigaciones en el campo cultural. El investigador holandés Teun A. van Dijk, uno de los representantes más importantes de la materia, señala que los antecedentes y afinidades de este tipo de estudio se hallan en varias disciplinas, corrientes y enfoques. A grandes rasgos y agrupados por líneas son los siguientes: La línea neo-marxista, desde Adorno hasta Habermas, de la Escuela de Frankfurt. La línea crítica inglesa del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, con Stuart Hall a la cabeza. La línea de Basil Bernstein. La línea sociolingüística de Halliday en Inglaterra, los trabajos de análisis del

²⁹⁴ En el apartado correspondiente al melodrama como género narrativo ya se ha explicado que para que funcione el modelo, la estructuración de los actantes tiende también a la simplificación y a la estereotipación.

²⁹⁵ Aunque en este orden de ideas el cine pareciera ser totalmente embaucador, el/la sujeto no es sólo un ser mimético, más bien siempre está elaborando algo nuevo con los materiales que se le presentan.

²⁹⁶ Itiguez Rueda, Lupicinio (ed.). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, p. 202.

discurso que se realizan en Francia bajo la influencia de Foucault y Pêcheux, y la línea de Gramsci en Italia.

Análisis del Discurso = “Estudio de las prácticas lingüísticas para poner de manifiesto las relaciones sociales promovidas y mantenidas por el discurso.”²⁹⁷

Discurso = “(Para el ACD) Este concepto ha desarrollado múltiples sentidos, que se imbrican entre sí. Desde el ACD se propone una visión del discurso como *práctica*, es decir, como una actividad socialmente regulada. Se incorpora además una visión tridimensional: todo discurso constituye al mismo tiempo una práctica textual, una práctica discursiva y una práctica social. *Práctica textual*: se llama discurso a una unidad lingüística, superior a la oración, cohesionada y dotada de coherencia, construida a partir de determinados materiales lingüísticos. *Práctica discursiva*: todo discurso se enmarca en una situación, en un tiempo y en un espacio determinado, por lo que llamamos discurso a una producción discursiva que permite la realización de otras prácticas (juzgar, impartir clase, informar), que se adecua y pliega a la regulación social de éstas, a las que al mismo tiempo, estructura y dota de significado. *Práctica social*: el discurso se ve conformado por las situaciones, las estructuras y relaciones sociales, por el orden y la estructura social pero que a su vez, los conforma e incide sobre ellos, bien consolidándolos, bien cuestionándolos. Se trata, por tanto, de una prácticas social, con origen y efectos sociales. (N. Fairclough (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press).²⁹⁸

Orden social del discurso = “Concepto referido a cómo las diferencias de estatus y de autoridad se proyectan sobre el universo discursivo, sentando un principio de desigualdad: junto a *discursos autorizados*, encontramos *discursos des-autorizados*, frente a *discursos legitimados*, *discursos des-legitimados*, frente a *discursos dominantes* o *mayoritarios*, *discursos minoritarios*. Estas diferencias en el la valoración social de los discursos responden también a los intentos de control de la producción, circulación y recepción de los discursos, debido a su poder generador por parte de los distintos grupo sociales y a la imposición por parte de éstos de los criterios de producción y valoración. (L. Martín Rojo (1997). “El orden social de los discursos”. *Discurso* (núm. 21-22, pág. 1-37). México).²⁹⁹

Performatividad = (Para el AD) “Propiedad que tienen determinados enunciados lingüísticos de incidir en la construcción de realidades. En determinadas concepciones del lenguaje, esta propiedad inicialmente limitada a un tipo de expresiones lingüísticas, se considera generalizable al lenguaje en su conjunto.”³⁰⁰

Texto = “Conjunto de enunciados producidos en contextos sociales desde posiciones de enunciación.”³⁰¹

²⁹⁷ Iñiguez Rueda, Lupicinio (ed.). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, p. 202.

²⁹⁸ Iñiguez Rueda, Lupicinio (ed.). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, p. 204.

²⁹⁹ Iñiguez Rueda, Lupicinio (ed.). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, p. 205.

³⁰⁰ Iñiguez Rueda, Lupicinio (ed.). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, p. 205.

³⁰¹ Iñiguez Rueda, Lupicinio (ed.). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003, p. 207.

Fichas de los films

Sagrario, ficha técnico-artística:

Producción: 1933, Aspa Films de México; gerente de producción: Juan Orol; productores asociados: Gabriel Flores y Guillermo Tardiff.

Dirección: Ramón Peón; asistente: Carlos L. Cabello. Argumento: Quirico Michelena; adaptación: Carlos L. Cabello.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: B. J. Kroger.

Música: Max Urban; canción ("Sagrario"): Manuel Sereijo.

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Ramón Peón.

Intérpretes: Julio Villarreal (Juan Rivero), Adriana Lamar (Elena), María Luisa Zea (Sagrario), Ramón Pereda (doctor Horacio Rueda), Luis G. Barreiro (doctor Gutiérrez), Consuelo Moreno (Concha, amiga de Elena), Juan Orol (Carmelo), Pili Castellanos, María Valdealde, Jesús Melgarejo, María Luisa Armit, C. L. Cabello, F. Lugo, F. Villar.

Filmada a partir del 25 de julio de 1933 en los estudios México Films.

Estrenada el 28 de septiembre de 1933 en el cine Palacio (una semana).

Duración: 69 minutos.

El Tigre de Yautepec, ficha técnico-artística

Producción: 1933, Producciones FESA, Jorge Pezet y general Juan F. Azcárate; gerente de producción: Juan Duque de Estrada; productor asociado: Emilio Gómez Muriel.

Dirección: Fernando de Fuentes; asistente: Carlos L. Cabello.

Argumento: Jorge Pezet; adaptación: Fernando de Fuentes y Jorge Pezet.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: Hermanos Rodríguez; ayudante: Ismael Rodríguez.

Música: Guillermo Posadas; canciones ("Hay en mi vida una luz", "Qué caray", "Deja en ti"): Pepe Ortiz y Max Urban.

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Fernando de Fuentes. Títulos "de arte": Carlos Véjar, Jr.

Intérpretes: Pepe Ortiz (*El Tigre*), Lupita Gallardo (Dolores), Adriana Delhort (doña Lupita), Consuelo Segarra (*La Comancha*), Antonio R. Frausto (*El Rayado*), Alberto Miquel (cura don Justo), Joaquín Busquets (Andrés), Dolores Camarillo (Caridad), Rodolfo Calvo (don Ramón), Iris Blanco (Carmen), Enrique Cantalaúba (*El Coyote*), Julio Alarcón (*El Zopilote*), César Rendón (*El Cojo*), Victorio Blanco (*El Tuerto*), M. M. Delgado (Pancho), M. Langler (bandido).

Filmada a partir del 7 de septiembre de 1933 en los estudios México Films.

Estrenada el 22 de noviembre de 1933 en el cine Regis (una semana).

Duración: 86 minutos.

La mujer del puerto, ficha técnico-artística

Producción: México, 1933. Eurindia Films, Servando C. de la Garza.

Dirección: Arcady Boytler; codirección técnica: Raphael J. Sevilla; asistente: Ricardo Beltri.

Argumento: Guz Águila, inspirado en el cuento "Nacha" de León Tolstoi y el cuento "Le port" de Guy de Maupassant; adaptación: Guz Águila y Raphael J. Sevilla; diálogos: Guz Águila y Carlos Nájera.

Fotografía: Alex Phillips; efectos especiales: Salvador Prudencia.

Sonido: José B. Carles.

Música: Max Urban; canciones: Manuel Esperón; letra de la canción "Vendo placer" (cantada

por Lina Boytler): Ricardo López Méndez.

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: José Marino.

Intérpretes: Andrea Palma (Rosario), Domingo Soler (Alberto Venegas), Joaquín Busquets (marino borracho), Consuelo Segara (doña Lupe, vecina), Luisa Obregón y Elisa Soler (vecinas), Arturo Manrique *Panseco* (marino argentino), Jorge Treviño *Panqué* (marino norteamericano), Francisco Zárraga (novio de Rosario), Fabio Acevedo (don Antonio), Antonio Polo (don Basilio), Ángel T. Sala, Conchita Gentil Arcos, Julieta Palavicini, Lina Boytler, R. Cantú Robert (marino cubano); extras: Stella Inda, S. Lozano, S. Zamora, Victoria Blanco y Esther Fernández.

Filmada a partir del 24 de noviembre de 1933 en los estudio México Films.

Estrenada el 14 de febrero de 1934 en el cine Regis (una semana).

Duración: 76 minutos.