



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO**

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

***MIRADAS SOBRE EL CUERPO
FIGURACIONES DEL CUERPO EN
EL CINE MEXICANO DE LOS 70***

T e s i s
que para optar por el grado de Maestra en
Comunicación y Política presenta
Laura Olivia Terán Vilchis

Asesora: Dra. Silvia Tabachnik

México, D.F., diciembre de 2010

*Mi constelación posee dos radiantes soles,
dos cálidas lunas y astros luminosos
envueltos en una tersa nebulosa;
su figura está labrada en mi mirada
y su brillo en mi espíritu.
Mi constelación me augura lluvias
... pero de estrellas.*

Gracias

*Olivia
Diciembre de 2010*

*Mi más profundo agradecimiento a la Dra. Silvia Tabachnik,
no sólo por ponerme en buen camino, sino también por
recorrerlo conmigo.*

*Un especial agradecimiento a la Dra. Josefina Vilar
y al Dr. Francisco Peredo por sus valiosos
comentarios y su apoyo solidario*

*Lo más profundo que hay
en el hombre es la piel*

Paul Valéry

*La figura coincide al menos dos veces con el deseo:
en las lindes del discurso, es la densidad (...);
en el seno del discurso, es su forma.*

Jean Françoise Lyotard

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
I. MARCO TEÓRICO	15
Proceso primario y secundario	17
Un ejemplo de figuración: el devenir de la carne en cuerpo	24
Algunas palabras respecto al lenguaje	26
Confluencia del psicoanálisis y la semiótica	28
El significante cinematográfico	36
II. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO	40
En torno del cine mexicano de los setenta	40
Sobre las películas que forman el corpus	49
III. MARCO METODOLÓGICO	52
Figuraciones y lexías	53
Criterios de selección del corpus	55
LECTURA 1. FIGURACIONES DEL CUERPO DE LA SEDUCCIÓN	62
Juego de apariencias	62
La seducción masculina	63
La seducción femenina	65
Feminidad y simulacro	67
Seducción como creación de lo humano	71

LECTURA 2. FIGURACIONES DEL CUERPO BAJO CONTROL	74
El cuerpo como objeto del poder	75
La disciplina	76
El panóptico	80
La resistencia	85
LECTURA 3. FIGURACIONES DEL CUERPO EN EL MELODRAMA	87
Pobreza, violencia y melodrama	87
La sacralidad que todo lo soporta	90
La educación sentimental	93
LECTURA 4. FIGURACIONES DEL CUERPO ABYECTO	97
La abyección de la carne	97
Abyección y vergüenza	100
El lenguaje de la abyección	105
CONCLUSIONES	109
Paradojas de la transición	110
Cualidad crítica de las figuraciones	112
Cualidad infractora de las figuraciones	114
BIBLIOGRAFÍA	117
ANEXOS	121

INTRODUCCIÓN

El papel ineludible del cuerpo en la vida humana es un hecho, pero resultaría un tanto simplista justificar una reflexión sobre dicho cuerpo haciendo alusión a nuestra condición carnal: si bien existimos en tanto que esta materialidad lo hace posible, el cuerpo no ha tenido el mismo valor a través de los tiempos o en distintas regiones, ni ha gozado de la centralidad que la época moderna le confiere, por lo menos en Occidente.

Lo anterior lo podemos observar haciendo un brevísimo recorrido por las perspectivas en torno al cuerpo que se dieron en Occidente.

Iniciando en el mundo grecolatino, Loraux (Feher, 1990) plantea la constitución del cuerpo (soma) en relación con su diferencia con la psique (alma, mente, e incluso imagen especular). La psique es inmortal e inmaterial, principio de vida y racionalidad, mientras que el cuerpo es mortal y material, habitáculo de la psique durante la vida física del sujeto. No obstante tratarse de nociones diferentes, no se les considera –por lo menos en el transcurso de una vida–

opuestas, sino incluso complementarias: Existe un principio de "estilización de la conducta" que, como lo explica Foucault (2002), pretende dar a la existencia "la forma más bella y cumplida posible", para ello se promueve el dominio del cuerpo y el desarrollo de las artes de vivir por medio de una conducta austera y racional. El cuerpo se vive en una experiencia de la relación consigo mismo, como parte de la elaboración de sí para constituirse en sujeto moral. Dan cuenta de ello las prácticas deportivas, educativas y funerarias de aquella época.

Con el ascenso del cristianismo, esta diferencia entre cuerpo y psique se transforma en escisión, siendo el alma (que ahora comparte la sustancia divina de la que procede y abandona las nociones de mente o imagen) la que durante largo tiempo ocupó el espacio primordial entre ambos. La celestial alma, origen de la salvación divina, estaba aprisionada en su opuesto, el despreciado -y despreciable- cuerpo. Las pasiones, en esta visión, no eran consideradas como pertenecientes al alma, sino al cuerpo, y por ello las prácticas donde se materializaban estas pasiones (como el comer, el beber o el sexo) eran condenables y debían ser evitadas, y el cuerpo dominado y reprimido. Se castigaba al propio cuerpo por ser nudo donde se ataban apetencias y concupiscencias, carne de pecado que arrastraba al alma a los horrores del infierno. Las prácticas de la autoflagelación, el ayuno, la abstinencia, etc., dan cuenta del rechazo hacia el cuerpo.

Posteriormente, junto con la "maquinización del universo" venida de la Revolución Industrial, y a partir del modelo del cadáver, la anatomía penetra en el cuerpo, lo hace visible, medible, lo vuelve comprensible al compararlo con una máquina, privando al sujeto de la dimensión subjetiva del cuerpo propio. Ahora la escisión es entre tejidos, órganos, funciones, etc., las cuales se ponen al servicio del conocimiento científico, se vuelven objeto del racionalismo. El cuerpo deja de ser morada del pecado para volverse organismo, mecanismo susceptible de descompostura, de reparación, de modificación, de producción. La medicina y la educación

disciplinan, normalizan, han ubicado como central lo somático, se apoyan en este modelo para sus métodos de investigación, clasificación y control de los cuerpos, método que se cristalizó en políticas donde lo psicológico y lo social quedan subordinados. El saber positivista prepara a los cuerpos para el progreso: se procura comer, beber, tener sexo, trabajar, caminar, vestir, mirar, conforme está prescrito por este saber. (Foucault: 2002)

Todavía no es la necesidad del mercado la que marca la producción de los cuerpos ni se ha convertido al cuerpo en objeto de consumo, pero lentamente se aproxima a ello: cada vez más, el cuerpo, con su fuerza de trabajo, es mercancía subsumida en el mercado laboral de la producción capitalista, y ya que en el cuerpo convergen intereses diversos, se ha hecho de él un objeto que se manipula desde diferentes ángulos para su explotación: El cuerpo es apreciado en tanto es útil para el trabajo, en tanto se conserve sano y resistente, robusto para aquellos que se sirven de su fuerza física, agradable para aquellos que se sirven de la apariencia física. Cuerpo alienado al servicio de la producción industrial, asistimos a la explotación sistemática y racional –y no siempre ubicada en una exterioridad al explotado– de las aptitudes psicomotrices del individuo en aras del rendimiento y del consumo.

Frente a la desublimación del cuerpo nacida del desencanto de verlo convertido en mercancía, las actitudes y la relación de los sujetos hacia él marcan un movimiento a la inversa: el cuerpo se vuelve objeto de culto y complacencia. Se le procura por medio del deporte, y los gimnasios florecen; se vuelve una norma el aseo y el cuidado de la apariencia física, y las estéticas se multiplican; la armonía de las medidas del cuerpo adquiere notoriedad, y las dietas se ponen de moda; los avances científicos crean la ilusión de que la enfermedad puede ser conjurada, deja de considerársele parte de la vida para volverse una anomalía, y las prácticas hospitalarias se expanden hasta el centro mismo de las vidas privadas -nacimiento, crecimiento, vida productiva y reproductiva, vejez y muerte ocurren dentro de instalaciones de salud-; la exigencia

del respeto a la integridad física se vuelve imperiosa, y el Estado aprovecha para regular y vigilar, y con ello otorgarse mayor legitimidad; la apariencia física cuidada es un valor socialmente apreciado, y el vestuario evoluciona para hacerse más corto y ligero con el fin de mostrar al cuerpo; las prácticas corporales, asumidas en su obligatoriedad y seducción, son adoptadas por la población, aunque de formas diferenciadas, y la sociedad de consumo hace una apropiación de ellas por medio de la publicidad. (Aries, 1991)

Los cuerpos son objetos sobre los cuales trabajamos: comida, sueño, limpieza, dieta, ejercicio. Esos trabajos pueden ser llamados prácticas del cuerpo y son tan individuales como colectivas. Estas prácticas nos atan al mundo natural, ya que nuestros cuerpos son entornos, al mismo tiempo que también nos ubican en un denso sistema de normas y regulaciones sociales (...) el cuerpo es un sitio de enorme trabajo y producción simbólicos. Sus deformidades son estigmáticas y estigmatizantes, a la vez que sus perfecciones, definidas culturalmente, son objetos de alabanza y admiración (Turner, 1980: 231)

El actual protagonismo del cuerpo y su correspondiente culto no rompe, sin embargo, con la vivencia de escisión de épocas pasadas, planteando una paradoja con respecto a la forma de vivir nuestra corporeidad: Conforme a los nuevos tiempos, nos complacemos en un cuerpo que, no obstante, nos es ajeno, conservando la cristiana penumbra sobre nuestros camales deseos.

Se busca en el cuerpo –el propio, el imaginario, el representado, ...– gratificaciones múltiples y complejas que tienen que ver con la contemplación narcisista de uno mismo, con la modificación de la relación del individuo consigo mismo y con los demás, con la identidad individual y social, pero también con la necesidad de encontrar amparo y dirección frente al naufragio de los valores y las instituciones.

El cuerpo se ha convertido en el lugar de la identidad personal (...) Más que las identidades sociales, máscaras o personajes tomados prestados, más incluso que las ideas o las convicciones, frágiles y manipuladas, el cuerpo es la realidad misma de la persona. (Aries, 1991: 107)

Las diversas visiones que se han dado en torno al cuerpo a lo largo de la historia, aunque en sí mismas representan rupturas con las visiones que las anteceden, no se anulan; se entrecruzan, se mezclan, se refuerzan o debilitan, pero no dejan de ser aunque sus valores se trastoken, permean nuestras prácticas y nuestros sentidos hasta hoy. De tal forma que actualmente nos encontramos ante la conversión de los modelos cristiano y científico cartesiano en un modelo centrado en la sensualidad y estética del cuerpo como proyección y afirmación del individuo.

La relación de los individuos con el cuerpo ha dejado de ser pensada en términos de obligación incondicional, en cambio los referentes del bienestar y del deseo se han vuelto dominantes. (Foucault, 2002:101)

Otro signo elocuente de la atención que se presta al cuerpo es la centralidad que adquieren sus diversas representaciones y las representaciones de sus prácticas, cuya diseminación ha sido facilitada por los medios de comunicación, entre ellos el cine¹.

Como ya se dijo, los medios concurren al marcaje del cuerpo, y la –hasta hace poco– más joven de las artes hace su aporte. Dado que la conducta humana sólo ocurre en tanto que es corporal, en el cine nos hallamos frente a una narración que puede ser leída a través de las figuraciones fílmicas del cuerpo: El cine es la vía privilegiada, al enfocar y enmarcar al cuerpo, para comprender lo que de otra forma podría desaparecer. Las exploraciones que el cine hace de ellos son creaciones, no siempre concientes y nunca totalmente exitosas, que intentan

¹,La televisión ha tenido más alcance en cuestión de exposición; por ejemplo, Costa (1988) señala que el mexicano va en promedio 4 veces al año al cine.

nuevas formas de representación de lo irrepresentable, y con ello la posibilidad de asimilamiento, de inclusión, de determinación, de acceso.

El cine ha plagado las pantallas de cuerpos diversos: sudorosos cuerpos obreros (Lang, *Metrópolis*, 1927), hambrientos cuerpos desposeídos (Chaplin, *La quimera del oro*, 1925), martirizados cuerpos divinos (Gibson, *La pasión de Cristo*, 2004), inocentes cuerpos seductores (Kubrick, *Lolita*, 1962), inflados cuerpos infames (Fernández, *Rio escondido*, 1947), infinitos cuerpos de celuloide ofrecidos para infinitas lecturas. De todas ellas, las figuraciones del cuerpo en el cine mexicano de los setenta son el resultado de múltiples acontecimientos y fuertes discontinuidades, muchos de ellos extracinematográficos, que se suscitaron dentro y fuera de nuestras fronteras. Los nuevos realizadores de los setenta recibieron una enérgica influencia del existencialismo, de las vanguardias estéticas europeas -muy en particular del cine de Buñuel-, de la renovación nacida de los movimientos sociales del 68, del feminismo y la liberación sexual, entre otros muchos acontecimientos.

No fue un cine único, estuvo colmado de corrientes más cerca o más lejos de las reivindicaciones sociales de esos convulsos años, pero todas ellas crearon interesantes propuestas estéticas y novedosas miradas en torno al cuerpo. (Debroise, 2006)

Interesa el cuerpo en tanto noción naturalizada que apuntala una organización política, simbólica y práctica del orden social. Las figuraciones cinematográficas del cuerpo pueden leerse como una ficción política de una realidad histórica. El cine hace una representación de la realidad, por lo que se puede analizar en él cómo la misma se constituye como una construcción simbólica; el cine es un lenguaje y por ello un instrumento de conocimiento, por lo que reflexionar sobre la significación que guardan los cambios simbólicos que se han producido en torno a las figuraciones del cuerpo en la filmografía mexicana, permite dar cuenta de la

transformación del imaginario colectivo en torno al cuerpo y cuestionar la naturalización que se ha hecho de él, de su regulación, control, codificación y territorialización, o bien de su liberación, en nuestra cultura. Con respecto a los sicológicos setenta, permeados de movimientos sociales y nuevas propuestas estéticas, a medio camino entre el cine de oro y el nuevo cine mexicano, cuyas producciones privilegiadas se sirvieron de referentes aún cercanos a nosotros, facilitan comprender y reconocer sus efectos, sus reivindicaciones y claudicaciones, en nuestras propias representaciones –fílmicas, inconcientes, colectivas-, por ejemplo, en relación con el deseo transgresor.

En ese sentido, presentamos esta investigación cuyo objetivo es aportar elementos para la comprensión del cuerpo desde la figuración.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

La corporeidad es el espacio de la experiencia individual que se hace presente en todos los aspectos de la vida, los conceptos que tenemos respecto a ella responden a construcciones histórico-culturales que impactan en nuestras vivencias y, por tanto, en todo cuanto somos: El cuerpo puede ser habitáculo, objeto, superficie, mercancía, propiedad, inscripción; en el cuerpo se trazan las coordenadas simbólicas, se profesan las apetencias, se transfiguran las relaciones y se inscriben las prácticas sociales. El cuerpo florece y se aliena en las diversas teorías que pretenden explicarlo, por ello, lo que digamos del cuerpo no puede ser neutro, ya que determina al sujeto desde lo más íntimo, que es, a la vez, lo más exterior.

Cuerpo disciplinado, cuerpo sin órganos, cuerpo-organismo, cuerpo deseante... No puede menos que resultarnos curioso el hecho de que teniendo cada quien un solo cuerpo éste se multiplica en muchos y muy diferentes conforme se multiplican las explicaciones que penden

sobre él. Cada explicación posibilita, enriquece una comprensión sobre el cuerpo, y al mismo tiempo la limita en cuanto limita el enfoque que se tiene de este cuerpo.

Fueron varios los recorridos que emprendimos para orientar nuestro trabajo, debiendo elegir el que permitiera una mejor comprensión de lo que nos interesa: las figuraciones del cuerpo en el cine. Así, nuestro abordaje al estatuto del cuerpo no pasa por aquel que nunca ostentó órganos ni se ha vaciado de ellos, no es el cuerpo de la experiencia que deviene en conciencia de ser-estar en el mundo, las técnicas disciplinarias no se aplicaron directamente a él en tanto que no posee una materialidad sobre la cual ejercer influencia y, como explicamos más adelante, la percepción sensorial del cuerpo marca apenas su devenir. Este cuerpo se despliega en la pantalla, es materia significativa, lenguaje cinematográfico, escenificación.

El cuerpo puesto en escena es una invención, una ficción desde la cual puede leerse la realidad que les da forma, una derivación gracias al trabajo de desplazamiento y de condensación, una labor de inteligibilidad y coherencia de la lectura simultánea cuerpo-imagen, una ilusión significativa de la imagen como deseo, un signo puesto para que alguien lo interprete. Y en tanto tal, podemos pensar a este cuerpo como una figuración, y al cine como la vía privilegiada para enfocar y enmarcar al cuerpo, para comprender lo que de otra forma podría desvanecerse; las figuraciones fílmicas del cuerpo se convierten en la ficción que permite la reflexión, desde el horror de la violencia, la pornografía, la idealización, la muerte o, para decirlo en palabras setenteras, *la onda*.

Este cuerpo es figuración. *La figuración* (¿o será más apropiado hablar de 'las figuraciones'?) es una noción, como tantas otras, que nos evade, tal vez como resultado de la tendencia a la evasión que lo inconciente que la origina tiene. Entendemos por figuración un proceso en constante evolución, en constante movimiento conforme la línea –siempre móvil y permeable-

que divide el proceso primario del proceso secundario se agita como consecuencia del dinamismo de la relación que ambos procesos guardan. Se trata de representaciones que se desplazan con la labilidad y la lógica propias que les proporciona su estatuto inconciente. Estas fantasías de lo imaginario configuran al objeto del deseo de forma desarticulada, irreal, indeterminada, volviéndolo inasimilable, excluido, restringido. Son dominios no cercados por la ley, el orden o el lenguaje, por tanto, dueños de un poder transgresor, de una fuerza creativa que se resiste y, al tiempo, demanda su manifestación.

Las figuraciones serán entonces el producto de la figuración, la 'secundarización' de la figuración, que de esta manera asoma al conciente y se manifiesta en la dimensión del lenguaje, deslizando sentidos, subvirtiendo sus códigos. Podríamos hablar propiamente de ilusiones significantes ancladas al deseo inconciente.

El andamiaje de la figuración se apuntala sobre varias teorías, siendo particularmente esenciales -y pertinentes para nuestro trabajo- el psicoanálisis y la semiótica.

Iniciemos esta indagación perfilando los procesos primario y secundario de la teoría psicoanalítica.

PROCESOS PRIMARIO Y SECUNDARIO

Estos son dos formas de funcionamiento del aparato psíquico que corresponden a dos formas de manifestación de la representación.

En su esfuerzo por analizar los sueños y otros productos psíquicos (lapsus, actos fallidos, chistes, síntomas, etc.) Freud (2000, Vol. V "El proceso primario y el proceso secundario. La represión") encuentra un funcionamiento mental con mecanismos y regulaciones diferentes a los encontrados en el funcionamiento conciente; encuentra que, por ejemplo, en el sueño existía un corrimiento incesante del sentido (y no un sinsentido o un hecho somático). Este funcionamiento corresponde al proceso primario, el cual se caracteriza por pertenecer a lo inconciente, donde la energía fluye libremente, pasando de una representación a otra y buscando descargarse de forma total e inmediata por la vía más corta, según los mecanismos de condensación y desplazamiento. El proceso primario guarda estrecha relación con el principio de placer.

En oposición a este funcionamiento inconciente, el proceso secundario entraña el pensamiento preconciente y conciente, la atención y el razonamiento. Regula, aplaza e inhibe la descarga gracias a la consolidación del yo² que permite primero ligar la energía a una representación para después fluir de forma más estable. El proceso secundario guarda estrecha relación con el principio de realidad. (Freud, 2000: Vol. V "El proceso primario y el proceso secundario. La represión")

No obstante ser contrarios, lo primario y lo secundario se nutren uno del otro, son procesos dinámicos y por tanto no existen en estado puro, no existe una frontera definida, solidificada, entre ellos.

Ahora bien, el movimiento que crea la distinción entre los procesos primario y secundario tiene que ver con la emergencia de la represión, propiamente dicha.

² El yo surge y se consolida como consecuencia de la experiencia del individuo con el ambiente. Una de sus funciones es servir de mediador entre las exigencias del ello, del superyó y de la realidad. Tal vez por esto es que al yo se le asocia exclusivamente con el sistema conciente, no obstante, Freud le adjudica otra función: la de la represión, que es inconciente.

Antes que nada, no debe entenderse, ya que los procesos primario y secundario caracterizan al pensamiento inconciente y preconciente/conciente respectivamente, que se encuentran separados por una frontera rígida y permanente que sería la represión. Para empezar, la relación conflictiva que sostienen crea la represión, aunque sea una instancia inconciente la que asuma sus funciones y el éxito de éstas se manifieste en el conciente; además, esta represión resulta más bien flexible, ya que, como procesos, el primario y el secundario son de naturaleza móvil, en perpetua superposición.

Como plantea Freud (2000: Vol. XIV "La represión"), la represión secundaria tiene que ver con la castración ¿y qué es la castración sino la prohibición del deseo? (concretamente incestuoso y parricida aunque actúan como modelo para otras prohibiciones) Ella tiene como finalidad despojar a la pulsión de su valor, ya que ésta es irreconciliable con ciertos principios o aspiraciones del sujeto, por lo que puede producir un displacer más grande que el placer de la satisfacción a la que originariamente estaba unida. De aquí se desprende que la represión no es un mecanismo de defensa originariamente dado, y que su emergencia crea la división entre conciente e inconciente con la finalidad de rechazar de lo conciente determinadas ideas. Como ya dijimos, la instancia que asume sus funciones es el inconciente, más específicamente la parte inconciente del yo.

Esta represión, secundaria, se apuntala sobre una represión primitiva, primaria, y recae, precisamente, sobre las ramificaciones o conexiones psíquicas de dicha representación (por ejemplo, el cuerpo imaginado) No obstante su nombre, aquello en lo que recae la represión primaria no ha sido propiamente reprimido, esto es, no ha accedido a la conciencia para ser posteriormente censurado y hecho inconciente. Se trata de una representación cuya inscripción queda perpetuamente en las sombras, en el desconocimiento.

Aún en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que de ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se dejan desenredar, pero que tampoco han hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido. (Freud, 2000, Vol. V "El olvido de los sueños")

Pero las representaciones de la represión primaria, desde este lugar de desconocimiento, posibilitan –podríamos decir que son el origen– las representaciones y asociaciones del proceso secundario, sobre las que las representaciones primitivas ejercen una perpetua atracción. Esto nos hace suponer que, ya que las representaciones pulsionales de la represión primaria crecen y se tocan en lo inconciente,

la agencia representante de pulsión se desarrolla con mayor riqueza y menores interferencias cuando la represión la sustrajo del influjo conciente. Prolifera, por así decir, en las sombras y encuentra formas extremas de expresión (...) (Freud, 2000: Vol. XIV 144)

que la representación pulsional que tiene lugar en el proceso secundario, aún cuando para pasar la censura haya tenido que ceñirse a cierto orden, conserva la posibilidad de acceder, aunque sea indirectamente, a estas 'formas extremas de expresión'.

Con respecto a la represión secundaria, ésta parece operar preferentemente contra una intensidad de la pulsión inconciente que haría posible una satisfacción de tipo displacentero, o bien opera contra una parte de la pulsión, permitiendo que la restante pase a la conciencia. Pero no sólo el contenido de la pulsión es objeto de censura, sucede también que a la idea reprimida se une un afecto sobre el cual la represión actúa distinto: puede ejercer tal represión que no deje rastro en la conciencia, puede despojarlo de valor y hacerlo aparecer en la

conciencia como un afecto cualquiera o puede ser transformado en angustia, obviamente displacentera, por lo que la represión habrá fracasado en su objetivo de evitar el placer.

Vemos que la represión no aleja de lo consciente todo lo reprimido: la representación que elude la censura y logra el acceso a la conciencia se ha distanciado de lo original reprimido. También debemos considerar que la represión deja de operar momentáneamente, como en el chiste, y aunque vuelve a establecerse apresuradamente, ya ha permitido la manifestación, el regreso, de lo reprimido. Recordemos que no estamos hablando de una estructura establecida sino de un proceso y como tal es móvil y requiere de un esfuerzo continuado para ejercerse, con su consecuente gasto de energía.³

En todos los casos, la represión deja tras de sí una huella, y es la razón de que sepamos de ella: una represión que no deja marca de lo reprimido pasaría inadvertida. Hay que recordar que la represión es flexible y nunca total, por lo que permite el paso de ciertos elementos que delatan su influencia, además de que la misma movilidad del sistema y las contradicciones lógicas entre sus satisfacciones la hace fracasar al evitar el placer, por lo que la huella de su presencia puede manifestarse, por ejemplo, en síntomas, así como en el surgimiento, en las representaciones conscientes, de elementos antes reprimidos o inconscientes.

Ahora bien, la elaboración onírica reposa sobre el ocultamiento, detrás del contenido manifiesto, de ciertas ideas expresadas en formas nuevas, que así quedan latentes. Freud encontró (2000: Vol. IV "La interpretación de los sueños") que estas nuevas formas de expresión evidenciaban que sobre ellas habían operado dos grandes energías, ya citadas: la condensación y el desplazamiento.

³ El sueño, donde la elaboración onírica permite la emergencia de ciertas representaciones ya distanciadas de lo originario reprimido, constituye un ahorro energético.

En las representaciones oníricas –y en otros productos psíquicos– sólo una minoría de los elementos latentes queda proyectada, por lo que las muchas ideas latentes se presentan *condensadas* en estos pocos elementos. Los elementos en cuestión tienen la virtud de mantener contacto con múltiples ideas por lo que la convergencia de varias de ellas se facilita, verificándose una selección de las mismas conforme el elemento común puede vincularlas.

Cada uno de los elementos del contenido del sueño aparece como sobredeterminado, como siendo el subrogado de múltiples pensamientos oníricos (Freud, 2000: Vol. IV, 291)

En sentido inverso, las ideas latentes se hallan representadas en múltiples elementos. Así, desde un elemento se puede hacer la asociación hacia varias ideas latentes, igual que una de estas ideas puede encontrarse en varios elementos. Freud (2000) aclara que las ideas latentes son sometidas a un trabajo de selección donde los elementos más representativos son elegidos para acceder al contenido manifiesto; y que este acceso se verifica en forma disfrazada, de tal forma que sea imposible revelar si los elementos se refieren a un hecho real o a una fantasía, siendo ambos equivalentes. Resulta también que los elementos que se expresan en el contenido manifiesto retoman a las ideas latentes, recreando los significados y estableciendo nuevas conexiones.

Conexiones por doquier: aquello que logra acceder a la conciencia, en la condensación más que en el desplazamiento (ya que, como explicamos más adelante, la condensación implica desplazamiento), tiene de su lado la atracción que las representaciones primitivas ejercen sobre las representaciones del proceso secundario y la sobredeterminación que impera en las ideas inconcientes y en sus representaciones.

En cambio, las ideas latentes cardinales pueden no estar representadas en los elementos que aparecen como esenciales en el contenido manifiesto, y viceversa, aquello que se manifiesta

con especial importancia para la conciencia puede no serlo en la latencia; esto es por el efecto del *desplazamiento*.

En él el valor intrínseco de los elementos enlazados a las ideas latentes no es tenido en cuenta en la elaboración onírica, estableciendo una conexión aparentemente artificial que en el análisis pareciera encaminada a desviar la atención del verdadero significado.

Entonces, nos es sugerida esta idea: en el trabajo onírico se exterioriza un poder psíquico que por una parte despoja de su intensidad a los elementos de alto valor psíquico, y por la otra procura a los de valor ínfimo nuevas valencias *por la vía de la sobredeterminación*, haciendo que estos alcancen el contenido onírico. (Freud, 2000: Vol. IV, 313)

El desplazamiento es el mecanismo primordial del trabajo inconciente para vencer la resistencia de la represión. Es también el mecanismo que permite el trabajo de condensación gracias a la sobredeterminación que le permite no sólo deslizarse de una representación a otra, sino dirigir este deslizamiento hacia una representación que convoque a varias.

Lyotard afirma que hay un trabajo previo del desplazamiento que elige el material que aparecerá en el sueño, y antes de darlo a las presiones de la condensación, refuerza aquello que tiene un valor especial.

Coged un texto escrito en una hoja, arrugad la hoja; las partes del discurso adquieren, en sentido propio, un *relieve*. Imaginad que antes de que el puño de la condensación comprima el pensamiento del sueño, el desplazamiento haya reforzado ciertas zonas del texto de modo que cuando se contraigan, se resistan, sigan siendo legibles. (Lyotard, 1979: 251)

La cuestión es que debemos entender lo manifiesto como una deformación del deseo inconciente: ciertos elementos, para vencer la resistencia que les impone la censura de una

instancia psíquica sobre otra, deben hacer una torsión, distanciarse, separarse de una parte de la representación o del afecto, para que les sea permitido manifestarse.

UN EJEMPLO DE FIGURACIÓN: EL DEVENIR DE LA CARNE EN CUERPO

El cuerpo, desde su origen, abre paso a la figuración mientras se constituye como una de ellas.

Aunque para la medicina organismo y cuerpo son uno y lo mismo, el psicoanálisis –cuya concepción compartimos– encuentra entre ellos una gran diferencia: para éste último, en el origen sólo existe la carne, lugar de la necesidad y del instinto, el organismo biológico formado por órganos cuyas funciones están programadas por la naturaleza, sin un lenguaje que permita la apropiación, la diferenciación, la expresión y mucho menos la representación. El cuerpo, en cambio, debe forjarse una existencia.⁴ El psicoanálisis:

Revela que nuestro cuerpo es siempre lenguaje sobre el cuerpo, que el cuerpo es algo que no se comprueba, sino que se construye. (Bernard, 1985: 117)

El ser humano nace prematuramente, su inmadurez neurológica le permite percibir los estímulos externos y las sensaciones internas, pero sin ser capaz de distinguirlos, de localizarlos, son sensaciones sentidas en la carne indiferenciada. Tampoco es capaz de resolver estas sensaciones, primero porque aún no ha asociado la causa al efecto (imposible en tanto son sensaciones indiferenciadas), después porque su motricidad es también inmadura y no le permite la acción necesaria, por último porque le falta la experiencia de satisfacción de la

⁴ Tomado de los apuntes del Diplomado *Psicopatología y clínica en psicoanálisis. Fundamentos freudianos*, dirigido por la Dra. Lluvia Cruz Gutiérrez. UAM-X, febrero-diciembre de 2006.

necesidad para saber qué buscar. Por todo ello, para vivir necesita de los cuidados que le dispensan otros.

El cuerpo nace en su encuentro con el otro. La carne, aún indiferenciada, está sometida a la necesidad y reclama su satisfacción: la madre (o quien quiera que dispense el cuidado al bebé) para alimentarlo, abrigarlo, asearlo, arrullarlo, manipula el cuerpo del niño que así es tocado, nombrado, mostrado y valorado, aumentando el placer experimentado por la satisfacción de la necesidad. A esta fuerza nacida de la tensión somática y del ello Freud la llamó pulsión, y dado que la satisfacción es percibida en un órgano en particular, conforme al desarrollo libidinal del sujeto⁵, la pulsión está dirigida a este órgano, al que le confiere un valor como zona erógena. Las pulsiones, además, no sólo están dirigidas a una zona erógena sino también a una finalidad, por lo que puede deducirse que cuando el niño da valor a su cuerpo:

(...) no sólo desarticulan o desestructuran el cuerpo objetivo descrito por el anatomista, sino que también lo desrealizan entregándolo a las fantasías de lo imaginario (...), el niño aprehende su cuerpo exclusivamente a través de las proyecciones fulgurantes de sus deseos, es decir, en las relaciones imaginarias con aquel o aquella que debe satisfacerlos. (Bernard, 1985: 106)

El hecho es que el niño tiene una capacidad de satisfacción polivalente y amorala basada en el autoerotismo, por ello Freud (2000: Vol. VII "La sexualidad infantil") se refiere a él como un perverso polimorfo. Y aunque la imagen corporal se forme como una unidad orgánica y funcional, el autoerotismo en el niño le da a su propio cuerpo una configuración imaginaria basada en los valores depositados en cada zona y para cada fin.

Al sobrevenir la represión secundaria, las pulsiones se ven constreñidas a expresarse atadas a una representación y de formas admisibles para el yo. La nueva representación del cuerpo, más

⁵ Las etapas del desarrollo libidinal son, según Freud: oral, anal, fálica, de latencia y genital.

organizada, no obstante conserva la "labilidad primitiva" que se le imprimió cuando niños, dan constancia de ello nuestros sueños, nuestros lapsus y nuestras neurosis, donde el cuerpo se vive no como una unidad orgánica sino a través de las transmutaciones del deseo inconciente cumpliéndose en el cuerpo imaginario. (Freud, 2000: Vol. XIV "Introducción del narcisismo"; Bernard, 1985)

ALGUNAS PALABRAS RESPECTO DEL LENGUAJE

Ahora bien, la inscripción (vehiculizada por la represión) del cuerpo y del sujeto en el lenguaje, la sociedad y la ley, no se lleva a cabo sin resistencia ni pérdida. Hay una renuncia del sujeto a la satisfacción plena de sus apetencias no sin antes resistirse a abandonarlas y sin haber pactado una sustitución; esta lucha produce la instancia del Yo, la cual busca formas de satisfacción alternas y socialmente aceptables, *jugándose la sustitución en la representación.*

Para Lacan (1983: Libro I "Los escritos técnicos de Freud") el juego del Fort-Da observado por Freud brinda la comprensión del mecanismo de sustitución por medio del lenguaje. Volvamos a la condición de indefensión en la que nacemos: decíamos que, para sobrevivir, el bebé necesita de los cuidados que le dispensa el otro, quien, al manipular el cuerpo del bebé suma al placer venido de la satisfacción de la necesidad (de orden puramente sensorial), el placer de la presencia y del vínculo. Al hacerlo así, deja impresa en la psique infantil una huella de satisfacción que el sujeto procurará toda su vida repetir, porque la huella es la evidencia de algo que existió, pero que ahora está ausente (por ello esta búsqueda para repetirlo). Al tratarse de un objeto ausente, estamos hablando de la pérdida de la relación con el objeto de la experiencia que, en el hueco que deja, permite la emergencia del deseo; pero no sólo eso,

también el acceso al lenguaje como la forma en que el sujeto lidia con la ausencia del objeto deseado, al que sustituye evocándolo. Así, deseo y lenguaje se remiten a una misma pérdida que tiene lugar antes de la represión secundaria, mientras que surge el sujeto del lenguaje en la designación o representación que le viene del exterior, del otro, por lo que dicho sujeto y su deseo quedan enajenados de él mismo.⁶

Y si bien el lenguaje se define como un sistema de signos utilizado para designar o representar algo, ese algo pertenece a la huella de satisfacción y a los movimientos del pensamiento que la evocan, siendo el lenguaje su medio de expresión formal a la vez que su manera de formularse ordenadamente.⁷

Siendo una manera de traducir las modalidades del pensamiento, todo lenguaje se refiere necesariamente a las estructuras mentales que las organizan, es decir a las operaciones del espíritu que consisten en concebir, juzgar, razonar, ordenar, según relaciones de analogía, consecuencia o causalidad. (Mity, 1978: 59)

Ahora bien, aunque todo lenguaje está referido a las mismas modalidades del pensamiento, no por ello se reduce a una única forma de expresión. El lenguaje, a decir de Mity (1978), admite diferentes sistemas, con diferentes elementos, para expresar las mismas ideas.

⁶ Tomado de los apuntes del *Diplomado en Psicopatología y clínica en psicoanálisis. Fundamentos freudianos*, dirigido por la Dra. Lluvia Cruz Gutiérrez. UAM-X, febrero-diciembre de 2006.

⁷ Queda fuera de los alcances de este trabajo decidir sobre la cuestión de si el origen del lenguaje es el pensamiento o viceversa. Nos bastará con entender que todo pensamiento se forma en la medida en que se formula, por lo que "toda idea está ligada al método y a las formas de expresión que lo significan" (Mity, 1978: 66)

CONFLUENCIA DEL PSICOANÁLISIS Y LA SEMIÓTICA

Christian Metz (1972) comenta que para estudiar la imagen como lenguaje es válido utilizar conceptos que bien pudieron surgir en otros campos como el lingüístico (o el psicoanalítico, agregó) pero que no se suscriben exclusivamente a él y que pueden integrarse al análisis de la imagen, sin que por ello se les pueda reprochar una extrapolación indebida, ya que la misma lingüística ha tomado recursos operatorios surgidos de la lógica, la sociología, el psicoanálisis, etc.

El psicoanálisis ha sido un conocimiento –o quizás un descubrimiento si pensamos al inconciente como un continente oculto– que por su importancia ha afectado el devenir de todo conocimiento y autoconocimiento, de todo sujeto y de todo objeto de conocimiento, incluidos el lenguaje, la semiótica y el cine.

Esto es posible porque el psicoanálisis es capaz de recorrer el trayecto desde lo imaginario hacia lo simbólico gracias al trabajo de la enunciación, donde se manifiestan los contenidos latentes del inconciente. Su objeto de estudio es la significación, devenida en conciente. La significación interesa también a la semiología en tanto adquiere la materialidad de un significante que represente el trayecto que el psicoanálisis devela.

Sabemos que el objeto que nos ocupa comparte una dimensión inconciente/conciente y otra dimensión simbólica. El entrelazamiento se halla, precisamente, en esta noción de la represión, ya que si no existiera un vínculo –conflictivo muchas veces, enriquecedor siempre– entre el

inconciente y el preconciente/conciente, o entre el proceso primario y el proceso secundario, entonces:

Tendríamos de un lado el feudo de lo primario con la condensación y el desplazamiento, y del otro el feudo de lo secundario con las diversas lógicas formalizadas, las matemáticas y las lenguas.
(Metz, 1979: 215)

Lo que equivaldría, siguiendo a Metz (1979), a que la semiología sería sólo una ciencia de lo secundario, con la lingüística, los códigos, y toda noción normativa, o una ciencia de lo primario con el psicoanálisis, el inconciente y lo latente. En la práctica no existe tal división: la lógica del conciente deja deslizarse en las modulaciones del lenguaje, cierta 'locura' esencialmente inconciente; y la semiología ha procurado comprender estas peculiaridades.

Sobre el lenguaje, Freud señaló que la energía psíquica, en el inconciente, circula libremente y se liga a una y otra representación creando conexiones entre ellas. En el lenguaje sucede que el sentido transita no tan libremente, siempre ligado a una representación, y esta representación puede ser figurada.

Freud habla de figurabilidad (2000: Vol. IV "El trabajo del sueño") cuando, debido a la represión, la representación pasa a la conciencia figurada en imágenes oníricas que le permiten sustraerse a la censura. Se trata de una invención del inconciente que, gracias al trabajo de desplazamiento y condensación, transfieren el contenido del pensamiento y su referencia a otra forma de expresión.

Como apuntaba Mitry (1978), el lenguaje es la forma de expresión y de formulación ordenada del pensamiento. Las figuraciones están representadas en un tipo de lenguaje que permiten la expresión del pensamiento reprimido en la dimensión conciente, esto gracias a su carácter

onírico: las figuraciones pueden ser fragmentarias, aludir apenas a la referencia y/o jugar con diversas imágenes desde las cuales se puede leer el sentido, pero sin acceder a él sino indirectamente, merced a una labor de interpretación que brinde inteligibilidad a lo así representado.

Decíamos que el individuo deviene en sujeto por el ascenso del lenguaje, que se funda a partir de la ausencia. Para Lacan (2001 y 1983) esta ausencia brinda al sujeto su acceso a lo simbólico (a partir de la metáfora paterna) y al inconciente una estructura formal que opera en dos ejes: el eje de la metáfora y el eje de la metonimia, que corresponden, a su vez, a los mecanismos inconcientes de la condensación y el desplazamiento.

Jakobson (1973) explicaba, con respecto al los trastornos en la afasia (de semejanza y de contigüidad), que la metáfora es una figura de la similaridad mientras la metonimia es figura de la contigüidad, sostenido en la experiencia de que el trastorno afásico de semejanza imposibilitaba el ascenso de la metáfora, mientras que la afasia afectada en las relaciones de contigüidad incapacitaba el proceso metonímico.

Pensemos en el inconciente como una matriz simbólica, y a la condensación y el desplazamiento como trayectos de lo latente a lo manifiesto. La sobredeterminación freudiana agiliza el tránsito. Lo que transita es la idea latente en busca de manifestarse. La manifestación tiene lugar en el conciente siempre y cuando se cumplan sus leyes, esto es, el código del lenguaje; pero sin aplastar aquello que lo matiza. Lacan (citado por Metz, 1979) halla que en la metáfora, juego de la similaridad, se encuentra la condensación, convergencia de los similares; mientras en la metonimia, movilización de lo contiguo, se juega el desplazamiento, disposición de transitar de las contigüidades. En ambos pasajes de lo latente a lo manifiesto la figurabilidad precede y favorece la puesta en escena.

Nunca alcanzaremos la cosa en sí como no sea metafóricamente, pero esta lateralidad no es, como creía Merleau-Ponty, la de la existencia, demasiado cercana a la unidad del sujeto (...) es la del inconciente o de la expresión, que ofrece y reserva el contenido total de un mismo movimiento. (Lyotard, 1979: 37)

Considerado en toda su amplitud, el desplazamiento es la base del trabajo psíquico: Hay un desplazamiento del total de la energía entre las ideas latentes que residen en el inconciente; el significado, transitando del proceso primario hacia el secundario es un desplazamiento; en el proceso secundario, se desplazan las pulsiones para ligarse a las representaciones concientes. Para Lyotard (1979) hay un desplazamiento que se trata del desliz de la intensidad entre las diferentes representaciones, formando relieves, sería el desplazamiento de los afectos.

La metonimia realiza desplazamientos anclados en la naturaleza perceptiva del objeto y en las asociaciones que ha ido creando con otros objetos vecinos. Esto es, que la contigüidad se establece en los referentes y su significado, o entre parte del referente y el referente completo, o bien entre un atributo del referente y lo que lo simboliza. Para Lacan (1983: Libro V "La lógica de la castración") la metonimia tiene que ver con el deseo, en tanto que la relación con el objeto de la experiencia original (el verdadero referente) está ausente, perdido, y su sustitución entraña un desplazamiento en los términos arriba descritos.

Ahora bien, el desplazamiento puede ser un movimiento incesante, que en ocasiones y en determinado momento, se pose sobre un elemento particular: como base del trabajo psíquico, el desplazamiento facilita la condensación, de hecho la condensación implica el desplazamiento, exige el movimiento del sentido, del afecto o ambos, que han fluido de representación en representación hasta converger en una de ellas como elemento condensatorio. Es decir, la metonimia abre la puerta a la emergencia de la metáfora.

Abre la puerta, pero la metáfora todavía tiene que hacer un trabajo extra: el trabajo de la condensación, que la obliga a hacer converger elementos que no tienen una asociación perceptiva directa, teniendo no sólo que llenar el vacío entre sus asociaciones condensadas, sino elaborar, asimilar la nueva significación surgida de la condensación: expulsa del elemento condensatorio el resto de los significantes pero permitiendo la emergencia de los significados, crea un nuevo sentido y a la vez exhibe la exclusión que le dio origen. Este es el principio activo de la metáfora, el cual se apuntala en el proceso primario y su mecanismo de condensación. Lacan (1983: Libro V "La lógica de la castración") encontró, en la inscripción del individuo en el lenguaje y la ley facilitada por la metáfora paterna, que la metáfora se relaciona con la emergencia del sujeto como efecto de la sustitución.

Por otra parte, Metz⁸ refiere que tanto metáfora como metonimia operan sobre los referentes así como sobre los significados de estos referentes, no sobre los significantes que designan al referente; es decir, metáfora y metonimia trabajan sobre el pensamiento y no sobre el código. Esto es, porque las figuras retóricas, de las que forman parte la metáfora y la metonimia, no son una función del lenguaje, sino una manifestación de las estructuras del pensamiento.⁹

La retórica, para Durand,¹⁰ es un campo asociativo en el cual la utilización del lenguaje se encuentra al servicio de una finalidad persuasiva. Encuentra su expresión en las figuras retóricas que, partiendo de la modificación de ciertos elementos, presentan la transgresión de una norma, ya sea del lenguaje, de la moral, de la sociedad, de la lógica, etc. Para Barthes (1986) la retórica es el conjunto de significantes de connotación, y puede ser observada y clasificada desde lo que las rupturas con la norma nos descubren.

⁸ Christian Metz, *El cine: lengua o lenguaje*. Disponible en http://hybrid-willow.blogspot.com/2010/02/Christian-metz-el-cine-lengua-o_04.html

⁹ Al respecto, Mitry expone que si encontramos una transposición visual de procedimientos provenientes de la literatura, esto se debe a que son una forma de presentar las ideas. Es decir, que las figuras retóricas se encuentran en el pensamiento, no en los sistemas de signos que definen un lenguaje.

¹⁰ Jacques Durand, *Retórica e imagen publicitaria*. Disponible en [http://www.areacomunicacion.com.ar/retorica/Durand TEXTO con ejemplos.htm](http://www.areacomunicacion.com.ar/retorica/Durand%20TEXTO%20con%20ejemplos.htm)

Y es que las figuraciones retóricas son operaciones que ponen en juego dos niveles de lenguaje, donde el primero se formula de tal suerte que en su sentido quede contenido otro sentido, no formulado en este primer nivel del lenguaje, y que para su comprensión requiere ser leído en el otro nivel.

Para resumir el problema de modo paradójal: estamos ante dos proposiciones, una es la real pero no tiene sentido (o más bien... no tiene el sentido) y la otra tiene un sentido, pero no existe.¹¹

A partir del funcionamiento de estos dos niveles, las figuras retóricas modifican, perturban, la representación en tanto ésta está referida a la realidad física, dando lugar a la emergencia de lo imaginario, lo onírico y lo fantástico.

Partiendo de la idea de que la lectura de una imagen está anclada en saberes ya establecidos, en un contexto reconocible e integrado, sometida a determinados cambios que le imprimen el tiempo y el espacio, hablaríamos entonces –en la emergencia de lo imaginario, lo onírico y lo fantástico arriba citados– de un extrañamiento, un distanciamiento o ruptura de cierta relación con estos saberes, con lo esperado y habitual, que haría aparecer como ajeno o extraño al mensaje.

Esto supone la posibilidad de explicar no sólo la organización misma de la figuración, sino las variables de los procesos metafóricos-condensatorios y metonímicos-desplazatorios que capturan la mirada sobre el cuerpo figurado.

Recapitemos: si la represión primaria se refiere a aquellas representaciones de la ausencia y del deseo que nunca accedieron, y nunca accederán, a la conciencia, pero que sin embargo no

¹¹ Jacques Durand, *Retórica e imagen publicitaria*. Disponible en [http://www.areacomunicacion.com.ar/retorica/Durand TEXTO con ejemplos.htm](http://www.areacomunicacion.com.ar/retorica/Durand%20TEXTO%20con%20ejemplos.htm)

dejan de ejercer atracción sobre las representaciones concientes, entonces lo inconciente organiza potentemente la configuración del psiquismo del sujeto.

La figuración, obviamente venida del proceso primario, no se puede saber a qué se ha ligado en el inconciente, sino por medio de sus representaciones concientes. Se trata de representaciones que sirven para cubrir las apariencias, los requisitos mínimos para que el sujeto acceda a la posibilidad de satisfacción del deseo. Estos requisitos mínimos pueden darse por la vía de la metonimia, por contigüidad con aquello que está permitido para la satisfacción, y/o por la vía de la metáfora, por similitud con aquello que permite la satisfacción.

Con respecto a dos cualidades de las figuras retóricas, a saber: que transitan entre dos niveles de lenguaje y que perturban la representación, nos aventuraremos a conjeturar que esto se debe, por un lado, a que uno de los dos niveles donde operan se encuentra en el nivel del inconciente, y por el otro, a que ellas trabajan con la materia con la que trabaja el inconciente, los mecanismos de condensación y desplazamiento que desfiguran la representación para eludir la censura, y que son el principio de la figuración.

Esta dimensión inconciente de las figuras bien puede ser la responsable de brindar segundos sentidos al mensaje, el cual, al moverse entre dos niveles de lenguaje, se mueve en el equívoco, al estar depositado en una representación desfigurada, convoca a lo enigmático, al perturbar los sentidos ilumina lo velado desde una interpretación lineal y unívoca. Es la imagen que nos deja cierta ofuscación, cierta zozobra, de las que no logramos desasirnos sino hasta que realizamos el esfuerzo o de dar con ese sentido que nos evade o de soportar su malestar hasta que sobrevenga el olvido.

En cuanto al otro, al tercer sentido, al que se me da 'por añadido', como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarlo sentido obtuso (Barthes, 1986: 51)

El esfuerzo de dar con el sentido oculto conlleva cierta dificultad, ya que las representaciones de la represión primaria, que atraen a la representación consciente, según Freud (2000, Vol. V "El olvido de los sueños"), no pueden emerger a la conciencia pero siguen ejerciendo su influencia sobre el sentido accesible, y sigue adivinándose en el logro de su comprensión cierta asunción de la experiencia de satisfacción (recordemos que la pulsión sexual persistentemente se satisface en objetos sustitutos, y nunca de forma plena y permanentemente). Por tanto, abrigaremos siempre un deseo por comprender. Pero este sentido obtuso –al que hace referencia Barthes (1986)– requiere una interpretación específica, ya que la condición inconsciente no se gobierna por la misma estructura que lo consciente.

Para un sentido errático, evasivo e inestable, Barthes (1986) propone buscar la significancia, que se encuentra en la interpretación del significante más allá de la estructura solidificada de los códigos, los sistemas y los signos en los que dicho significante se inserta.

Recordemos que las figuraciones del cuerpo excluyen una estructura unificada del mismo, que lo cerraría sobre sí; la forma de interpretación que evita una versión demasiado unificada del film –dotando de cierta autonomía a cada fragmento, permitiendo con ello entrelazamientos no lineales, sino continuos y múltiples, y que corresponden a su vez a la imbricación entre dos niveles de lenguaje y doble significación característica de las figuras retóricas– corresponde a la *lexía*.

Barthes (2006) explica la *lexía* como una forma de lectura transversal del texto armada sobre unidades mínimas de análisis que, al entretejerlas infinitamente con otras unidades y contextos, se accede a la pluralidad del texto y a sus múltiples sentidos.

La imbricación de las *lexías* entre sí acompaña los recorridos de los desplazamientos metonímicos y las condensaciones metafóricas representadas en estos productos del pensamiento que son las figuras retóricas. La connotación, es decir la facultad de las *lexías* de

dialogar con otras lexías del mismo film o de otros filmes, sigue la sobredeterminación de las representaciones inconcientes, y permite un análisis transversal entre las figuraciones del cuerpo en diferentes películas.

Ese yo que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos cuyo origen se pierde. (Barthes, 2006: 6)

Una lectura de esta naturaleza posee múltiples direccionalidades y necesita de la participación activa del lector (en esto, parecido a la asociación libre del psicoanálisis), quien sería el encargado de darle direccionalidad a la búsqueda; de esta forma, el mensaje no queda atrapado en un único sentido. Pero no sólo eso, la participación activa, la interpretación creadora, supone una experiencia que agrega sentidos a los sentidos múltiples de la interpretación no lineal, posicionando al sujeto en el lenguaje que lo constituye: si la metáfora tiene que ver con el sujeto y la metonimia con su deseo, la interpretación transgresora convocada por las figuras retóricas brindarán al sujeto, aunque sea momentáneamente, un poco de luz sobre aquello que ha quedado en el desconocimiento.

EL SIGNIFICANTE CINEMATOGRAFICO

Aquí la significación interesa no tanto como código fijo sino en evolución. La significación no sólo es protagonista de la sociedad, es también productor de lo social en tanto recrea y propone significados y sentidos de lo humano. La significación se vehiculiza en los lenguajes, los lenguajes se reduplican en los medios.

El cine es producto de lo imaginario, su significante se origina en lo imaginario aunque se realice en el registro de lo simbólico, arrastra y designa el hueco dejado por el deseo proscrito, da forma a los juegos vinculares y cambiantes del proceso primario y secundario. Y, para nuestros fines, imprime las ficciones históricas, políticas, simbólicas y/o inconcientes en las figuraciones de estos cuerpos de celuloide... o de bits, índice histórico del cambio en la técnica y la industria cinematográfica.

Ahora bien, lo imaginario en el cine, igual que lo inconciente, nos rehúye; es necesario tomar medidas para aproximarse a él. Como este es un trabajo sobre cierto significante cinematográfico, la aproximación no pasa por el estadio del espejo (Lacan), aunque en él se sitúe una vertiente imaginaria del cuerpo, y aún cuando el cine se presente como un espacio especular; tampoco se trata de hacer un psicoanálisis al autor a partir de los elementos manifestados en su filmografía, ni de tomar a la totalidad de la película, como discurso o sistema textual, para un análisis conjunto de significados y significantes. Esto reduciría la película a su diégesis, restando importancia a los significantes en los que descansa la labor de la figuración.

Se trata de un estudio semiótico-analítico del significante cinematográfico relacionado con las figuraciones del cuerpo. Significante con rasgos formales y estructurales que responde a un código, aunque sea para subvertirlo, significante que hace distinto al lenguaje cinematográfico tanto física como perceptivamente. Significante que, no obstante sus excepcionalidades, cumple con la transmisión de una significación, aunque sea velada. Esto supone dirigir la atención hacia la forma en que se presenta la imagen, el movimiento de cámara, una frase del diálogo, es decir, "examinar directamente, al margen de cualquier película en particular, las implicaciones psicoanalíticas de lo cinematográfico." (Metz, 1979: 39)

El significante cinematográfico y sus códigos se entregan al análisis psicoanalítico debido a que la forma de este significante impacta en su significado. El trabajo del psiquismo comporta siempre el elemento imaginario, se aprecia que el significante cinematográfico, en su dualidad de presencia-ausencia, engancha con el deseo y la carencia que se juegan en lo imaginario, captando la atención del espectador. Atención conciente, no obstante, por ello la película es una construcción lógica, en la mayoría de los casos, creemos.

De principio, debemos entender que el cine transforma los referentes en elementos del discurso de dos formas o principios asociativos: la metáfora y la metonimia.

Estas figuras retóricas son la brecha a través de la cual transita "toda transferencia psíquica de una a otra representación" (Metz, 1979: 171)

El hecho es que la representación arcaica del inconciente y la representación sedimentada del conciente se necesitan mutuamente para continuar, por ello se superponen, se cubren e irrumpen en algunos productos psíquicos. Tal vez por ello es que, en el dinamismo que concierne a los procesos primario y secundario, se puede afirmar que "sólo hay secundarizaciones, con sus grados y modalidades" (Metz, 1979: 223) En este sentido, las figuras retóricas, que se mueven en el nivel del lenguaje codificado del conciente y por tanto del proceso secundario, son la materialidad de otros mecanismos, esta vez de orden inconciente y por tanto pertenecientes al proceso primario; después de todo, las figuras retóricas corresponden, como los mecanismos de la represión, a trayectos simbólicos. Por ello, si bien la metáfora y la metonimia pertenecen al proceso secundario, se enlazan a la condensación y el desplazamiento del proceso primario, adquiriendo relieve, profundidad.

Aquí lo que interesa no es tanto el significante, sino el vínculo entre el inconciente y el sentido, la significancia, manifestada a través de las figuras retóricas, que son las que permiten

comprender la dimensión de la figurabilidad y su posible inserción en el proceso de subjetivación porque, siguiendo a Foucault, es en este proceso donde se puede observar cómo las relaciones de poder penetran en lo más íntimo de los sujetos, facilita la visibilidad de los cambios que se han dado en la comprensión de los fenómenos de la corporalidad en la vida cotidiana, la orientación de la lectura de las imágenes y los medios, y es clave fundamental para la reflexión de las aspiraciones sociohistóricas relativas al vínculo social.

CAPÍTULO II

CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO

EN TORNO DEL CINE MEXICANO DE LOS SETENTA

Si en los treinta se instala la pregunta del origen de la obra de arte y su función en la historia, después de la Segunda Guerra Mundial, acorde con el existencialismo, la pregunta reposa sobre la implicación del artista en su obra y en el mundo, y la obra de arte se convierte en soporte visual para el absurdo y desencanto de la existencia o, definitivamente, para la sensación de desesperación y pérdida. El arte de esta época persigue una libertad e inhibición nacidas del fracaso del proyecto de la Ilustración y sus referentes; esta libertad está centrada en el individuo, en su existencia sin demarcaciones y sin propósitos fuera de los que el propio individuo acepta. Aunque las nuevas estéticas rechazaron las representaciones tradicionales de la figura humana por considerar que obedecían a aquellas tendencias que llevaron al aniquilamiento, crearon nuevas imágenes del hombre y del mundo, de una realidad desencantada. Son temas recurrentes las situaciones límite y la representación de las pulsiones

y el inconciente, también la vulnerabilidad y vacío de la vida y la fragilidad del cuerpo humano. Sus propuestas son variadas: la denuncia del viejo sistema social, la vuelta a lo primitivo o infantil, la trascendencia del cuerpo (con Merleau-Ponty el cuerpo adquiere una nueva dimensión. Este autor rechaza la dicotomía judeocristiana entre materia y espíritu), etc. Cabe hacer mención que en el existencialismo la libertad tiene como consecuencia la responsabilidad sobre aquello que se ha elegido para conformar la esencia del ser individual, por lo que la cuestión de la autoría de la obra de arte cobra relevancia, siendo ésta de orden también individual aunque con repercusiones sociales.

Surgido durante la década de los treinta, el existencialismo encontró en Europa un campo fértil en la década de los cincuenta. Es fácil entender la disposición hacia esta corriente filosófica que habla del desencanto y la angustia nacidas de la condición misma de existir si tomamos en cuenta que dicha inclinación surgió en Europa después de las dos guerras mundiales, en un contexto plagado de destrucción, pérdida e incertidumbre. Hasta entonces se había aceptado generalmente la idea de que por medio del racionalismo se podía llegar a una era de progreso y bienestar, proyecto inacabado e irrealizable de la Ilustración, sin embargo resultó evidente que el benéfico conocimiento podía convertirse en una efectiva arma de dominio y destrucción; el absurdo de estar en el mundo se hacía evidente y reclamaba una forma de continuar en él. El existencialismo ofrecía una explicación que, si bien podríamos tachar de cínica, permitía entender lo acontecido. Cuestiona la objetividad y la racionalidad al oponerse a la generalización de las leyes de la ética, ya que es el hombre el que se hace a sí mismo por medio de sus elecciones libres; afirma que la existencia es un fenómeno individual y subjetivo cuyo centro se encuentra en la intencionalidad de la conciencia; añade que no existe una esencia determinada ni determinante, por tanto no hay algo como un destino ineludible, como tampoco un propósito trascendental para lo que sucede. (Xirau, 1974)

En el cine, las vanguardias estéticas se materializan en propuestas como el Neorrealismo Italiano, cuya influencia más próxima está en el realismo poético francés, surgido en la década de los cincuenta y se trató de una propuesta estética que favoreció un cine filmado fuera de los estudios cinematográficos, en escenarios reales como las calles, cuyos personajes fueran interpretados por actores desconocidos e incluso no profesionales, y cuya temática fuera un reflejo fiel de la realidad, sin manipulación. Algunos de sus exponentes son Vittorio De Sica y Luchino Visconti. La Nueva Ola Francesa, surgida también en la década de los cincuenta y de inspiración existencialista, aspiraba a la libertad tanto técnica como artística, y pretendía retratar la realidad haciendo verosímil el relato. Entre sus conceptualizaciones teóricas están las relativas a la autoría, por lo que sus temáticas eran más personales y le dieron gran importancia al montaje. Algunos de sus exponentes son André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer o Claude Chabrol. (Hereadero, 1996)

Estas corrientes, filosóficas y artísticas, que hicieron hincapié en la libertad y la necesidad de actuar sobre la realidad, permitieron que en México surgieran grupos que debatieron entre sí si había más cine que el comercial, discutieron la idea del cine de autor, al tiempo que realizaron un cine renovado y pugnaron por la creación de cinetecas y escuelas de cine que formaran artistas, no artesanos para la producción industrial. Emerge la contracultura y la apuesta cinematográfica se perfila hacia nuevos y más abiertos horizontes.

El cine mexicano, durante su Época de Oro (1935-1957), alcanzó un alto nivel tanto técnico como artístico, además de consolidarse en diversos mercados internacionales. Hay que recordar que parte de la batalla entre el Eje y los Aliados se libró en el plano ideológico, por lo que, con fines de difusión y adoctrinamiento, y en vista de su fracaso para introducir sus propias películas (habladas en castellano, con acentos mezclados, o subtituladas en un país con alto índice de analfabetas) en el gusto del público latinoamericano, el gobierno de Estados Unidos

invertía en la industria cinematográfica mexicana y en la distribución del producto obtenido por el mundo hispano parlante (Peredo, 2004). No obstante, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, la producción cinematográfica norteamericana se activa fuertemente y expande aún más su distribución, al tiempo que va mermando su participación en el cine mexicano. Por su parte, la naciente televisión va ganando terreno como opción de entretenimiento, compitiendo con las salas cinematográficas por un público. Para la mitad de la década de los cincuenta, la industria nacional, para competir con la producción norteamericana y con la televisión, comenzó a producir películas de bajo presupuesto, filmadas en tiempos cortos y con historias simples: la estrategia resultó equivocada ya que se perdió la preferencia de gran parte del público frente a producciones extranjeras con mayor inversión y mejor comercialización.

Asociado a esto, los directores de la Época de Oro habían creado una especie de monopolio avalado por su sindicato (el sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica controlaba gran parte de la industria nacional), el cual impedía la producción cinematográfica con realizadores independientes al tiempo que no permitía nuevas filiaciones. Esta política de puertas cerradas había mermado la originalidad y pertinencia de las historias presentadas, estancándose en las fórmulas de los años dorados e inclusive haciendo de la industria un negocio dinástico (se cuenta que el Indio Fernández había acordado con Pedro Armendáriz producir una película donde el hijo del primero sería el director y el hijo del segundo el protagonista). Todo ello mermó el potencial que tiene el cine para otorgar una identidad nacional acorde a los nuevos tiempos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, nación y democracia parecen ser los ejes de muchas de las luchas sociales de los cincuenta y sesenta, frente a la expansión de los imperialismos norteamericano y soviético. Burguesía y proletariado eran convocados desde diversos frentes y para muy diferentes fines, desatando guerras expansionistas, golpes de Estado y guerrillas,

Corea, Vietnam y diversos colonialismos son ejemplos, lo mismo que los socialismos latinoamericanos y la represión y terror estatales, o la presión política y boicot económico internacionales que se desarrollaron para derrotarlos. Mientras, la experiencia neoliberal fue sumergiendo sistemáticamente a Latinoamérica en una crisis económica que afectó todas las demás áreas, desestructurando la vida social de los países del área y rebajando los niveles de vida de su población.

Lo mismo que durante la Segunda Guerra Mundial, el cine era una trinchera desde donde se peleaba por la identidad nacional. El imperialismo norteamericano, siempre presente pero voluntariamente ignorado por México como estrategia durante la Segunda Guerra, hizo patente su afán intervencionista, pero lejos de proteger la industria nacional frente al incremento del cine norteamericano, las políticas gubernamentales para proteger a nuestro cine, contrario de lo que sucedió con otras industrias, resultaron pusilánimes, lo mismo que la observancia de estas políticas por parte de las compañías exhibidoras, las cuales fueron cediendo cada vez más tiempo y salas a las producciones extranjeras. La censura, esa sí, era observada estrechamente (García, 1998).

México llegó a los sesenta en un evidente estado de deterioro social y de deslegitimación paulatina del Estado, aunado a la desaceleración de la economía mundial, lo cual repercutió en el aumento de las tensiones sociales y las demandas por frenar la depauperación de la calidad de vida y acceder al desarrollo y la justicia sociales, pero el Estado no logró ni resolver los problemas ni acabar con las demandas, las cuales, al cobrar fuerza, llevaban al enfrentamiento abierto en contra del gobierno y de su control, y una y otra vez fueron reprimidas por el Estado.

Por su parte, el cine nacional llega a esta década estancado en las viejas fórmulas, prácticamente en agonía y urgido de transformación. Esta urgencia aceleró su renovación,

abriendo sus puertas a nuevos talentos y nuevas propuestas: hay instancias de producción que, influenciadas por las vanguardias europeas, por las corrientes existencialistas y los nuevos procesos en la política y las artes plásticas, hicieron un cine diferente, acorde, por ejemplo, con las nuevas posiciones en la cultura, la política, etcétera.

He dicho que el cine nacional se encontraba en agonía, pero sería más preciso decir que era la industria cinematográfica nacional la que se encontraba en ese trance: falta de apoyos económicos y legislativos, descapitalizada, anacrónica y desacreditada, con formulas genéricas y temáticas agotadas, con sistemas de distribución y exhibición inoperantes y con creativos y técnicos indolentes. La participación financiera del Estado no la salvaba¹² y los esfuerzos del cine independiente no eran suficientes para toda una anquilosada industria o no estaban encaminados a salvarla.¹³

El 68 en el mundo fue resultado de reveladores procesos socio-históricos, grandes cuestionamientos y profundos malestares que vinieron a revolucionar las ideas, a radicalizar los posicionamientos, a liberalizar las costumbres, a proponer nuevas formas de actuar, de mirar, de disfrutar y consumir.

¹² El Estado participaba, desde la producción a través del Banco Nacional Cinematográfico y los Estudios Churubusco, desde la exhibición a través de su participación en Películas Nacionales, Películas Mexicanas y CIMEX, y desde la exhibición a través de la Compañía Operadora de Teatros.

¹³ Si bien el cine experimental y estudiantil primero se ocupó de temas derivados del existencialismo, llegado el movimiento estudiantil del 68, en una decisión grupal, estudiantes del recién creado (1963) Centro Universitario de Estudios Cinematográficos toman equipo y material filmico para documentar el movimiento, cercado política y mediáticamente; su intención fue romper el cerco informativo y mediático. Así, dejan el cine de corte existencial, individual, y entran en el cine político, ya no se debate la obra como creación artística individual, sino colectiva, y circulan por un circuito nuevo al convencional: el cineclub. El cine se emplea como evidencia, como forma de crear una conciencia nueva y construir redes sociales, lejos de los objetivos estatales o industriales encaminados a reforzar y direccionar el cine nacional. (Debroise, 2006)

En México, el movimiento estudiantil, y sus constantes y cada vez más violentas represiones, terminaron por marcar una ruptura entre el Estado y ciertos sectores productivos de la clase media que ya estaban siendo afectados por diversos costados (Costa, 1988)

Llegados los setenta, la administración de Echeverría (1970-1976) tuvo que hacer frente a la coyuntura venida de diversas crisis económicas, sociales y políticas, y represiones estatales que habían hecho perder la confianza de la ciudadanía, y más preocupante, su base social de apoyo, tanto en el gobierno como en la democracia. Ante ello, la estrategia seguida fue la implementación de una política modernizadora, basada por una parte en un nuevo pacto social y por otra en una nueva relación entre el Estado y los sectores productivos.

La línea de apertura se apoya sobre varias medidas que tienen como objetivo la recuperación por el sistema de los principales afectados en 1968: las clases medias, estudiantes, profesores, intelectuales. Los resultados de estas medidas fueron limitados, pero promocionalmente consiguieron un cierto apoyo en estas clases. (Costa, 1988: 35)

El Estado participaba en las actividades productivas y las monitoreaba incentivando el gasto, el ahorro y la inversión pública en un esquema de economía mixta. Se criticó al régimen anterior y sus actores (con excepción, claro está, de los funcionarios surgidos de él, como el presidente mismo) mientras se glorificaba al nuevo gobierno y su política. Conjuntamente, se revelaba un discurso nacionalista, revolucionario y progresista que prometía desarrollo compartido y justicia social. A esto se le llamó la *Apertura Democrática*.

Para la industria cinematográfica hubo otro aliciente: Rodolfo Landa (nombre artístico del hermano mayor del presidente Luis Echeverría) estuvo al frente del Banco Nacional Cinematográfico, obteniendo prebendas –económicas y políticas– imposibles para otros funcionarios (García Riera, 1998). En el *Plan de Reestructuración de la Industria*

Cinematográfica se contemplan cuatro importantes aspectos: la producción, la distribución, la exhibición y la difusión, entre otras acciones oficiales encaminadas a fomentar la producción cinematográfica de calidad y que, como veremos más adelante, posibilitaron la emergencia del cine que nos ocupa.

El apoyo no fue gratuito, el gobierno utilizó sistemáticamente al cine, junto con la radio y la televisión, como canales estatales de comunicación e información¹⁴ y en el caso del cine, éste fue protagonista de una mayor estatización.

La estatización casi total de la industria filmica indica que se ha convertido abiertamente en un Aparato Ideológico del Estado y admite contradicciones diferentes a las de otras industrias (Estado no es exactamente Burguesía) (Ayala Blanco: 1986, p. 520).

Hay que recordar que la legitimidad del Estado y la integridad de la democracia habían sido constantemente puestas en entredicho, el cine sirvió, una vez más, de trinchera ideológica y política desde donde apuntalar el pacto social propuesto por el echeverrismo.

Se trata aquí de un momento coyuntural que coincide con transformaciones en la subjetividad con respecto al desdibujamiento de las formas rigurosas de dominación del individuo hacia la ilusión de autonomía y autocontrol.

Esta época es la de un cine comercial y avejentado, con temáticas de ficheras, héroes populares e historias del corazón; un cine renovador que utiliza el formato súper 8 para continuar la propuesta cinematográfica del movimiento del 68; y un cine renovado con importantes propuestas estéticas y temáticas, fuertemente influenciado por cineastas como Buñuel, recurrentemente de corte existencialista y personal, con exponentes tales como Jaime

¹⁴ El gobierno mexicano adquirió en 1972 el canal 13 de televisión, a través de la paraestatal Somex. También realizó la compra de varias estaciones de radio.

Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jorge Fons y José Estrada, entre otros, y cuyas preocupaciones giraban alrededor de las temáticas y estéticas contraculturales como la liberación sexual, la fragilidad del cuerpo, el absurdo de la moral y el vacío de la existencia, así como las problemáticas de la recién surgida clase media mexicana. Para Costa (1988) no fue un cine de autor, ya que esto lo reserva para directores que, como los representantes de la Nueva Ola, realizaron sus filmes sin aceptar imposición alguna, aunque debemos decir que nuestros directores coincidieron con estos en la expresión de clase y la búsqueda de nuevas formas estéticas.

Por otra parte, la Apertura Democrática del periodo de Echeverría permitió producciones con temáticas que podríamos calificar de audaces, fue un cine crítico e incluso comprometido desde su trinchera individual, y que además logró cierto éxito comercial —lo que significa que tuvo un público deseoso de mirar este nuevo cine—, se trata de un cine también paradójico que se encontró en una relación contradictoria con el Estado que lo patrocinaba y vigilaba, por lo que se atuvo a la autocensura.

No obstante, hay que recordar que los discursos son móviles y sus sentidos escurridizos, de tal forma que este juego complejo del discurso "(...) puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder. Pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para un estrategia opuesta." (Foucault, 2004: 123). El cine que el Estado apoyó con una finalidad política pudo desmarcarse, hasta cierto grado, de los objetivos de su mecenas, y realizar películas que negociaran ciertas tolerancias o minaran algunos imaginarios.

La misma censura no cambió con el arribo de José López Portillo a la presidencia (1976-1982) y de su hermana Margarita a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, con el

enorme costo cultural que pagamos por el nepotismo del primero y la incapacidad de la segunda¹⁵.

Como señala Costa (1988) a partir de 1973 se agudizó la crisis económica que desemboca en la devaluación del peso en 1976; esto obliga al gobierno a obtener un préstamo del Fondo Monetario Internacional, el cual establece ciertas condiciones que favorecen la emergencia de las políticas neoliberales, cuyas características¹⁶ dificultaban la defensa de la cultura en general y de la industria cinematográfica en particular. El proyecto neoliberal supone también el retraimiento del Estado en las políticas sociales, culturales y económicas, por lo que se fue dejando a dicha industria vulnerable frente a los embates de la poderosa industria hollywoodense, ávida por el mercado mexicano.

SOBRE LAS PELÍCULAS QUE FORMAN EL CORPUS

El cine que nos ocupa, apoyado por el Estado, no gozó de gran presencia del público en sus exhibiciones, situación paradójica si tomamos en cuenta que dicho Estado pretendía que la industria cinematográfica se recapitalizara. Este cine no tuvo como objetivo el lucro (recordemos que *La viuda negra*, de Ripstein, apenas se estrenó fue enlatada durante el resto del periodo de López Portillo): bien fuera porque servía como trinchera ideológica, bien fuera por la generosidad del ego artístico de Landa, la producción de este cine se vio beneficiado, como

¹⁵ El 24 de marzo de 1982 un incendio destruyó la Cineteca Nacional que se encontraba en Churubusco y Tlalpan, consumiéndose el 99% del archivo filmico nacional y extranjero que ahí se resguardaba; algunas de estas cintas se perdieron para siempre.

¹⁶ Se enuncia, sucintamente, algunas de las características sobresalientes: "a) abatir la crisis financiera; b) fortalecer la libre empresa; c) sujetar a las empresas a la disciplina de mercado; d) disminuir los salarios y el gasto social; e) restringir la oferta monetaria; f) privatizar las empresas públicas; g) abrir los mercados mediante la globalización e internacionalización de la economía. Francisco Carmona, citado por Guinsberg, Enrique. *La salud mental en el neoliberalismo*. Plaza y Valdés, México, 2001. p. 86.

atestigua el *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*; algunos de los puntos que más favorecieron el advenimiento de este cine fueron:

- La redefinición y reestructuración de las funciones del Banco Nacional Cinematográfico, dándole mayores atribuciones, entre las que se encontraban las de financiar las cintas comerciales que necesitaba la industria, *promover películas de calidad artística*, estimular al cine experimental y *otorgar créditos preferentemente a los productores de estos últimos tipos de cine*.
- Reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y reimplantación de la ceremonia de Arieles, interrumpida en 1958, y *premios en metálico para la mejor producción nacional*
- *Organizar y participar en festivales para fomentar el crecimiento y reconocimiento del cine nacional*
- Llevar a cabo un programa de *coproducciones con la industria privada* (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano, 1988: 140. Cursivas mías*)

Los efectos de este apoyo no se sintieron sino hasta después de 1971, y alcanzaron a durar hasta la mitad del periodo de López Portillo (Costa, 1988), razón por la cual nuestro corpus se extiende hasta 1979.

Por otro lado, el tratamiento de ciertos temas en las películas de esta época evidenció la influencia del existencialismo: El desencanto y la angustia de existir son temas recurrentes que en ocasiones se expresan en escenas sórdidas, el racionalismo y la ética cede su lugar al deseo y su apuntalamiento inconciente, la mujer independiente o las relaciones sexuales fuera del ámbito matrimonial ya no reciben el castigo divino, tema muy recurrido en el cine de la Época de Oro (¿esto significa que ya no reciben castigo?), es el hombre el que se hace a sí mismo, y el castigo ya no es más que consecuencia de sus elecciones libres. Al renunciar al dios en cuyas manos se depositaba la voluntad, renuncian también a la creencia en un destino

o trascendencia, quedando sólo una existencia más o menos mísera de la que no siempre se es conciente o que no siempre importa.

El aumento de escenas de desnudos que, además, ya no pretendían cierta sublimación estética, como la inspección ginecológica de Meche (Cazals, *El Apando*, 1975), escenas que transgredían la moral católica, como las escenas de sexo explícito entre el sacerdote y la mayordoma de la iglesia (Ripstein, *La viuda negra*, 1977), la exhibición de escenas de incesto como el escarceo entre los hermanos mayores confinados (Ripstein, *El castillo de la pureza*, 1972) son algunos ejemplos de que la autocensura se limitó a temas relacionados con el gobierno, sus instituciones y sus políticas, no a las propuestas narrativas ni estéticas que este cine aportó. Películas como *Canoa* (Cazals, 1975) hicieron una crítica del fanatismo católico e ignorancia de la sociedad enajenada, no propiamente del gobierno.

Dado que las figuraciones del cuerpo responden a este tránsito del deseo entre inconciente y conciente, encontramos que en el cine mexicano de los setenta la autocensura no se aplicó a ellas, muy al contrario, se trató de un cine que procuró representar los juegos del deseo, de los deseos sin Dios, sólo reflejos de las apetencias y angustias del individuo solitario.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Sean cuales fueren las determinaciones socio-históricas, económicas o políticas a las que está sujeta una película, ésta estará impregnada por los códigos particulares de dicha sociedad, realizada a partir de una forma específica de narrar, de expresarse.

Parte de esta expresión son los significantes cinematográficos, mismos que pueden ser analizados desde múltiples lugares. Sólo que la particularidad de estos significantes, aparte de pertenecer al lenguaje cinematográfico, estriba en que en ellos se encarnan las figuraciones del cuerpo, figuraciones que son producto del trabajo inconciente. Su análisis requiere, por tanto, de un procedimiento que pueda dar cuenta de estos retruécanos del inconciente sin aplastarlos, respetando los relieves que les son propios y que constituyen, precisamente, la materia de la figuración.

FIGURACIONES Y LEXÍAS

La necesidad, propia del análisis, de una organización del objeto y del trabajo, implica una intensión por parte del analista para el material que analiza, pero más allá, una toma de posición con respecto al lugar del sujeto, del objeto y el conocimiento.

Así, el significante cinematográfico puede ser analizado de múltiples formas, unas más rigurosas que otras, pero en general se trata de formas organizadas conforme a una lógica conciente que toma en cuenta un origen, una jerarquía, una función, unos límites, que aportan lecturas organizadas lógicamente –por origen, jerarquía, función, límites– ... ¿Cómo, entonces, analizar las figuraciones del cuerpo encamadas en el significante cinematográfico, si estas comportan una labilidad que las aleja de formas organizadas conforme a una lógica conciente? ¿qué análisis sería capaz de respetar el relieve que le imprime a los significantes la incidencia del deseo? ¿cuál, que respetando la lógica propia de lo inconciente, nos proteja de la amenaza del caos?

El acercamiento al objeto de estudio se realiza, por fuerza, por los caminos de la percepción de ese objeto. Si la figuración es un proceso del inconciente, cuya energía fluye libremente de una representación a otra, configurando al deseo y a su representación de forma irreal e indeterminada; y si las figuraciones son la manifestación de la figuración, regida por un flujo de la energía más ordenada del conciente y el código del lenguaje; entonces serán las figuraciones, como producto, las que nos permitan acercarnos a la figuración como proceso. Estas figuraciones, conservando en sí mismas la lógica inconciente de donde derivan, tienden a respetar otro tipo de orden que el normalmente establecido en las teorías y los manuales de lenguaje cinematográfico; así, puede verse que los sentidos y las significaciones desbordan la toma, se amontonan en la escena o apenas se asoman en una larga secuencia, haciendo

necesaria otro tipo de métrica que encierre una mirada diferente, a la medida de la cualidad figurativa. Así, aunque el análisis se centra en el significante cinematográfico, esto es en tanto perceptible, pero la extensión que se proveerá a dichos significantes obedecerá la configuración de la lexía.

La lexía es, por su naturaleza, la noción que parece responder mejor a los requerimientos teóricos y metodológicos de este trabajo. Se entiende como una unidad mínima de análisis, aunque su extensión es variable debido a que está condicionada por las connotaciones a las que está unido un texto en un momento dado; esta extensión permite observar mejor –el relieve al que ha hecho referencia Lyotard–, pocos sentidos, profundos significados y la emergencia de la trasgresión.

El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que aquí llamaremos lexías, puesto que son unidades de lectura. Es necesario advertir que esta división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado (Barthes, 2006: 9)

Se trata de entender que la figuración es un proceso que siempre está operando, así que su lectura sólo corresponde a un momento determinado, a una manifestación detenida en el tiempo-espacio de un significante que, inserto en la extensión de una lexía, se da la licencia de imbricarse constantemente y significar siempre algo distinto. Esto es doblemente cierto por cuanto, como sostiene Metz¹⁷, en el cine el significado está indisolublemente unido a su significante, por lo que la constante entreveración de éste con otros significantes, otros fragmentos, otros filmes, otros intérpretes, le añadirá riqueza y profundidad a la significación del

¹⁷ Christian Metz. *Cine ¿lengua o lenguaje?* Disponible en http://hybrid-willow.blogspot.com/2010/02/Christian-metz-el-cine-lengua-o_04.html

film, permitirá la emergencia de nuevos sentidos para las figuras, y nos regalará la posibilidad de acceder, por un instante, a la fuente de nuestros deseos, en un desliz de la sobredeterminación.

Este análisis de fragmentos en elaboración incesante no significa que se pierda rigurosidad debido a las muchas conexiones y la necesaria falta de límites objetivos y preestablecidos para operar en la contextualidad e intertextualidad, simplemente lo que se pierde es el mito de la unidad del film, volviéndolo articulado, mostrando la pluralidad de voces que lo construyen.

Tampoco se trata de encontrar la verdad última de la figurabilidad hasta en la última de sus elaboraciones; lo que se busca en la labilidad y pluralidad de las lexías es el poder transgresor de la figurabilidad y las figuras retóricas en las que descansa, la estructuración que no termina de cristalizar en una estructura, el significante que habla de los lenguajes y las latencias que le dan sustento.

Este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas (...), al mismo tiempo que nada existe fuera del texto (exterioridad), no hay tampoco un todo del texto (Barthes, 2006: 3)

CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS

Este trabajo sobre los significantes tiene por objeto encontrar significados, sentidos. La noción de lexía es útil en más de una forma: las figuraciones, no obstante su evanescencia, están fijadas en el film en una extensión determinada; esta extensión perceptiva puede adquirir sentido de forma arbitraria; y ya que las lexías se resignifican constantemente, resultan muy

útiles en el análisis de las figuraciones, que tienen un elemento inconciente siempre dispuesto a reelaborarse. Siguiendo el modelo de Barthes, se trata de esparcir el texto.

En este caso, lo que se va a esparcir serán las lexías de siete películas mexicanas de los setenta, elegidas conforme a los siguientes criterios.

Uno de los primeros criterios de delimitación del corpus obedeció a la periodización, en la cual se buscó que respondiera a referentes que nos fueran cercanos, a estéticas que hubieran impactado nuestra percepción y a cierta relevancia social... pero desde los cuarenta todos los periodos del cine cumplían con estas características, por lo que entonces se buscó un cine de ruptura, recayendo nuestra elección en los setenta. Como ya hemos comentado, la cinematografía mexicana en esta época se beneficia de intentos por renovarla, junto con una liberalización temática venida de la Apertura Democrática. Es el periodo de Echeverría (cuya influencia en la cinematografía se extiende hasta la mitad del sexenio de López Portillo), donde se le concedió gran importancia a los medios masivos de comunicación y el cine es apoyado por el Estado a través de diversas instituciones. Los realizadores de este periodo, además, son la primera generación que se formó tanto en el aula como en el set y está impregnada y pretende mostrar las estéticas y las temáticas de la vanguardia artística. Sus miradas permiten asomarnos a estas figuraciones nacidas de lo onírico, opacidades cargadas de obstinada transgresión.

La elección de un cine de ruptura obedeció a otro criterio, esta vez temático: Las figuraciones del cuerpo. La imagen del cuerpo es un objeto sometido a la mirada y a la interpretación. La captación visual de la imagen del cuerpo, posiblemente idealizada o alienante, se debe a que el cuerpo es "un fantasma proyectado y catectizado en lo imaginario por nuestros deseos" (Bernard. 1985:

153) El material elegido responde a la presencia de figuraciones del cuerpo manifestándose principalmente en figuras retóricas, las cuales se leen en la trasgresión, en la ruptura.

Una vez que elegimos el periodo, nuestro primer acercamiento al campo fue de origen bibliográfico, teniendo una filmografía de más de cuarenta películas producidas en el periodo comprendido entre 1970 y 1979 (esta lista no fue exhaustiva). Esta filmografía se redujo al aplicarle criterios por medio de los cuales pretendimos dar importancia a la expresión estética, en el entendido de que sería ahí donde encontraríamos las figuraciones del cuerpo más elaboradas y representativas de la ruptura. Los criterios aplicados fueron los siguientes:

Criterio de producción: El corpus elegido responde al cine renovado con las propuestas de los nuevos directores y que tuvieron participación estatal para su producción, consiste en siete películas producidas durante los sexenios de Echeverría y López Portillo.

Este cine es, probablemente, el que más ha influido tanto en el público como en la posterior producción cinematográfica latinoamericana, y refleja bien la vanguardia artística de aquellos años, así como las temáticas existencialistas que los influenciaron.

Criterio de régimen discursivo: Ficción. Aunque no es posible delimitar con precisión la inscripción de una película a uno u otro régimen, porque suelen mezclarse a lo largo de la película en alguno o varios de sus elementos constituyentes, un sólo elemento fílmico o un solo principio de figuración no supone su pertenencia a un régimen particular, siendo necesarios varios elementos para valorar su inclusión en dicho régimen. Aquí, la que llamaríamos película de ficción, normalmente narra una historia, pero de una forma particular: En la película de ficción el significante cinematográfico aparece como recreando una historia –que se extiende en un lugar, un tiempo, y personas, objetos, acciones y relaciones determinados–, que realmente

crea; es decir, invirtiendo su producción, da el efecto de una existencia de la trama anterior a la película, creando así una ilusión referencial.

Así, la película de ficción representa a la vez la negación del significante (una tentativa para sumirlo en el olvido), y un cierto régimen de funcionamiento de este significante." (Metz, 1979:43)

Como lo que se pretende es analizar las figuraciones del cuerpo en producciones con una propuesta estética que refleje los intereses y las influencias de la época, es en éste régimen donde se encuentran figuraciones bastante afinadas, como ya decíamos, ya que reflejan las inquietudes estéticas y generacionales, así como la posición de clase de directores que contaron con los recursos necesarios y una libertad creativa bastante grande. Aún siendo ficción, aún estando el referente ausente, aún creando una ilusión de existencia anterior, el cine de ficción se halla inserto en una realidad histórica a la que le da expresividad por medio de su puesta en escena.

Una vez que se redujo el corpus a menos de veinte películas, el criterio de género discursivo se nos impuso como una necesidad, ya que las normas que distinguen a cada género marcan una interpretación diferente de los elementos de la obra, así como una forma especial de representación del realizador y cierta predisposición del público para su lectura (Verón, 1998). Como la gran mayoría de las películas que quedaban respondían al género melodramático, se tomó como criterio de elección.

En este género fílmico los elementos técnicos y narrativos de la película, el argumento y la estética, las figuras y la música, los tiempos y los espacios, están subordinados a conseguir un impacto emocional. La narración –de tipo circular donde se desarrollan conflictos individuales-, por ejemplo, hace énfasis en comunicar los estados de ánimo de los personajes, lo que conlleva a una "visión omnisciente" (Bordwell, 1996: 71), como puede observarse en los

soliloquios y la exhibición excesiva de emociones por parte de los actores, que procuran expresar todo de sus personajes; la puesta en escena (luces, encuadres, sonido, escenografía, vestuario, etc.) procura maximizar los recursos expresivos; el manejo del tiempo también responde a las exigencias expresivas de este género, recurriendo ampliamente a recursos retóricos (elipsis, inversiones, etc.) para lograrlo.

Todo género se fija a través de su codificación recurrente en las películas, codificación que no está congelada en el tiempo, sino que comporta movimientos, por lo que el melodrama presentado durante la *Época de Oro* no es el mismo que el desplegado durante los setenta, sin que por ello pierda los atributos que lo definen, siendo la diferencia de matiz (el grado de histrionismo o escenificación necesario para lograr el buscado impacto emocional), o bien un cambio de perspectiva (de la intriga, el malentendido o la fatalidad, o la concordancia causa-efecto) en el argumento. Esta diferencia es la que nos habla de las influencias que recibían sus creadores, de cómo las figuraciones tienen que ver no sólo con el inconciente individual, sino también con lo social que es su referente y con lo consciente que es su lugar de manifestación.

Finalmente, una vez elegidas diez películas, el criterio de elección de las *lexías* obedeció a dos razones, la primera, a la presencia de figuraciones del cuerpo interesantes, incluso desafiantes, la segunda, la recomendación de Barthes de dividir el texto en cortos fragmentos contiguos donde pudieran encontrarse pocos sentidos. Por ello, la división de las *lexías* no corresponde a unidades de orden técnico, y pudiera parecer, tal como advierte Barthes (2006), que su extensión es arbitraria.

Cuando las *lexías* son la unidad de análisis, el significante cede su primacía al significado, el estudio semiótico-analítico del significante cinematográfico donde se representan las figuraciones del cuerpo se organiza antes que nada en una lectura de la significación, donde los

significantes aportan los rasgos formales y estructurales del lenguaje al que responden para la transmisión de la significación, por lo que en una lexía podremos encontrar varios de estos significantes hasta que, en conjunto, aporten sentido.

Ahora bien, en un movimiento de ida y vuelta del estudio del total del corpus, en la reversibilidad propia de las lexías, encontramos cuatro ejes de lectura posibles a partir de los cuales se eligieron las siete lexías que finalmente presentamos.

Película	Director y año	Lexía	Categoría
Fe, esperanza y caridad	Alberto Alcoriza, Luis Bojorquez, Jorge Fons, 1972	1ª parte, Fe: Tomas en el camino de la peregrinación a Chalma y en Chalma. Teresa y la seño. Teresa hace diversas penitencias y llega finalmente a la iglesia.	Figuraciones del cuerpo bajo control Figuraciones del cuerpo en el melodrama
La pasión según Berenice	Jaime Humberto Hermosillo, 1975	Tomas en la recámara de la madrina. Berenice y su madrina. Berenice prende fuego a su madrina mientras esta duerme.	Figuraciones del cuerpo de la seducción Figuraciones del cuerpo bajo control
El apando	Felipe Cazals, 1975	Escena de la revisión ginecológica de Meche. Meche se tiende desnuda en un camastro para ser revisada por la celadora	Figuraciones del cuerpo en el melodrama Figuraciones del cuerpo abyecto
El lugar sin límites	Arturo Ripstein, 1977	Escena del baile de la Manuela. La Manuela baila para Pancho y le coquetea	Figuraciones del cuerpo de la seducción Figuraciones del cuerpo abyecto

La viuda negra	Arturo Ripstein, 1977	Tomas en la sala de la casa sacerdotal, Matea y el sacerdote. Matea está vistiendo la figura de un santo	Figuraciones del cuerpo en el melodrama Figuraciones del cuerpo abyecto
Los indolentes	José Estrada, 1977	Tomas en el patio de la hacienda y en la casa de Rosa. Hormigas, Rosa, Rosendo, Inés y Amarinda. Las hormigas devoran un árbol ante Rosendo, Inés y Amarinda. Rosa cose en su casa y es visitada por Rosendo	Figuraciones del cuerpo en el melodrama
María de mi corazón	Jaime Humberto Hermosillo, 1979	Escena de la boda. Boda religiosa de María y Héctor	Figuraciones del cuerpo bajo control Figuraciones del cuerpo en el melodrama

LECTURA 1

FIGURACIONES DEL CUERPO DE LA SEDUCCIÓN

JUEGOS DE APARIENCIAS

En el cine nos encontramos frente a una gran representación en ausencia, primera simulación de un juego entre la película y su público, y que necesita la complicidad del último para surtir efecto.

Los juegos de la simulación son los que obligan al cuerpo a conformarse como fingimiento a través de su apariencia, a través de diversas prácticas artificiales que muestran, ocultan o amplifican sus rasgos, volviendo al cuerpo materia significativa. Baudrillard (1989) plantea que este juego de apariencias donde se hace fingir al cuerpo, donde se le obliga a simbolizar, a significar, es la dimensión de la seducción, cuyo objetivo es lanzar un desafío.

Pues nada existe por naturaleza, todo existe gracias al reto que se le lanza y al cual está obligado a responder (Baudrillard, 1989: 88).

Los juegos de apariencias tienen lugar en el espacio habitado por dos diferencias que se complementa; la partida es la búsqueda, el acercamiento, el encuentro, el posible choque, el retroceso y el contraataque que se suscita entre ambas; la necesidad de una diferencia por la otra que es su complemento las obliga a arriesgarse, a apostar; pero en tanto diferencia cada una lo hace en sus términos, en tanto complementos cada diferencia asume una posición que responde a la posición que asume la otra y marca los movimientos de cada jugador.

LA SEDUCCIÓN MASCULINA

Lo masculino, para este autor, plantea una respuesta al desafío lanzado por la seducción femenina, lo cual posibilita el intercambio simbólico y aporta reversibilidad al proceso. Esta es la seducción masculina, lanzar un desafío al desafío. Por ello, más que una oposición femenino-masculino, se trata de un intercambio en la forma de desafíos respondidos obligatoriamente por la necesidad de la correspondencia, de la complementariedad. Es de hacerse notar que la estrategia de seducción masculina no es más que una respuesta, un reflejo, de la estrategia femenina. El reto es "llevar al colmo las fuerzas y los recursos seductores de la mujer para desafiarla mejor con una estrategia minuciosa de inversión". (Baudrillard, 1989: 97) Esto es, en la reversibilidad propia del juego de seducción, aquello que haya puesto la mujer en su estrategia le será devuelto en su contra, como duplicación, reflejo o inversión; lo cual representa un nuevo desafío al que es menester responder.

Así, vemos en la lexía de *La pasión según Berenice*, el juego de la seducción: La primera jugada es de Berenice, ve a Rodrigo de espaldas y él, supuestamente sintiendo la mirada (la intensidad de dicha mirada viene dada por el close up al rostro de Berenice), voltea directamente a verla, le está regresando el desafío en la forma de otro; ella baja el rostro y la

toma se fija en sus manos apretadas contra los muslos, su cuerpo simboliza, pero el sentido es difuso; la toma se acerca nuevamente al rostro de Berenice, ella levanta la cara y sostiene la mirada a Rodrigo mientras esboza una sonrisa casi imperceptible, devuelve el desafío. Como metonimia, las manos crispadas de Berenice nos indican la tensión que ella experimenta, el juego de la seducción involucra poderosamente al sujeto al obligarlo a responder constantemente a desafíos. En este dar y recibir es que se instala el intercambio y la reversibilidad.

Aunque lo femenino se atribuye a la mujer y lo masculino al hombre, el hecho de encontrarse un hombre y una mujer no da ineludiblemente lugar a la seducción. Esto tiene que ver, para Baudrillard, con el hecho de que se está en la dimensión anatómica del cuerpo, de que el cuerpo se produce en el orden de lo visible como verdad objetiva y funcional. Las figuraciones aquí no tienen cabida, no hay un cuerpo imaginado cargado de deseo, sólo un cuerpo orgánico cargado de energía sexual, no hay un objeto sustituto del deseo, sólo objetos.

Por ejemplo, en la lexía de *El lugar sin límites* Pancho y la Japonesita se encuentran en una relación de oposición que se apoya en estándares de género: Pancho es alto y corpulento mientras la Japonesita luce más bien pequeña y delgada, él viste pantalón mientras ella trae vestido, el primero trae el cabello corto mientras la segunda tiene el cabello más largo y arreglado, además de estar maquillada, etc.; y no sólo se oponen sus físicos, él muestra una conducta activa, violenta, a la que ella responde sometiéndose; Pancho no tiene una estrategia de seducción para la Japonesita, sólo exhibe violentamente el apremio por el coito al que ella accede. El hecho de cumplir con estándares de género, o pertenecer a uno u otro sexo biológico, no da lugar invariablemente a la seducción.

LA SEDUCCIÓN FEMENINA

¿Qué activa, entonces, la seducción? Nuevamente en *El lugar sin límites* encontramos que la estrategia de seducción femenina anulada en tanto verdad objetiva es la Japonesita, ella no es objeto de deseo, es sólo objeto, abierto, dispuesto y sin simulacros. La seducción femenina maniobra en el simulacro, en el artificio de la apariencia, escapa al orden de la visibilidad y la objetividad.

Encontramos que, para Baudrillard (1989), lo femenino, lejos de lo natural, se vale del artificio para simular y erigirse en deseo del otro. Es el universo de las apariencias, la construcción de signos artificiales, lo femenino desea el deseo de lo masculino y aparenta ser ese deseo. Estos signos pasan por ser construcciones que afectan sólo al cuerpo, a su apariencia física, como en el caso del maquillaje o la vestimenta; o bien ser signos puestos en actos, como los acercamientos y las miradas calculados.



El cuerpo femenino es un espacio que deviene apariencia a través de prácticas artificiales de la ornamentación que en su artificialidad acceden a una estrategia de seducción. A propósito, encontramos que la

Manuela (*El lugar sin límites*) viste como bailaora de flamenco, vestido entallado rojo con lunares blancos y holanes, escote pronunciado en el pecho y la espalda, uñas pintadas y cejas depiladas, no obstante, no está maquillada, exhibe una complexión musculosa, aunque delgada, y vello en un pecho **sin implantes que simulen senos; es la figura del** oxímoron. No es

un cuerpo de mujer, no pretende serlo, sólo hay una identidad femenina o la intención de identificación con la mujer, su travestismo no es aquel que procura nulificar toda evidencia de masculinidad, ella juega su feminidad fuertemente en lo imaginario. Lo femenino no se produce como verdad, no aspira a ser real, es una simulación, apariencia de mujer para erigirse en el deseo de un hombre.

Porque la seducción reside en el secreto que hacen reinar los signos atenuados del artificio, nunca en una economía natural de sentido, de belleza o de deseo. (Baudrillard, 1989: 88)

La estrategia de seducción femenina no sólo corresponde a una apariencia física, también al movimiento de la acción. Berenice (*La pasión según Berenice*) sostiene la mirada, la Manuela (*El lugar sin límites*) se contonea, baila y narra una leyenda amorosa mientras esboza con su mano una alusión al cuerpo femenino trazando curvas suprimidas, inexistentes en su propio cuerpo, Matea (*La viuda negra*) se ofrece, lisa y llanamente, desnuda. Diferentes estrategias que lanzan diferentes desafíos para también diversas masculinidades y sus heterogéneas estrategias.

Vemos, no obstante, que aunque la Japonesita (*El lugar sin límites*) es mujer y su apariencia (maquillaje, peinado, vestido) es de mujer, no acierta a seducir a Pancho.

La feminidad, en tanto fingimiento, es una construcción que parte de lo masculino y responde al imaginario que el hombre tiene de la mujer, instalándose en las prácticas de simulación y artificio de las propias mujeres. Vuelve entonces la pregunta de Lacan "¿Qué es la mujer?" Para Baudrillard (1989) la mujer no es sino a partir de lo masculino, y las prácticas de simulación mencionadas son una "resolución paródica" del complejo de castración, donde la simulación de la ornamentación viene a sosegar la angustia por la castración.

FEMINIDAD Y SIMULACRO

En la década en que se filmó la película hubo una corriente del feminismo que sostenía la autonomía de la mujer con base en la libertad sexual, reprimida por una cultura patriarcal y una sociedad que favorecía el deseo masculino mientras negaba el deseo femenino y su derecho al placer sexual. Al respecto, Baudrillard (1989) sostiene que entonces lo femenino termina, nuevamente, por intentar semejarse a lo masculino, en tanto este último es el referente único a partir del cual se fundan las demandas del feminismo. Además, el riesgo de esta propuesta se encuentra en la extinción del fingimiento de la feminidad y de la posibilidad que ofrece a la seducción, por el surgimiento de una feminidad verdadera, explícita, independiente de lo masculino y por tanto cerrada al intercambio simbólico, por un cuerpo objetivo cuya finalidad es el placer sexual, lejos del cuerpo catectizado por el deseo y de sus figuraciones que lo hacen deseable.

La Japonesita (*El lugar sin límites*) es ese cuerpo objetivo que no puede prestarse al juego de la seducción, cuerpo anulado para el intercambio simbólico, cuerpo que no desea ni es deseable, cuerpo independiente de lo masculino y que por tanto queda en la zona de la incertidumbre: no



obstante cumpla con la ornamentación femenina, lo hace como verdad, no como apariencia. La Japonesita es la antítesis de la Manuela, ello se observa no sólo en la diferencia entre los cuerpos, o en el contraste entre el amarillo y el rojo que cada una visten, también está presente en los movimientos, la Manuela balancea la cadera y tiende suavemente los brazos hacia Pancho; también sus actitudes son seductoras, mira con coquetería o se aleja y se acerca como haciendo una promesa que deja en suspenso; la Japonesita simplemente es una mujer en la realidad, no tiene mayor necesidad de indicarlo.

La irrealidad moderna no es del orden de lo imaginario, es del orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud — consiste en hacerlo pasar todo por la evidencia absoluta de lo real. (Baudrillard, 1989: 34)

La seducción se juega gracias a un intercambio de estrategias y desafíos que deben ser respondidos, y que culminan en el sacrificio femenino. El sacrificio, para Baudrillard, forma parte de un ritual y tiene que ver con la ruptura de la reversibilidad del proceso simbólico; por una maniobra masculina se lanza un desafío que supera y contrarresta el desafío femenino y por tanto quebranta la posibilidad de una respuesta por parte de ella. La finalidad de la seducción no radica en la cópula (aunque no la excluye), se encuentra en una dimensión simbólica donde todo el cuerpo es zona erógena, inscrito en el deseo que obra en lo imaginario; como ritual, su esencia radica en exorcizar el peligro de que la seducción se escape al control de esta dimensión, que el cuerpo pierda su carácter imaginario y con ello el erotismo que anuda al deseo, que deje de ser materia significativa, porque sólo en este trazado el juego de la seducción se puede realizar.

El sacrificio al que hace referencia Baudrillard no es la muerte física.

Durante la seducción entre la Manuela y Pancho (*El lugar sin límites*) se juegan muchos símbolos de lo femenino que responden puntualmente a los cuestionamientos, unos más

implacables otros más desenfadados, de Pancho sobre la identidad de la Manuela, la estrategia de ésta es tomar cada cuestionamiento como un desafío y exacerbar el fingimiento, hipérbole y oxímoron: entre más cuestiona Pancho, más susurra a su oído la Manuela, más balancea las caderas, más se toca la cintura u ofrece un pecho imaginario, se muestra más mujer, pero en el afán de minimizar su masculinidad (la que, como ya dijimos, no ocultar completamente) hace patente su falta.¹⁸ Esta hipérbole de la feminidad a través de sus símbolos es aceptado por Pancho en tanto siga dentro de los márgenes simbólicos de lo que es ser mujer, mientras la sustitución metafórica o metonímica tengan efecto. Pero una vez que se impone el principio de realidad, quebrantada la ilusión de la feminidad, la partida finaliza, la muerte de la Manuela, por tanto, no obedeció a un principio de seducción y no puede comprenderse como sacrificio en el sentido baudrillardiano.

En la lexía de *La pasión según Berenice*, el último reto lanzado tiene que ver con la cicatriz que la protagonista muestra a Rodrigo. Dentro de las figuras de sustitución que maneja Durand¹⁹ encontramos las metonimias visuales entre las que destaca, por ejemplo, la causa por el efecto, aquí la cicatriz es el efecto dejado por el incendio donde Berenice perdió a su marido,



una cicatriz es evidencia de un acontecimiento traumático, memoria del pasado, una frontera que, al marcar diferencias en la piel, marca un antes y un después en el **sujeto; siendo una cicatriz de quemadura, habla del fuego,**

¹⁸ Recordemos que en esa época el cine de ficheras mostraba personajes travestidos a los que caricaturizaba.

¹⁹ Jacques Durand. *Retórica e imagen publicitaria*. Disponible en [http://www.areacomunicacion.com.ar/retorica/Durand TEXTO con ejemplos.htm](http://www.areacomunicacion.com.ar/retorica/Durand%20TEXTO%20con%20ejemplos.htm)

metáfora de la pasión que nos remite al título de la película, pasión que, igual que el fuego, puede consumir el cuerpo; si la metáfora tiene que ver, como apuntaba Lacan, con el sujeto, entonces lo que Berenice está mostrando es la violencia de una pasión que la consume. La información de este hecho no llega al conocimiento de Rodrigo, pero despierta en él la curiosidad por saber. La marca promueve una reacción, tal vez la búsqueda del objeto que la origina, la comprensión del hecho o la toma de posición, tal vez una respuesta al desafío que presenta su interpretación; en el psicoanálisis encontramos que la marca sostiene, en su carácter simbólico, una erotización y un mensaje no formalizado en el lenguaje articulado, y por lo tanto opaco, resistente a la interpretación que multiplica sus esfuerzos y por lo tanto multiplica también las explicaciones. Berenice responde, hacia el final de la película (fuera de la lexía elegida), a la noción de sacrificio cuando el desafío que le presenta Rodrigo es escoger entre su dignidad y su deseo, y ella sacrifica el deseo, se retira de la partida, no responde más al desafío.

Por su parte, el joven sacerdote de *La viuda negra* es sacrificado tan pronto como pronto cede su voluntad para quebrantar su voto de castidad, tal como parecía desearlo Matea.

Por otra parte, ya que, según Baudrillard (1989), la mujer existe sólo en tanto se asemeje –por medio del fingimiento– al deseo masculino, cabría plantearse si el deseo de Pancho (*El lugar sin límites*) es homosexual, puesto que la Manuela procura semejarse al deseo masculino, y por tanto, existe como mujer.

Hoy no hay nada menos seguro que el sexo, tras la liberación de su discurso. Hoy no hay nada menos seguro que el deseo, tras la proliferación de sus figuras. (Baudrillard, 1989: 6)

La seducción abre paso a lo simbólico, a la figuración del cuerpo, la seducción es una estrategia de desplazamiento de la verdad, es lo que desvía, lo que aleja del camino, y esto

gracias al simulacro y a su fuerza persuasiva que deriva la seducción en un intercambio ritualizado de respuesta obligada entre diferencias que se complementan.

Esta diferencia podría no estribar, lejos de lo que plantea Baudrillard, en un fingimiento netamente femenino: Si es verdad que el fingimiento posibilita la emergencia de lo imaginario y la seducción e intercambio simbólico, ésta se presenta en los juegos amorosos alternadamente entre hombre y mujer, dependiendo de quién tiene el turno de lanzar el desafío. La apariencia de Rodrigo (*La pasión según Berenice*) perfectamente afeitado, a la moda, vestido de color claro en el funeral de su padre (lo que lo hace destacar doblemente) de paso firme y mirada desvergonzada bien pudieran hablar de un simulacro montado para seducir, así, en general; el joven sacerdote (*La viuda negra*), vestido de sotana como marca de celibato, santiguando conforme lo autoriza el revestimiento de su cargo ¿no está acaso en la ornamentación y la significación? (inclusive, lanzando un involuntario desafío a la proscripción).

LA SEDUCCIÓN COMO CREACIÓN DE LO HUMANO

¿Qué tienen en común los rechazados de las tres lexías elegidas? ¿Por qué la sexualidad abierta de la Japonesita (*El lugar sin límites*) o la disponibilidad al himeneo de Cuquita (*La pasión según Berenice*) o el ofrecimiento matrimonial del doctor (*La viuda negra*) no fueron tan deseables? Sus cuerpos, en tanto realidades, pudieran rebasar las virtudes de los cuerpos que sí fueron elegidos, estaban en una posición ventajosa en la jerarquía social ya que contaban con juventud, belleza, reconocimiento; cumplían con la norma para realizar aquello por lo que eran requeridos o para lo que se ofrecían al otro en tanto eran mujer, virgen o soltero, respectivamente; pero el deseo transitó por otras rutas que se prestaban mejor a los juegos de la seducción; los cuerpos ofrecidos eran demasiado reales, demasiado correctos, demasiado

exactos en sus espacios y límites como para permitir los juegos de la seducción y la emergencia del deseo y su fuerza transformadora, así se los percibe. Obligados a vivir en una realidad desencantada, rodeados de imágenes imbuidas de lo real –inalterable y verdadero–, el cuerpo se vuelve imagen vacía, hipertrofia de la imaginación incapaz de imaginar al otro, sino solo presentirlo como real, igual a sí mismo, siempre y hasta el hartazgo de su conocimiento. En la constitución especular del sujeto, la mirada igual sólo le devuelve una imagen de sí mismo, siempre la misma, sin cambios ni mutaciones, por ello se conduce como verdad. Estas verdades últimas están apuntaladas en la ley que establece los límites que marcan lo que se es y hasta dónde se es, social, simbólica y libidinalmente; señalando la prohibición más allá de estos límites.

Para Baudrillard aquello que engaña a los sentidos es lo que provoca seducción, precisamente porque sustrae algo del espacio real dejando un vacío que puede ser llenado por lo inconciente. Pero lo inconciente no pasa a la conciencia, a lo que se le aparta parte de lo real (que es su referente) es a lo representado, dejando el espacio para el juego lúdico de lo imaginario y la sorpresa de la diferencia. La seducción necesita un otro diferente para realizarse. En el caso de Berenice (*La pasión según Berenice*) el vacío puede ser su quemadura que indica más que un incendio, metáfora de pasión y amenaza; el vacío dejado por la masculinidad en suspenso de la Manuela (*El lugar sin límites*) cede su espacio a las fantasías eróticas de Pancho; en cambio, en *La viuda negra* el vacío no está en la dimensión de la percepción (los cuerpos de los protagonistas no guardan sorpresas), sino que se forma en la transgresión del precepto del celibato sacerdotal.

¿Habremos, entonces, de concluir pensando que el engaño y la apariencia reducen todo encuentro a la frivolidad, a la ausencia de una esencia perdida en la teatralidad de las apariencias?... ¿pero hay acaso una esencia? Y de ser así ¿sería inmutable, impidiendo la emergencia de la contradicción, la figuración y el deseo?

El juego de seducción sólo se da con la diferencia, permitiendo al sujeto constituirse y reconstituirse en relación con la mirada que le lanza el otro, con el desafío que la alteridad le arroja y la posibilidad de responder a ese desafío. La puesta en escena pertenece a la apariencia, a objetos encantados y realidades metafísicas, es ahí donde la seducción se realiza. El cuerpo encantado es figuración, colmada de posibilidades gracias a los deslizamientos del inconciente.

Su seducción no es, pues, ésa, estética, de la pintura y del parecido, sino aquella, aguda y metafísica, de la abolición de lo real. (Baudrillard, 1989: 61)

LECTURA 2

FIGURACIONES DEL CUERPO BAJO CONTROL

Las relaciones de poder lo permean todo, y el cuerpo no escapa a esta realidad. De hecho, es el cuerpo el escenario por excelencia de las batallas del poder: en él se experimentan las prácticas sociales, se realizan los idearios, se ejercitan las dominaciones y se representan las formas políticas.

En toda representación del cuerpo está presente el poder, con sus disciplinamientos, dispositivos, subordinaciones, controles y vigilancias, con sus correcciones, suplicios y recompensas, con sus viabilizaciones, signos y subjetividades. Aquello que penetra en el cuerpo penetra también en sus figuraciones, en las representaciones de las construcciones que se han hecho del cuerpo a través de sus múltiples disciplinamientos.

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo

fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. (Foucault, 2003: 33)

EL CUERPO COMO OBJETO DEL PODER

El cuerpo es un objeto, como ya se dijo, atravesado por relaciones de poder que se juegan en sus vínculos con otros cuerpos. No sólo eso, el cuerpo es valorado en su potencialidad política y productiva, haciendo de él objeto preferente de las técnicas de poder. Foucault plantea que estas técnicas pueden observarse en la inmediatez de la vida cotidiana, como en la familia, la escuela y el trabajo, de donde se siguen a esferas más amplias como la social, la cultural o la política.

Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas. (Foucault, 2003: 34)

Estos poderes se entretienen en la práctica en la aplicación de leyes, formas de propiedad, normas de convivencia, espacios demarcados para actividades específicas, tiempos organizados conforme a intereses diversos, visibilidades y silencios que se trazan en el cuerpo, y por tanto en lo más profundo del sujeto, en sus relaciones más queridas, en sus necesidades más apremiantes, en sus deseos más vehementes. El poder no se padece (por lo menos, no siempre), el sujeto también se sirve de él, no sólo para ejercerlo sobre otros, sino de igual forma para su satisfacción y bienestar.

Cuerpo protagonista de una relación intrínseca con el poder, por tanto, no se trata de un rasgo de personalidad, de un don divino derramado sobre un monarca, de una propiedad ostentada

por un grupo merced a cualquier habilidad; el poder nunca está sólo por fuera de nosotros, nos penetra, nos atraviesa; aunque tendamos a asumirlo como externo y en su gesto negativo de prohibición, obligación y represión, tal vez como parte de un imaginario cristiano que se regodea en el dolor causado por la cruel voluntad de un ser omnipotente infinitamente ajeno a nuestras impotencias humanas.

Así, para poder analizar la emergencia del poder, es necesario que lo pensemos como relaciones, múltiples y contradictorias, que parten y actúan a diferentes niveles, en interacción constante, afirmándose o anulándose mutuamente; esto es, el poder en su microfísica. Analizar las representaciones del poder en su microfísica es abordar al cuerpo en sus actos, sus movimientos, sus gestos, sus simbolismos, su proxémica con otros cuerpos, sus formas de habitar tiempos y espacios; también en los conflictos que protagoniza, en los sucesos que lo circundan, en las prácticas sociales en que participa y en su capacidad de reproducción.

LA DISCIPLINA

Siguiendo a Foucault (2003) las disciplinas son los métodos que permiten ejercer control sobre el cuerpo de los sujetos, garantizando su sujeción a relaciones de docilidad-utilidad.

Es decir, el cuerpo es el objeto de las disciplinas, y sus figuraciones, entonces, darán cuenta de las sujeciones disciplinarias a las que se le somete. Dichas sujeciones, no obstante estar abocadas a idéntico objetivo, suelen ser diversas, como constatamos en las lexías.

Nuestros vestuarios hablan del lugar que ocupamos –con sus límites y prohibiciones– y de las prescripciones que obedecemos.

Cuando, durante el velorio del doctor (*La pasión según Berenice*) todas las asistentes visten de negro, todas arrodilladas rezando el Rosario al unísono, estamos viendo una repetición que nos habla de la indiferenciación,

de la unidad, cuando de normas sociales se habla todos nos sometemos por igual; **también** Berenice viste de negro, color asociado a las tinieblas, a la ausencia de luz y de color, y a la muerte que, **después de todo, es ausencia;**



igualmente, la madrina viste de negro, pero ella lleva una mantilla sobre la cabeza que señala una observancia religiosa de otros tiempos, sobre sus piernas lleva el abrigo de Berenice, lo que nos habla de las consideraciones que le dispensa su ahijada ¿será por la jerarquía en la relación entre ellas, o por su edad? En la primera parte de la trilogía *Fe, Esperanza y Caridad*, el vestuario tan austero de Teresa, junto con su gesto sufrido anuncian las penalidades a las que está dispuesta a someterse en su condición de esposa abnegada de un enfermo. Mención especial merece el vestuario de María (*María de mi corazón*) y su vestuario de maga, un frac que nos remite a un oficio originalmente masculino (¿será por ello que las mujeres que trabajan en las oficinas visten traje sastre?) o vestimenta exótica lleno de lentejuelas y color, símbolo de **la fantasía del oficio de mago; pero en su reclusión vestía la ropa de la vida cotidiana** —acaso son muy pocos los símbolos que nos separan de la locura—, que poco a poco se fue ensuciando y deteriorando, asimilándose a la condición de excluido en la que fue colocada.

La medicalización es otra forma de disciplinar los cuerpos: las medicinas están a la vista, cerca del lecho donde convalece el enfermo, pero no es sólo el cuerpo de éste el que se disciplina, sino también los cuerpos de aquellos que los asisten, atendiendo a los horarios, la dosificación, **los cuidados, la alimentación... y atendiendo también a otros deberes**, menos directos pero igualmente necesarios, como ser proveedor, protector y soporte emocional. Teresa (*Fe, esperanza y caridad*) frota las piernas débiles de su marido, que no sostiene ni a él ni a la familia, lo consuela mientras lidia con dos hijos pequeños, una suegra anciana y un pequeño negocio, sin que por ello su casa luzca descuidada ¡esposa ejemplar! La madrina (*La pasión*



según Berenice) lleva cuenta de sus medicamentos y cuenta a todos sus pesares, Berenice la cuida con docilidad, sus actividades cotidianas se adaptan al ritmo de la medicina, programa la alarma de su reloj conforme al horario de las medicinas, que

tiene la previsión de llevar en su bolso cuando salen. Ambas han cedido el poder a la necesidad **del otro**; **María (María de mi corazón)** no lo hizo, no se adaptó a su nueva condición de excluida, y pagó con la exclusión.

El género es otra sujeción, cumplirla, tal como plantea Foucault, no es sólo una obligación restrictiva, sino de una sujeción voluntaria que permite la satisfacción del compromiso cumplido, la aceptación social venida de la adaptación, y el juego de la seducción ya mencionado. Obedeciendo una prescripción de género, todas las mujeres de estas lexías visten falda, (en películas de la misma época, como en algunas de Antonio Aguilar, las mujeres en pantalones

suelen mostrar actitudes de 'marimacho') los hombres visten pantalón (excepción sea hecha de la Manuela, en *El lugar sin límites*) y en el caso de Rodrigo (*La pasión según Berenice*) encontramos un adelanto de lo que ahora denominamos 'metrosexual'. Las formas de comportamiento también están marcadas por el género: así, Teresa (*Fe, esperanza y caridad*) pide a Dios ser ella la que esté enferma, típica tendencia femenina hacia el sacrificio por otro; sus hijos también aprenden a comportarse, se les calla para no molestar al enfermo, se les exige obediencia... no tiene la costumbre de beber, justificación propicia para entregarse al encuentro sexual que rechaza débilmente, "debilidad, tu nombre es mujer" (*Hamlet*); Berenice (*La pasión según Berenice*) es una mujer de actitudes frías, confundidas con el recato, que se oponen completamente a su pasión, metaforizada en la cicatriz de quemadura, y a su vocación pirómana. Ninguna alza la voz, los gritos se los dejan al hombre, aunque sea para quejarse (como Artemio, marido de Teresa, en *Fe, esperanza y caridad*) Nuevamente es María (*María de mi corazón*) la que plantea una diferencia: parte de su comportamiento no es el que se espera de una mujer, ella cambia, y al cambiar abandona, razón por la cual Héctor acepta el hecho de su locura y la abandona en el manicomio, comportamiento aceptado en un hombre.

La sexualidad es el lugar privilegiado de las disciplinas: el poder de la modernidad no prohíbe las diversas formas de sexualidad, sino que procura penetrar en sus secretos para interferir sobre el cuerpo y sus placeres, lo privado se vuelve de interés público y por tanto en asunto del Estado, el cual dicta todo un tejido de discursos, interdicciones, saberes y verdades sobre el sexo. Foucault (2002) da a conocer cuatro dispositivos específicos de saber, que en sí son dispositivos históricos de producción de un tipo de sexualidad: *Histerización del cuerpo de la mujer, pedagogización del sexo del niño, socialización de las conductas procreadoras y psiquiatrización del placer perverso*. En las lexis lo que observamos no son propiamente saberes, sino representaciones de lo que estos saberes han formado: familias nucleares o extendidas y niños vestidos conforme a su género (*Fe, esperanza y caridad*), mujeres viudas

que viven con mujeres, ya que la convivencia con un hombre sólo es posible dentro del matrimonio (*La pasión según Berenice*), el ocultamiento o la negación de placeres que se consideren impropios, bajo el riesgo de ser señalados incluso de perversos, como en *Fe, esperanza y caridad*, cuando Teresa es violada, o en *La pasión según Berenice*, donde Berenice oculta de su madrina y conocidos su amorío con Rodrigo. Es de señalar que en las películas seleccionadas las mujeres eran tocadas, no tocaban; la Manuela (*El lugar sin límites*) tocaba pero no era propiamente mujer, y en su calidad de travesti homosexual ya podía considerársele perverso; María (*María de mi corazón*) sí tocaba, tomaba la iniciativa sexual, era abierta a la experimentación sexual y terminó recluida.

EL PANÓPTICO

Las disciplinas son un tipo de poder que no se encuentra en institución alguna, sino en las relaciones que permean los cuerpos, en las prácticas que forman corporalidades y que se experimentan desde instituciones como la familia, la escuela, la religión o los medios, entre muchos otros, por medio de técnicas de vigilancia, examen, recompensa y castigo, que no siempre son ejercidas por el otro.

Las penas brutales que antes del siglo XVI se infligían al cuerpo como escarmiento, propio y ajeno, pasaron a hacerse más sutiles a partir de dicho siglo, cediendo su dominio a las técnicas basadas en el control de las potencialidades y deseos del sujeto. Estas técnicas han necesitado implementar espacios apropiados para el desenvolvimiento de ciertas potencialidades, que a su vez restrinjan, o aún mejor, supriman otras menos codiciables, que mantengan al deseo dentro

de ciertos límites, de visibilidad y de realización; en resumen, que permitan la vigilancia del individuo para saber sobre él.

(...) de manera general todas las instancias de control individual, funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo, cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc. (Foucault, 2003: 204)

La vigilancia constante y profunda tiene su encarnación en la figura del panóptico, un sitio con celdas equidistantes a una torre central desde puede observarse lo que en ellas ocurre.

El panóptico más evidente puede observarse en *María de mi corazón*, donde el psiquiátrico está formado por salas donde se divide a las enfermas según su grado de locura o peligrosidad. María está recluida, junto con otras internas, en una habitación con pocos muebles, de paredes desnudas y pintura deteriorada, triste metáfora de la cordura de sus habitantes, una puerta



endeble muestra una cerradura que sólo abre por fuera —desplazamiento metonímico del control sobre las internas, puesto en el exterior, en el otro—, y las camas, o mejor dicho, los colchones, están alineados a lo largo de un pasillo central por donde circula la enfermera encargada de la sala. Aquí se

presenta una antítesis entre los cuerpos de las internas y el cuerpo de la enfermera: mientras que las primeras son de complexión baja y delgada, la segunda es más alta y robusta que el resto de las mujeres, las primeras apenas y se mueven, parece haberseles drenado la energía vital, mientras que la segunda exhibe una fuerza acorde a su robustez, el lugar que ocupan las primeras es en la periferia, pegadas a sus camas, mientras que el que ocupa la segunda está al centro, en el pasillo donde se desplaza. Esta antítesis, al aproximar cuerpos que contrastan, nos muestra la oposición en la que se maneja el panóptico: la enfermera es la figura que suplente la torre del panóptico foucaultiano, todo cuanto existe en ese espacio no puede escapar a su mirada, mientras los cuerpos de las internas corresponden a aquello sobre lo que se ejerce vigilancia. En la misma lexía está María en las duchas, sin puerta que la separe de la mirada de la enfermera, con su pequeño y desnudo cuerpo expuesto formando otra antítesis frente al recio y uniformado cuerpo de la enfermera, la vigilancia no cesa ni aún en la intimidad de la desnudez; un poco más adelante tenemos a las internas trabajando en el jardín del psiquiátrico mientras las enfermeras están sentadas en lo alto del terreno, aprovechando el declive para vigilar mejor, antítesis basada en la posición que ocupan los cuerpos en el espacio. Observamos que no sólo los espacios o los tiempos se adaptan a la vigilancia que facilita el control de los cuerpos, también que es la vigilancia la que ostenta de su lado atributos del poder tales como la actividad, la fuerza y la voluntad (y en el caso del melodrama, incluso la suerte), mientras que a aquello vigilado parece habersele arrancado esas cualidades al exponerlo a la vigilancia... de hecho, el contraste parece sostener una relación inversamente proporcional entre las capacidades de vigilantes y vigilados.

Ni qué decir de la vigilancia endoscópica a la vagina de la Meche (*El apando*) para controlar el tráfico de droga en el penal. Si el vigilante de la torre central del panóptico no puede abarcarlo todo en una mirada, entonces se obliga a los individuos a formarse para ser observados uno por uno.

Por otra parte, el personal médico le insiste a María (*María de mi corazón*) para llamar internas y no locas a quienes ahí residen, eufemismo que esconde la verdad de la exclusión y el abuso. La medicalización forzada de María da cuenta de ello, se le medicaliza para docilizar un cuerpo y una mente que de otra manera escapan al control médico. Y sobre el control médico, a él llegan quienes han escapado de otro tipo de controles, pero al llegar ahí son infantilizadas (la enfermera las nombra, con timbre agudo y supuesto tono maternal, como "mis niñas"), no sólo pierden la libertad o los derechos, se les quita la voz, son reducidas al silencio. Después de todo ¿qué puede decir un loco que sea de interés para los cuerdos? Aquí llama nuestra atención otra antítesis, esta vez jugada sólo en el cuerpo de la enfermera, quien no obstante ser mujer y estar arreglada como tal (contrario a lo acostumbrado en las enfermeras, ella usa zapatos de tacón), ostenta atributos masculinos como su estatura y robustez, también se oponen sus actitudes maternales y protectoras con la violencia física que ejerce, gracias a su fuerza, contra las internas desobedientes. A primera instancia pareciera que el poder es un atributo de lo masculino, pero la oposición entre la enfermera 'maternal' y las internas infantilizadas marca, desde lo femenino, una posición de superioridad que es en sí misma una violencia.

No sólo es la organización del espacio lo que permite la vigilancia y el ejercicio del control. La organización del tiempo en actividades concretas, elegidas para producir ciertos efectos, también ayudan al disciplinamiento de los cuerpos; así, se organiza el tiempo, el espacio y las actividades consecuentes: horarios para permanecer en la sala y dormir, horarios para estar en las duchas para el aseo, para salir al jardín a sembrar, para estar en el patio y jugar. Después de todo, si "la ociosidad es madre del vicio", como reza el refrán popular, puede también serlo de la locura.

Hay otros panópticos, simbólicos, pero igualmente presentes y tal vez más efectivos. En *La pasión según Berenice* observamos al inicio de la lexía un mueble de madera primorosamente

tallado donde se guardan víveres, el detalle está en que este mueble se encuentra no en la cocina, sino en la habitación de la madrina, frente a su cama, y cerrado con una llave que se encuentra sobre la cabecera de la cama. La riqueza admite una forma de control sobre los que tienen menos al controlar el acceso a los bienes que les son necesarios, con la diferencia que desde el panóptico se vigilan los cuerpos, mientras que aquí se vigilan los bienes, los cuerpos de los menos favorecidos se autocontrolan para acceder a dichos bienes. Berenice se conduce con deferencia hacia la madrina, la cuida, no la contradice, pero aún así no tiene acceso total a los bienes, lo que la mantiene permanentemente sometida a la voluntad de aquella. De ello se tomará una violenta revancha.

Otro panóptico es el que todos llevamos dentro, esa inscripción de la ley en el centro de nuestras conciencias, desde donde nos vigilamos, nos controlamos, nos premiamos o castigamos; la conciencia, acertada o no, de nuestra propia valía y lugar nos obliga a colocarnos en ciertas situaciones, a preferir la compañía de determinadas personas, a caracterizarnos según un aspecto que nos defina y por el que seamos reconocidos, a no salirnos de los límites del espacio que nos corresponde.

La enfermedad de Artemio (*Fe, esperanza y caridad*) lo incapacita para hacerse cargo de sí mismo, pero lo capacita para controlar a los otros a través del deber ser, la teatralidad con que vive su enfermedad refuerza la sujeción de la familia hacia él. No necesita más que llorar y quejarse para tener a su esposa, a su madre y a sus hijos asistiéndolo, no tiene más que cortarse las muñecas para fingir un intento de suicidio y apelar a la culpa de la esposa que de ahí en adelante lo cuidará con mayor devoción, e incluso hará una peregrinación a Chalma para rogar por la salud de su esposo.

Teresa avanza de rodillas hacia la Iglesia del Señor de Chalma y se detiene de improviso, incapaz de penetrar en su interior. Nadie vigila la puerta, nadie le exige confesar sus



impiedades... ¿por qué no pasa?

Ante la vista de la edificación, de la frase bíblica inscrita en su pórtico (**“venid a mí todos los que estáis trabajados y cargados y yo os aliviaré”**), **de** los creyentes con guirnaldas en la cabeza, de la santidad con que está investido el lugar, siente la necesidad de expiar sus pecados y así, una vez limpia,

ganarse el derecho de paso, porque la iglesia es la casa de dios, y no queremos afrentar a tan sagrado anfitrión con nuestras mezquindades humanas. La iglesia es casa de dios, pero él permanece en la Gloria, y es que no hay torre más alta que el cielo, desde donde la mirada de ese dios vigilante penetra todo cuanto sucede en este panóptico que es el mundo.

LA RESISTENCIA

El panóptico está por doquier, amenaza con vigilarnos completamente, profundamente. ¿Es que no hay posibilidad de evasión?

Para Foucault no la hay, pero no porque los determinismos nos marquen con hierro, sino porque no existe nada fuera de las relaciones de poder, lo cual nos expone a las estrategias de control. Lo que existe en las relaciones de poder es una oposición entre poder y resistencia, **siendo ésta última no el aspecto pasivo de la relación, sino el ‘elemento enfrentador’**. La resistencia se distingue por estar diseminada de forma irregular en el tiempo y el espacio,

siendo también irregulares la potencia y las formas que adopta para enfrentar al poder, y variables los resultados que obtiene, desde las grandes rupturas hasta las insidiosas fisuras, ya sea de lo social o en el interior de los propios individuos.

Donde hay poder hay resistencia. Igual que el poder, la resistencia no se encuentra en una exterioridad, tampoco se encarna en instituciones, pero sí las atraviesa.

María (*María de mi corazón*) se resiste al poder en una estrategia ineficiente frente a la institución médica; Berenice (*La pasión según Berenice*) opone una resistencia aniquiladora al control de su madrina y lo incendia todo, la madrina incluida; Teresa (*Fe, esperanza y caridad*)... ¿se resiste? la resistencia está encaminada a la transformación de las relaciones de poder, la enfermedad no es un poder al que se le oponga resistencia, es una condición que, en el mejor de los casos, se combate, y dios no es alguien a quien Teresa se resistiría tomando en cuenta su devoción: peregrinando hacia Chalma, Teresa está en el lado del poder, el poder venido de dios mismo.

LECTURA 3

FIGURACIONES DEL CUERPO EN EL MELODRAMA

POBREZA Y MELODRAMA

Un imaginario popular expresa, parafraseando a la Biblia, que siempre habrá pobres entre nosotros; sentencia que se sigue cumpliendo, al pie de la letra, en México. La imagen completa añade todo aquello que la pobreza sufre y ¿por qué no? las explicaciones que justifican este sufrimiento.

Las imágenes del sufrimiento del pobre se multiplican hasta el hartazgo, sin por ello abarcar la realidad de la pobreza. Por su parte, las explicaciones incluyen una naturalización de la pobreza, la realidad de su carácter estructural, la existencia de la fatalidad o, simplemente, el hecho inequívoco de una creación que responde a la voluntad de Dios.

La realidad de la pobreza rebasa toda capacidad para explicarla o soportarla, dejando este trabajo al melodrama, más convincente que explicaciones que nos son indiferentes, tal vez por

habernos educado en las exuberancias del melodrama. Repasemos algunas de sus figuraciones:

El hogar de Teresa y Artemio (*Fe, esperanza y caridad*) se ubica en una vecindad, los espacios son reducidos pero definidos conforme a su uso, luce sus ladrillo desnudos, la herrería propia de una casa vieja, y muebles sencillos, pero lo que nos habla de la pobreza son la ropa que no sigue moda y a veces tampoco combinación alguna, signo de que se trata de pocas prendas viejas, y los cuidados que se le dispensan a Artemio, que comprenden rezos, yerbas y medicinas, mezclados en esa proporción. Pero la única queja de Teresa es que sea su marido quien está sufriendo... pudiendo ser ella. La melodramatización de su situación parece decirnos que se nace pobre, y lo único por hacer es adaptarse a las limitaciones que impone la pobreza y aceptar con resignación el sufrimiento; el mundo es así, dividido desde la eternidad entre ricos y pobres; y "lo pobre no quita lo honrado", lo bueno, lo digno, al contrario, lo enaltece.

Los habitantes prominentes del pueblo de Matea (*La viuda negra*) algo tendrían que aprender, han hecho fortuna sacrificándolo todo y a todos, son ricos, pero envilecidos por la violencia con la que lograron ascender, única forma de salir de la pobreza que viene de la cuna. El final de la película traiciona el afán melodramático de sublimar la pobreza: los viles no reciben castigo.

Existe, sin embargo, una forma de salir de la pobreza honradamente, pero excluye el hacer fortuna: es la laboriosidad. En *Los indolentes* encontramos un desplazamiento metonímico entre las hormigas que están devorando el único árbol verde que queda en la casa principal de la hacienda mientras entra en *fade* el sonido de una máquina de coser, el sentido se desplaza a la siguiente imagen, que es de Rosa cosiendo, laboriosa como hormiga, con la vitalidad de su juventud y la pujanza su generación, de las nuevas mujeres independientes, maneras venidas del extranjero igual que su máquina de coser, último desplazamiento de la lexia.

La máquina no puede funcionar por sí sola, necesita de la fuerza de Rosa para hacerlo, y Rosa **necesita de la máquina para su trabajo; en esta metáfora del cuerpo como instrumento Rosa** ejemplifica la modernidad, donde el cuerpo es valorado por su funcionalidad y producido conforme a la necesidad, cuerpo que se prolonga a la máquina, máquina que se prolonga en sus efectos en la vida del sujeto (Rosa sostiene a su pequeña familia de la costura, y su casa



está adornada principalmente por blancos). En cambio, la indolencia de Rosendo lo **está llevando a la pobreza;** porque si se nace pobre no se pierde dignidad al seguir siendo pobre, pero en sentido contrario es señal de una voluntad débil y perezosa.

Hay, no obstante, una laboriosidad malograda, la de María (*María de mi corazón*) Ella trabaja duro, pero su trabajo no es típico, y menos para una mujer: la expone a la mirada ajena, la obliga a viajar sola, le suministra una cuota de libertad para la que no están hechas las mujeres. No obstante su laboriosidad, el resto pesa más y termina pagando la culpa de la transgresión de los límites de lo femenino.

La melodramatización de la pobreza y sus sufrimientos permite imprimirles el carácter de destino ineludible, fuera de toda responsabilidad individual o social. Esta visión determinista paraliza cualquier posible vía de acción u organización, naturalizando la desigualdad y la injusticia.

LA SACRALIDAD QUE TODO LO SOPORTA

La violencia que se ejerce en contra nuestra y la violencia que ejercemos, también contra nosotros, encuentra su fiel expresión en el melodrama.

Los reclusos (*El apando*) quieren traficar droga en el penal, y para ello se valen del cuerpo de una madre, preocupada por el bienestar de su hijo preso; después de todo ¿qué no haría una madre por su hijo? Su preocupación hará de ella una víctima, pero es de esperarse: es madre, es mujer, y está transgrediendo no sólo la ley de los hombres, sino incluso la de Dios al profanar su vagina, símbolo de la maternidad sagrada, con droga. El estremecimiento que logra esta violación simbólica es tan desmesurada que aturde, pero también fascina, es la misma fascinación de la nota roja y su exhibición narrativa de la violencia imperante.

Teresa (Fe, esperanza y caridad) martiriza su cuerpo con múltiples penitencias: camina descalza, se corona con una guirnalda de espinas en vez de flores (la tradición marca la guirnalda de flores, por lo que en la lexía se aprecia que la corona de espinas es de fabricación propia) avanza de rodillas y finalmente se flagela para purgar sus pecados, estas son alusiones a la Pasión de Cristo. No se podía esperar más del carácter sacrificial de una buena esposa y madre, no podía expresarse de otra forma para una buena creyente que padeciendo los dolores de Cristo, con la diferencia de que él era hombre. El cuerpo femenino se presta bien para la construcción melodramática del sacrificio: su fragilidad, su sacralidad y sus pudores –atributos exclusivos del cuerpo femenino– son violentados en la penitencia. Hay en ello una paradoja: al violentar los pudores del cuerpo femenino este se erotiza, al someterlo a penitencia aumentar su sacralidad, pero sigue siendo cuerpo frágil, lo que aumenta el poder de la dramatización. Posteriormente, al fin mujer, cede su erotismo, su sacralidad y su poder al servicio del otro.

En la intimidad de un salón varias mujeres, con los torsos desnudos, se flagelan; una de ellas ha agregado a los azotes un par de nopales sobre los senos, es sabido que entre más sangre es más seguro el favor divino.

Como metáfora, la sangre, igual que el agua, tiene que ver con la vida, pero al ser derramada su significado está más bien relacionado con la muerte. ¿Por qué hay que derramar sangre, morir un poco, para conseguir la atención de dios? ¿qué es lo que se hace morir? La sangre



purifica, pero ella sólo se obtiene a través de la herida, herida elevada a rito sacrificial: al ofrecer la sangre se ofrece la vida. Pero ¿por qué obtenerla de una multitud de heridas? Esto, creemos, tiene que ver más con la muerte, con la sangre derramada por un cuerpo corrupto al que hay que hacer morir un poco para que pierda poder el pecado que en él habita.

La melodramatización de la violencia está estrechamente ligada con la idea del sacrificio femenino y del sufrimiento cristiano: los padecimientos de Cristo sirven de modelo para todo un arsenal de mortificaciones a las que se expone al cuerpo, y de perdones para aquellos que nos violentan; **llama nuestra atención** los contrarios en los que se mueve la 'señito', quien facilita a Teresa cumplir su manta ayudándola a violentar su cuerpo: arma la corona de espinas, le tiende las cobijas sobre las que avanza arrodillada, la flagela y posteriormente la cura, a cambio, finalmente, le pide que interceda por ella para algo en lo que Teresa está en desacuerdo... oxímoron donde coinciden cuidado y destrucción, figura del amor divino que abate y salva.

El melodrama coloca a la violencia no sólo en horizonte de lo natural e ineludible, ante la cual somos impotentes salvo los recursos del perdón y el olvido, sino incluso a la victimización como deseable, estrategia de desmovilización del sujeto.

Mención aparte merece la autosacralización que Matea (*La viuda negra*) hace de su propio cuerpo. Existe un juego de imágenes cuando el cuerpo de matea sustituye al cuerpo de Feliciano, ya muerto: vestida estrictamente de negro, sin maquillaje ni adornos, tal como un sacerdote de sotana, ella se prepara para celebrar la eucaristía, avanza con toda ceremonia hacia el púlpito y escrupulosamente bendice la hostia a la que posteriormente come con avidez, todo ello acompañado del silencio por la ausencia de la feligresía, porque aunque en este juego de imágenes la forma sea similar, el contenido es opuesto, la sacralización de la mujer, más que salvación, contiene el peligro de la perdición. La autosacralización de Matea no viene del martirio, sino de la identificación nacida del placer sexual proscrito, y ella no se erige en víctima, sino en juez. Así, juzga el carácter del joven sacerdote que pretende el sitio sagrado, lo cubre



con su sombra, literal y metafóricamente; lejos de cederle poder alguno, Matea le arrebató la consagración sacerdotal cuando él le cede su voto de celibato, el erotismo de Matea se nutre del sacrificio del otro, y la fragilidad concedida al cuerpo femenino

se desvanece frente a la evidencia del poder terrible que este cuerpo proyecta y no cede.

Cierto es que no sólo la mujer se sacrifica. El cuerpo de Rosendo (*Los indolentes*) no trasgrede el límite de lo familiar más que por escasos momentos: se pasea gran parte del día por el

interior de la hacienda donde pasa mucho del tiempo muerto que tiene, no es económicamente productivo ni independiente, a su pesar tampoco es sexualmente activo, se ocupa de asistir a su madre en el cuidado de su abuela. ¿no podríamos hablar entonces de que Rosendo sacrifica sus posibilidades masculinas puestas en el exterior por ayudar a las mujeres de su casa? El sacrificio tiene formas aceptadas de ejercerse según el género del sacrificado: la mujer se abandona al suplicio, el sacrificio del hombre debe ser heroico; Rosendo está muy lejos de ser heroico, es indolente.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

El melodrama, como se ha visto, brinda explicaciones para ciertos fenómenos de la vida social de los que no siempre acertamos a vislumbrar un origen o idear una salida, pero cuyo esclarecimiento, tamizado por el matiz melodramático, alcanza la aceptación. El melodrama ilustra, y con vastedad, las experiencias de la pobreza y la violencia, de la fe y el amor, del trabajo y la dignidad.

Para Monsiváis (1994) el regalo que nos brinda el melodrama de las explicaciones detalladas de la fatalidad de las cosas, responde a la necesidad que se tiene de una salida

Si lo bello es variante de lo inefable, lo bello también radica en la obtención de la gracia medio minuto antes de que el telón descienda. Así, la estética del dolor en algo compensa de lo elemental de las divisiones éticas (Monsiváis, 1994: 111)

Pobreza y violencia se hacen asimilables.

Esta asimilación nos dota no sólo de explicaciones, sino también de una gestualidad que acompaña la escenificación melodramática: los personajes melodramáticos ofrecen una

teatralidad muy acorde con su abatimiento, frases cargadas de emoción, gestualidad sufriente, estallidos trágicos, humillaciones contenidas y dignidades contundentes.

Los ritmos de las acciones de Teresa son lentos, recuerdan la lentitud de los movimientos de Cristo en *El mártir del calvario* (Morayta, 1952), la voz apagada y la mirada siempre posada en las alturas, gesto sufriente que nos acerca a un sufrimiento anímico permanente. Héctor (*María de mi corazón*) tiene la frase hecha para cualquier situación, ya sea amorosa o fanfarrona, y acompaña a la frase con la modulación exacta, que aumenta el efecto melodramático de su decir. Rosendo (*Los indolentes*) nos regala el modelo de un hombre pusilánime y holgazán, es el único personaje que fuma y que nunca se le ve trabajando, si la necesidad es madre de la inventiva, "la ociosidad es madre de la necesidad", como rezan los dichos populares.

El repertorio narrativo del melodrama se extiende infinitamente, y proporciona, a decir de Monsiváis (1994) la oportunidad de recurrir a él cuando la vida nos coloca en situaciones de igual talante, en el apremio de la pobreza, en el estremecimiento de la violencia o en la desdicha del amor perdido.

Ahora bien, para este autor, la melodramatización de la vida, real o representada, tiene una finalidad más elaborada. Al darle al sufrimiento una disposición melodramática se permite la enunciación de lo amenazador minimizando su percepción, neutralizando sus efectos, dando a lo enunciado una apariencia natural, familiar. Gracias a ello se consigue que las escenas cotidianas de violencia y pobreza, de injusticia, de injuria, se expliquen y se conjuren; la indignación y el temor se vierten en el lenguaje donde son trabajados y logran ser contenidos, se transfigura lo vivido en la representación teatralizada del melodrama que oculta su sentido haciéndolo patente, pero en otro registro.

También resulta que la narración melodramática es aleccionadora, inscribe la prohibición con la fuerza de la sanción desmesurada, inhibe la acción frente a la amenaza de castigo, anula la respuesta, desmoviliza. El melodrama se apuntala en el sentimiento, sustituye los razonamientos por adjetivaciones sombrías, ensalza la victimización y la certeza de la predestinación, no borra la desigualdad y la injusticia sino que las dota de un halo.

(...) no hay explotación laboral, hay el dolor infinito de vivir en la desposesión; no hay división de clases, hay fatalidades de conducta según el origen social (la Buena o la Mala Cuna); no hay olvido de parte del cielo, hay las pruebas que Dios le envía a sus hijos para mejor recompensarlos en el Más Allá (Monsiváis, 1994: 116)

Para rematar, el melodrama es el espacio donde se han depositado los referentes religiosos de antaño. La moral tradicional ha brindado las formas para la escenificación melodramática de épocas posteriores. Y la fe, lo sabemos, es tenaz.

La educación, digamos, sentimental del mexicano a través del melodrama consigue un efecto social y político cuando asistimos a la "telenovela nacional", cuando observamos que se caldean los ánimos en las Cámaras, cuando sabemos de la impunidad en la que operan ciertos personajes, favorecidos de los políticos en turno (o esos mismos políticos), cuando frente a la miseria injustificable brindamos una moneda y recibimos a cambio un "que Dios se lo pague". El melodrama se vuelve el idioma predilecto de la política, donde hablan los sentimientos y no las razones, y el lenguaje sólo tiene efectos catárticos que si bien logran el consenso y la unidad, no llegan, en cambio, a lograr la movilización social.

Una aclaración final: las películas cuyas lexías forman parte del corpus fueron seleccionadas, como ya se dijo, por un criterio de género discursivo que correspondió al melodrama. No obstante, si bien estas películas son melodramáticas (o tienen tintes melodramáticos, ya se

explicó que no hay géneros puros) esto sólo corresponde a su forma, ya que en esencia lo que hicieron, lejos de exaltar las miserias del subdesarrollo, fue llevar al melodrama, de por sí exacerbado y cursi, a tal grado de exacerbación y cursilería que obviarán lo que por cotidiano se ha vuelto invisible.

Las frases contundentes y llenas de abnegación de Teresa y su remate por parte de la suegra son un buen ejemplo "Si yo pudiera estar enferma y sentir tu dolor" a lo que la suegra –anciana entrometida que compite por el amor de Artemio con su nuera– responde "Aunque fuera a ratitos".

Lectura 4

Figuraciones del cuerpo abyecto

ABYECCIONES DE LA CARNE

Recordemos que la carne deviene en cuerpo a partir de la emergencia del lenguaje y del deseo que vehiculiza; no obstante, no pierde su cualidad de real, anclado a la necesidad y al devenir de la muerte, aguijoneado por el instinto y excitado por las sensaciones. Una dimensión del cuerpo no clausura a la otra, tampoco comienza la segunda donde la primera termina; son entidades que conviven en un equilibrio precario que continuamente se rompe y tiene que ser consecutivamente reconstruido y corregido conforme a las exigencias de la sociabilización. No obstante, hay ocasiones en las que el cuerpo prefiere otros placeres.

El cuerpo abyecto se instala a partir del deseo, deseo por placeres nacidos de las sensaciones que no llegaron a sublimarse en una forma socialmente aceptable, placeres de la carne que se desbordan hacia el cuerpo, deseos en los límites del cuerpo que éste no puede, no quiere, contener o repeler. Deseo que rebasa al cuerpo en tanto rebasa su inscripción en lo social.

Para el sujeto hay un deseo al que su cuerpo exige acceder, aunque este deseo sea proscrito. Como deseo desterrado de lo social no hay caminos autorizados para profesarlo, simplemente porque no hay caminos. El cuerpo, entonces, se vuelve anhelante hacia otros lugares en el límite de la experiencia, los traspasa, se pierde en los confines de lo desconocido donde lo real hace estallar lo que el sujeto sabía de sí mismo: aquello que lo nombra se ha quedado en el camino, lo ha dejado solo.

Este cuerpo separado del otro que lo construyó, por fuerza, se va deconstruyendo, ha entrado en la abyección.

(...) lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma (Kristeva, 1980: 8)

Y las figuraciones del cuerpo ¿pueden dar cuenta de lo abyecto, fuera del lenguaje, de lo social y del sentido? Lo abyecto, para Kristeva (1980), se encuentra en aquello que es socialmente insoportable, en los deseos que el otro rechaza, pero "del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto." (Kristeva, 1980:11) Las figuraciones se caracterizan por resguardar, en el orden del lenguaje conciente, los deslizamientos de lo imaginario inconciente que configuran al objeto del deseo, sin que le concierna la aprobación social que dicho deseo alcance.

Busquemos, pues, las figuraciones que nos repulsan.

Meche (*El apando*) esta desnuda frente a la mirada lasciva de la celadora, evidentemente turbada se recuesta para ser inspeccionada, y responde al estímulo sexual con un orgasmo; la carne se hace presente, desechando los pudores del cuerpo, desechando sus inscripción heterosexual y la aversión a la celadora. Su cuerpo se ha desplegado, literalmente, ha dejado al descubierto los secretos que resguardaba, se ha vuelto poroso, una superficie que todo lo

expone y que por lo mismo expone a todo al sujeto. Esta abyección es momentánea, un espasmo que traiciona a la conciencia puesta fugazmente en suspenso.

Hay abyecciones más permanentes. La Manuela (*El lugar sin límites*) es un hombre que se exhibe como bailaora de flamenco, ahí donde debía haber senos encontramos un pecho velludo y plano, donde esperaríamos los movimientos del flamenco topamos con una bufonada. La



pretensión de la Manuela es ser mujer, pero para su deseo no hay camino apropiado, esto la ha vuelto paria, una excluida que tiene la necesidad de inventarse, es un oxímoron que fascina y repulsa, fascina la imposibilidad de la contradicción, la trasgresión de los límites, repulsa el

sinsentido y el dolor de la exclusión que el sinsentido no tramita.

Kristeva habla del dolor que nace de saberse abyecto, pero ¿qué pasa si lo abyecto es la búsqueda del dolor? Teresa (*Fe, esperanza y caridad*) mortifica a su cuerpo: sus pies sangran entumecidos, su frente sangra desgarrada, su espalda sangra flagelada, se ha abandonado a su fe, entrega su yo (moi) a las imposiciones de un dios sádico.

Queda abierto el interrogante, totalmente laico, de si la abyección puede constituir la prueba para aquel que, en el llamado reconocimiento de la castración, se desvía de sus escapatorias perversas

para ofrecerse como el no-objeto más precioso, su propio cuerpo, su propio yo (moi), perdidos en lo sucesivo como propios, caídos, abyectos. (Kristeva, 1980:13)

Teresa se pierde en un masoquismo bienaventurado, ¿esto la vuelve abyecta? Para nuestro asombro, no: sus actos no perturban ningún orden, al contrario, lo ratifican. Lo abyecto es lo rechazado, lo caído, lo excluido, lo que repugna a las conciencias.

ABYECCIÓN Y VERGÜENZA

Lo abyecto repugna hasta al propio sujeto abyecto: se sabe castrado, se reconoce inscrito en una Ley que lo construye y a la que, no obstante, transgrede para acceder a lo repulsivo. Esta condición entraña una gran vergüenza, la vergüenza del deseo abyecto, deseo sin camino al que sigue un gran dolor.²⁰

Este dolor no se busca, nos encuentra, no es el dolor nacido de la cesión del yo, sino de la renuncia del otro, es el dolor de la vergüenza por preferir lo abyecto. El dolor se instala en la vida del sujeto y este pretende escapatorias, quiere huir no sólo del dolor de ser paria, sino también del extrañamiento de sí mismo y de la humillación social de la que él es vórtice. Lo abyecto es extrañamente paradójico, pone al sujeto en situación de humillación y en posibilidades de alejamiento. Para Kristeva (1980) la abyección presenta una composición mixta de opuestos.

Del arcaísmo de la relación pre-objetal, de la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser, la abyección conserva aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde sólo actúa el afecto imponderable (Kristeva, 1980: 18)

²⁰ El perverso, al denegar la castración, se erige en falo, y por lo tanto en Ley, por lo que nada le falta; la Ley la reconoce en cuanto concierne a otros, no a sí mismo, así que el sufrimiento que le es propio al abyecto por saberse fuera de la norma no se aplica al perverso.

La celadora (*El apando*), vestida con uniforme militar que borra sus atributos femeninos, se prepara para revisar a la Meche, mira el cuerpo desnudo que tiene frente a sí, lo rodea, lo acaricia con los ojos, lo toca a través de la ropa interior para finalmente penetrarlo con los dedos enguantados. Ligeros gestos y tenues temblores acompañados por el rostro sudoroso (igual al rostro sudoroso de la Meche, quien protagoniza un orgasmo evidente) dan cuenta de



un orgasmo velado. La Meche se incorpora, asustada por lo que acaba de suceder, por su participación en ello, y la celadora responde "Te gusto ¿no? Bien que te gustó". La Meche toma su ropa de prisa y sale de cuadro, mientras, la celadora muda su gesto, expira con cansancio, contrae sus

labios en una mueca de aversión, de hartazgo, al tiempo que se quita el guante que tira en un bote de basura lleno a la mitad con otros guantes. Nuevamente encontramos aquí una oposición de forma, esta vez entre un cuerpo femenino que por el uniforme adquiere rasgos masculinos; también una oposición de contenido entre las actitudes de pasividad y sumisión de la Meche frente al papel activo y dominante de la celadora, que nos refieren a roles de género. La celadora tiene un papel masculino, ella es quien penetra el cuerpo de Meche, y al hacerlo es consciente de su trasgresión, de su abyección, que deposita (en un movimiento metonímico) en el guante: se quita el guante como quien quitara de sí la marca de una infamia, y lo tira en el

cesto que está en el piso (la toma es en picada, acrecentando la sensación de lo bajo, lo ruin), repleto de las marcas de tantas otras infamias.

El deseo abyecto estigmatiza al cuerpo en la abyección, evidencia al sujeto como abyecto, lo ancla al goce de la repulsión y el afecto, lo harta de sí, pero insiste.

La Manuela (*El lugar sin límites*) se sabe excluida, pero lejos de renegar de su deseo lo admite y escapa, encuentra su lugar entre los rechazados, en el burdel, donde otras abyecciones se dan cita; así, lo abyecto la envuelve. Pero el dolor no cesa, sólo se olvida en la exacerbación de la feminidad que se procura, y es precisamente esto lo que la pone en la ruta de la abyección y del sufrimiento; sigue huyendo y retornando, y termina por perecer. ¿Pancho es abyecto? Son varios sus crímenes, perturba incluso el espacio abyecto del prostíbulo, intenta obligar a la Japonesita al coito en público, asesina a la Manuela, miente a su padrino para obtener dinero... Kristeva dice que

Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para denegarlos. (Kristeva, 1980: 25)

En un primer momento, Freud (2000, Vol. VII. Tres ensayos de teoría sexual) contempla el origen de la perversión en la perversión polimorfa de la sexualidad infantil, donde el cuerpo erótico se forma a partir de la catectización que de él hacen las siempre lábiles pulsiones, las cuales aunque pretenden su emergencia a la conciencia (siendo la sublimación una forma de acceder a ella), no pretenden, sin embargo, conformarse a la normalidad; aquí la perversión es una posibilidad que emerge en todo sujeto. Otra es la perversión como estructura: esta tiene que ver con la desmentida de la ausencia de pene en la mujer, neutralizando la realidad de la castración y salvaguardando, imaginariamente, la integridad del sujeto que así se estructura en

la perversión. La denegación no rechaza la existencia de la castración y de la Ley que ella vehiculiza, pero sólo para impugnarla y transgredirla.

Entonces, Pancho ¿es abyecto o tiene episodios abyectos? “Un hombre debe de ser capaz de probar de todo” le dice Pancho a la Manuela antes de besarla. Si la Ley marca los límites de lo que es lícito probar y lo que no lo es, Pancho está dispuesto a transgredirlos.

La abyección, venida no tanto del inconciente sino del un lugar intermedio donde opera la represión primaria, recae fuertemente en lo corporal, en la gestualidad, en el actuar, en todo aquello que el lenguaje



secundarizado no ha llegado a mediar, ahí reside su poder transgresor.

Aquí, por el contrario, la conciencia no se hizo cargo de sus derechos para transformar en significantes las demarcaciones fluidas de los territorios aún inestables donde un 'yo' en formación no cesa de extraviarse. (Kristeva, 1980: 19)

Por otro lado, la abyección, desde su no-lugar, se realiza en lo que Kristeva llama no-objetos: en los límites de la represión primaria no hay oposición terminada entre sujeto y objeto, sólo pseudo-objetos a medio camino de lo simbólico, por lo cual no pueden acceder a la sublimación que haría del deseo algo asimilable. La abyección, entonces, es un juego entre el sujeto abyecto y su pseudo-objeto también abyecto; **¿su destrucción termina con la abyección?**

La celadora (*El apando*) al decirle a la Meche "Te gustó ¿no? Bien que te gustó" deposita en ella su abyección, ha corrompido cuerpos, espacios, tiempos y propósitos. El hecho de que la Meche salga del lugar visiblemente avergonzada no le quita a la celadora el autoreproche del que pretende deshacerse en el guante que tira a la basura. La abyección, no obstante, persiste.

La Manuela (*El lugar sin límites*) es el pseudo-objeto de la realización abyecta de Pancho, quien pretende quitarse la vergüenza destruyendo al pseudo-objeto en el que la ha depositado. El asesinato de la Manuela disculpa socialmente a Pancho, pero lo deja abyecto, porque la disculpa viene de la solapada corrupción de sus vecinos, que hace una mayoría.

Cuando Freud comenzó a elaborar su teoría de la perversión tomó en cuenta la relación entre lo normal y lo patológico.

En la mayoría de los casos podemos encontrar en la perversión un carácter patológico, no por el contenido de la nueva meta sexual, sino por su proporción respecto de lo normal (Freud, 2000: Vol. VII 146)

Para Kristeva, lo abyecto tiene que ver con aquello que la sociedad expulsa de sí, aquello que la mayoría repudia, la diferencia con una normalidad, entendida como condición ideal o regularidad estadística. La abyección es una figura de lo repudiado, de lo expulsado, conforma el imaginario social brindándole las identidades de lo rechazable y lo asimilable. Igual que el poder inscribe el control sobre los cuerpos, lo abyecto inscribe las huellas del goce sobre los cuerpos que han traspasado el umbral y se vuelven por ello objeto de desprecio y ultraje: la sociedad intenta someter la diferencia representada en el abyecto, pero su deseo proscrito insiste y por ello el abyecto es castigado ejemplarmente.

Si bien lo abyecto se juega en una especie de no lugar donde el sujeto procura darse lugar, éste queda fuera de lo que la sociedad ha tomado como propio, en el no reconocimiento, en lo

expulsado del mundo; y la abyección se encuentra en aquello que transgrede el orden, el sistema. Así, la abyección está inscrita desde la otredad que se hace presente al delimitar aquello que resulta abyecto ¿Cuestión de normalidad estadística?

La abyección es aquello que pone en jaque la lógica por la cual se construye ese mundo, que desmitifica los vínculos con los otros, que presenta una opción de ser fuera de lo establecido, que, desde la corporalidad que le es propia, señala la desproporción de la normalidad. Esta es la dimensión positiva de la abyección, una especie de resistencia que reescribe el proceso de subjetivación al poner al sujeto en la experiencia del límite, y también reconstituye el espacio de la otredad al carcomer los fundamentos de la normalidad.

La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. (Kristeva, 1980:12)

EL LENGUAJE DE LA ABYECCIÓN

Ya se dijo que el sujeto abyecto sufre la vergüenza de su deseo anormal y también la exclusión que lo vuelve vórtice de abyecciones y blanco de intentos de normalización –unos más violentos que otros–; sufrimiento multiplicado por el no lugar al que se le ha arrojado. Tal vez ello explique la necesidad que impulsa al abyecto para explicarse las fracturas que lo designan, a dar nombre al espacio que habita. Sin embargo ¿Desde el espacio ambiguo de la represión primaria pueden surgir los significantes que suministren forma a la extrañeza del goce abyecto? La abyección se inscribe en el cuerpo y es el cuerpo el facultado para hablarla.

La celadora (*El apando*) se pone jactanciosa el guante en la mano y, al ajustarlo, deja extendidos el índice y el medio, los cuales apunta hacia arriba mientras voltea a ver a la Meche;

esos son los mismos guantes que después de la inspección deshecha con vergüenza. Pero este ha sido un movimiento repetido en innumerables ocasiones, como lo testifica el cesto de basura. Si la celadora tiene el rol masculino es porque



ostenta un falo metafórico puesto en su mano, cuando se le quita el guante-preservativo deja de ser falo, y la celadora entonces se encuentra castrada, desprovista no sólo de poder, sino del poder de ser el objeto de deseo de su deseo... podría no estar desechando el guante con vergüenza por su abyección, sino con vergüenza por su castración.

Pancho (*El lugar sin límites*) mantiene en todo momento un carácter masculino, aun cuando solicita y permite el juego seductor de la Manuela, entonces la mira fascinado, se divierte con la escenificación que ella le brinda, le sonríe, la nalguea, baila con ella y la besa en tanto representación de lo femenino. Pero sabe que no lo es, el juego se torna real al corresponder apasionadamente al beso que la Manuela le da, se manifiesta la atracción y ésta es proscrita. Nuevamente es el cuerpo el que habla, justificándose, banalizando, descartando el hecho en el que ha participado, depositando en otro el repudio propio, cuando Pancho agrade a la Manuela como una forma de probarse frente al cuñado.



La abyección de Matea (*La viuda negra*) está en trasgredir la norma católica que impide a los sacerdotes la cópula y a las mujeres los cargos sacerdotales. Su cuerpo tal vez no hable de las fracturas que lo habitan, pero sí de las grietas que anidan en la exclusión que hace de la mujer la norma católica. En la lexía, su silueta es metáfora no sólo de la oscuridad del pecado con la que cubre al joven sacerdote al que hará caer en la concupiscencia para demostrar su indignidad, también es una hipérbole que conforme pasa va cubriendo la intimidad de una cama, la sacralidad de un crucifijo, sombra capaz de cubrirlo todo.



El cuerpo capturado por la socialización puede narrar su dominación, el cuerpo que ha escapado de la socialización es un abyecto que arroja sombras ininterpretables desde el lenguaje codificado, secundarizado. Y tal vez ahí radica su posibilidad de resistencia, en una táctica de la guerrilla de la fluidez corporal, en poder escabullirse y permanecer oculto, agazapado, y emerger, irrumpir y trastocar sentidos, permitiendo la reelaboración del orden social y sus excesos.

CONCLUSIONES

Época de transiciones, los setenta marcaron un cambio en las formas de subjetivación, creando apropiaciones y exclusiones, inventando cuerpos e interpretando deseos.

Las figuraciones del cuerpo están atravesadas no sólo por factores inconcientes o perceptivos, sino también históricos y sociales: no sólo nuestra aproximación a ellas no es inocente, su construcción está cargada de códigos, cadenas significantes, sistemas de signos, cultura, etc. Las figuraciones reveladas en las lexías estudiadas y su análisis nos hablan, por tanto, de aquello que incide en nuestro devenir.

El cuerpo, como materia significativa, recrea las condiciones de su existencia a través de la figurabilidad. En las figuraciones del cuerpo de las lexías mostradas encontramos juegos, sujeciones, escapatorias diversas, goces, sufrimientos y atracciones, que nos hablan de una

forma de aprehender la realidad; las figuraciones, por tanto, desde su ficción, dan cuenta de la realidad histórica, social, política, simbólica, subjetiva, etc. donde lo corporal circula.

PARADOJAS DE LA TRANSICIÓN

Coincidiendo con el final de la Época de Oro de nuestro cine, presenciamos el ascenso de una visión de la vida como fenómeno individual y finito, cambio cada vez más penetrante acompañado del escepticismo en los valores tradicionales, ya fueran religiosos o morales, o en la creencia en un destino trascendente que justificase lo vivido, visión que concuerda con la propuesta existencialista. Al respecto, nos preguntamos cómo es que una corriente filosófica como el existencialismo, que en Europa se arraigó en los cincuenta, en México encontró eco hasta dos décadas después; nos parece que esto tiene que ver con la pérdida sufrida por la represión del movimiento estudiantil del 68, con la frustración nacida de una economía en crisis, con los cuestionamientos cada vez más fuertes al sistema socialista por el que muchos jóvenes apostaron, con el deterioro de las relaciones sociales y el probado fracaso de la democracia.

Emparejado a ello, conforme señala Monsiváis (1994), vino un cambio en las formas de escenificación de las emociones y los sucesos: ya fuera en la imagen o en el diálogo, lo implícito cede su lugar a lo explícito, la crudeza desplaza a la insinuación, los sentidos se saturan y la impudicia se hace presente.

Transfiguración paródica de la realidad que pone al individuo en situaciones inconcebibles que no parecen reconocer ningún límite: Paradojas narrativas donde a la inmoralidad social o la amoralidad del inconciente sigue la normalización, donde a la promoción del discurso del placer

sigue la expiación, donde a la multiplicación de las sexualidades sigue la aversión, y donde las violencias admisibles son las que se proyectan contra uno mismo.

Si en toda representación del cuerpo está presente el poder, ¿qué nos dice la emergencia de estas narraciones? Se trata, ciertamente, de un cine cuyas temáticas se diversificaron, dando la impresión de referirse estas ficciones a vidas individuales, separadas de la experiencia colectiva y por ello sin alusión social. De igual modo, si echamos de ver únicamente una de las partes de la ecuación (la inmoralidad, el discurso del placer, la violencia o la liberación sexual), podríamos suponer una emergencia del hedonismo y del individualismo en menoscabo de identidades y vínculos tradicionales.

Sin embargo, la ecuación en conjunto (la paradoja de las narrativas) nos habla de un momento de transición donde el individualismo y el hedonismo liberales, excluyentes del sacrificio y la culpa tradicionales, no sólo conviven sino que incluso se apoyan:

(En) la cultura mediática y hedonista (...) lo que culmina es la *moral del sentimiento*, la única compatible con el desarrollo de las costumbres individualistas. Todo aquello que es directivo, todo lo que connota un espíritu de injerencia retrocede en beneficio de intervenciones de tipo comunicacional y emocional respetando el principio de la libertad de elección de los objetivos tanto como la «espontaneidad» de los sentimientos personales: la ética del deber era obligatoria, la del sentimiento es aparentemente libre, ya no constriñe al individuo con una norma exterior, impersonal y autoritaria. (Lipovetsky, 2005: 139)

Así, el melodrama, apuntalado en el sentimiento, da cabida al placer y al dolor; la desmovilización social que tramita se compensa en la libertad de los sentimientos personales, y el placer de la victimización se enlaza con el hedonismo.

La dominación social está mudando su acento, del control a la disciplina, sin que por ello se pueda conjugar en términos de posmodernidad, aún cuando el culto al cuerpo tomara auge. Las disciplinas a las que hace referencia Foucault no siempre son ejercidas por otro; y las películas, en sus excesos y contradicciones, aleccionan, facilitando el autodisciplinamiento: si se multiplicaron las temáticas de la transgresión, también se multiplicaron las sanciones. Aunque igualmente hay que admitir un cambio en la adjudicación de culpas: si antes se hablaba de pecados aquí son perversiones, si antes el efecto era el castigo divino, aquí el efecto es la persecución o la exclusión, si antes la sujeción se daba para realizarse en lo social, aquí son sujeciones voluntarias para la autorealización. En todo caso, asistimos a una nueva moralización del sujeto en el sentido foucaultiano del término, es decir, a través de un nuevo "conjunto de valores y de reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por medio de aparatos prescriptivos diversos" (Foucault, 2002: Vol II 26) en los cuales el sujeto se juega su inscripción en el deseo, en el placer, en la culpa heredada de la moral cristiana, en la necesidad física, etc.

Otra paradoja de la transición se encuentra en la convivencia entre el existencialismo ateo con la creencia cristiana; su representación en estas películas se halla en la certeza de la predestinación cristiana frente a la responsabilidad individual por aquello que se ha elegido libremente.

CUALIDAD CRÍTICA DE LAS FIGURACIONES

En todas las figuraciones están presentes la disposición ilusoria del cuerpo y su vínculo con el deseo y la satisfacción, anteriores a la represión secundaria, y por tanto imaginarios, inasimilables, indeterminados; en todas ellas, también, se habla de un cuerpo que entra en el

orden establecido y de un cuerpo que se resiste. Por ello, las figuraciones del cuerpo nos conceden la posibilidad de dar cuenta, igualmente, de aquello que no acertó a ser, de lo que se resiste, de lo rechazado y de lo subvertido.

Si bien el cambio en las formas de escenificación ofrece un máximo de referencia que sujeta a las figuraciones en un espacio confinado, apenas con lugar suficiente para el juego lúdico de lo imaginario, éstas encuentran formas de manifestación en lo limítrofe.

El cuerpo real, objetivo, funcional es, para Baudrillard (1989) aquel que fracasó en el juego de la seducción, esto es porque desde la dimensión anatómica no se puede retirar de la representación el espacio que abre paso a lo imaginario inconciente. En este espacio entran el deseo y su objeto. Los deseos no son en sí mismo reprobados, simplemente se constituyeron antes de la represión secundaria y por ello, aunque algunos coinciden con las valoraciones social, otros carecen de tal aprobación, necesitando para ser aprobados socialmente una sublimación que no alcanzaron; sus figuraciones, por tanto, señalan los excesos y deficiencias del orden social que no pudo asimilarlos. Dan cuenta de ello todas las representaciones de las abyecciones observadas, donde los sujeto y su objeto son descartados y hasta eliminados.

Pero no sólo eso. La abyección de la sociedad es criticada desde las figuraciones de la abyección: las temáticas individualistas y su tratamiento sórdido hablan de una sociedad narcisista y de límites indeterminados, que trasgrede sus propios valores y hace de esta trasgresión un modelo; se trata también del ascenso de la individualización, la desesperanza y la angustia, reflejadas en las temáticas y las figuras desencantadas de las películas; del naufragio de los puntos de referencia, y la irrealidad y el vaciamiento del sentido por exceso de referencias y representaciones, que entró en juego en las formas narrativas y de escenificación

saturadas. Cabría preguntar la relación que las figuraciones de lo abyecto y del abyecto guardan frente al otro.

Llama nuestra atención el hecho de encontrar tres travestismos en las lexías estudiadas: el de la celadora en *El apando*, el de la enfermera en *María de mi corazón*, y el de la Manuela en *El lugar sin límites*; a propósito nos preguntamos si esto responde a una apertura del mexicano para este tipo de expresiones o más bien a una sensibilidad extrema frente a estas trasgresiones... nos inclinamos por lo segundo. Si la función padre es la que instaura la Ley, en este país con altos índices de corrupción nos encontramos con una especie de repliegue del padre simbólico, con la asunción de la madre al nivel de lo sublime, y con fuertes problemas para la identificación de género, escenificados en estos travestismos.

Otra figura que se repite es la de la acumulación, que se juega en las internas de *María de mi corazón*, en los peregrinos de *Fe, esperanza y caridad*, en la acumulación de objetos que se guardan en la casa de Rosendo en *Los indolentes*, o en el escenario barroco, recargado de viejos adornos y colores contrastantes del burdel en *El lugar sin límites*. Todos ellos son figuras del desorden, en *María de mi corazón* es síntoma del desorden mental, de la enfermedad; en *Fe, esperanza y caridad* es indicio del desorden social (que curiosamente se vuelve repetición: todos son iguales en ser todos diferentes) del fanatismo, en *Los indolentes* es el defecto de carácter, y en *El lugar sin límites* es el desecho metonimia del vicio.

CUALIDAD INFRACTORA DE LAS FIGURACIONES

Lo no sublimado, lo limítrofe o lo abyecto son experiencias de lo humano que nos permiten encontrar en sus trazos el reconocimiento de nuestros deseos y las posibilidades múltiples de

subjetivación, de transformación del cuerpo y del vínculo, de ascenso de lo imaginario donde transcurren nuestras pulsiones, y de formas resistentes de relacionarse con un poder arbitrario.

Ahora, si bien es cierto que el cuerpo llevado fuera del límite reivindica al sujeto en tanto lo hace dueño y responsable de sus potencialidades, lo libera de la fijeza de las identidades y le permite apropiarse de los sentidos que se ve forzado a construir; también es cierto que ese cuerpo lo enfrenta a lo real, a las urgencias de la carne y la inmensidad de la muerte, que sólo pueden ser conjurados por el otro.

Encontramos que en la diégesis de películas como *El apando* o *El lugar sin límites* los personajes quedan en la indefensión frente a lo real al no permitir la entrada del otro, mientras que en *María de mi corazón* la indefensión de la protagonista le viene porque el otro la ha expulsado de sí. La posibilidad de subversión, de resistencia frente a lo social tanto como a lo real, está dada en el reconocimiento recíproco del otro.

Como en las películas se entrelazan subversiones seguidas de aplastamientos aleccionadores, egoísmos individualistas y renunciaciones dogmáticas, pareciera que no hubo una propuesta de resistencia efectiva, sino una serie de resistencias fallidas. ¿Se podría haber propuesto algo diferente desde un cine en transición entre la culpa cristiana y el existencialismo desesperanzado?

No obstante, es un cine que, en las múltiples trasgresiones retóricas que presenta, permite una especie de comunicación de inconciente a inconciente, al estilo de la terapia psicoanalítica, logrando perturbar algunas certezas y moviendo fascinaciones y aversiones, éticas, de género, de clase. Es un cine actual, muy cerca de nosotros y de nuestras propias pasiones.

Su eficacia como trinchera ideológica, nos parece, fue paradójica, por un lado, efectivamente, en la superficialidad del desnudo y de las temáticas de trasgresión moral que permitió, el Estado pudo darse la imagen de apertura que buscaba, pero frente a la realidad de la crisis económica, este cine se quedó chico, incapaz de ser abiertamente crítico con aquel que ostentaba los recursos que lo financiaban. No obstante, lo hizo.

Aquí no sólo las representaciones del inconciente dieron una torsión para burlar la censura, también lo hicieron las narraciones y las imágenes cinematográficas, que diciendo una cosa, dejaron deslizar segundos sentidos –al más puro estilo de la retórica–donde se pudo leer otra. Por ejemplo, en *La pasión según Berenice*, se hace una crítica de la supuesta paz de provincia y su buena gente, en *El apando* se critica el sistema penitenciario, en *Los indolentes* se habla del ascenso de la modernidad en detrimento de las formas tradicionales de producción, sin que uno pueda saber cuál es menos malo, en *Fe, esperanza y caridad* se critica a esta vocación de mártir que se nos enseña desde niños, *El lugar sin límites* nos pone en el límite de nuestros valores, *La viuda negra* critica la falsa moral de una sociedad que excluye a la mitad de su población, la mitad femenina y, finalmente, *María de mi corazón* nos habla de la exclusión y el silenciamiento.

A pesar de ello, en esta fascinación por el cuerpo, en este devenir de lo corporal, las figuraciones del cuerpo cumplen su cometido de brindar inteligibilidad al deseo y ofrecer posibilidades de acceso a lo restringido y de representación de lo indeterminado; desplegándose para un nuevo imaginario. Así, el cuerpo es el territorio vacío que se presta para ser ocupado por las estrategias del poder y la resistencia encarnadas en sus figuraciones.

BIBLIOGRAFÍA

CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO

- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del Cine Mexicano (1968-1972)* México, Posada, 1986.
La condición del Cine Mexicano (1973-1985) México, Posada, 1986.
- Costa, Paola. *La apertura cinematográfica: México 1970-1976*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- Debroise, Olivier (Edit.). *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública-Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México, Conaculta, Imcine, Canal 22 y Universidad de Guadalajara, 1998.
- Herdero, Carlos, et al. (comps.) *Historia General del Cine. Vol. X, 1955-1975 y América Latina; XI, Años 60; y XII, Era del Audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1996
- Millán, Marga. *Derivas de un cine en femenino*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, CCYDEL y CISAN, 2004.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la Historia de la Filosofía*, 4ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

FIGURACIONES DEL CUERPO

- Aries, Philippe y Georges Duby. *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus, 1991.
- Bernard, Michel. *El cuerpo*. Barcelona, Paidós, 1985.
- Boltanski, Luc. *Los usos sociales del cuerpo*. Buenos Aires, Periferia, 1975.
- Jakobson, Roman. 'Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia' en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1973.
- Dor, Joël. *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- Feher, Michael, et al. *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*. Madrid, Taurus, 1990.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 2002.
- Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. México, Siglo XXI, 2002.
- Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. México, Siglo XXI, 2002
- Freud, Sigmund. "La interpretación de los sueños" en *Obras completas*. Vol. 4 y 5. Buenos Aires, Amorrortu, 2000.
- "El proceso primario y el proceso secundario. La represión." en *Obras completas*. Vol. V. Buenos Aires, Amorrortu, 2000.
- "Tres ensayos de teoría sexual." en *Obras completas*. Vol. VII. Buenos Aires, Amorrortu, 2000.
- "La represión" en *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu, 2000.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. México, Siglo XXI Editores, 2001.
- "Los escritos técnicos de Freud" en *El Seminario I*. Buenos Aires, Paidós, 1983.
- "La lógica de la castración". en *El Seminario V*. Buenos Aires, Paidós, 1983.
- Liotard, Jean-François, *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. México, Siglo XXI Editores, 1978.
- Pérez-Rincón, Héctor (comp.). *Imágenes del cuerpo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Veron, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. 2ª. reimpresión, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Apuntes del Diplomado *Psicopatología y clínica en psicoanálisis. Fundamentos freudianos*, dirigido por la Dra. Lluvia Cruz Gutiérrez. UAM-X, febrero-diciembre de 2006.

REFLEXIÓN SEMIOLÓGICA DEL CINE

Barthes, Roland. *Mitologías*. México, SigloXXI Editores, 1999.

Bettetini, Gianfranco. *Cine: lengua y escritura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Metz, Christian. "Mas allá de la analogía, la imagen" en *AV., Análisis de las imágenes*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

Psicoanálisis y cine, Barcelona, G. Gilli, 1979.

El cine: ¿lengua o lenguaje?. Disponible en http://hybrid-willow.blogspot.com/2010/02/Christian-metz-el-cine-lengua-o_04.html

Durand, Jacques. *Retórica e imagen publicitaria*. Disponible en <http://www.areacomunicacion.com.ar/retorica/Durand> TEXTO con ejemplos.htm

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970.

ANÁLISIS

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 1995.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI Editores, 2003.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI Editores, 1980

Lipovetsky, Gilles. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona, Anagrama, 2005.

Monsivais, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo, el cine mexicano y su público*. México, El Milagro e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

CINE

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.

Costa, Antonio. *Saber ver el cine*. México, Paidós, 1985.

Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 2002.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Portal del cine y del audiovisual latinoamericano y caribeño. www.cinelatinoamericano.org

METODOLOGÍA

Aumont, J. y Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.

Et al. *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1985.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986
S/Z. México, Siglo XXI Editores, 2006.

Cassetti, F. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1989.

Fernández Díez, Federico y José Martínez. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*.
Barcelona, Paidós, 1999.

Landow. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*.
Barcelona, Paidós, 1995.

ANEXOS

PRESENTACIÓN DEL CORPUS²¹

Fe, esperanza y caridad (1972)

Producción:	Escorpión S. A y Estudios Churubusco	
Duración:	105 min.	
Sonido:		
Color:		
Dirección:	Alberto Bojorquez (Fe)	
Asistente de dirección:		
Productor:	Ramiro Meléndez	
Guión:	Luis Alcoriza	
Adaptación:	Julio Alejandro de la Colina	
Fotografía:	Gabriel Torres	
Escenografía:		
Ambientación:		
Vestuario:		
Maquillaje:		
Edición:		
Sonido:		
Música:	Rubén Fuentes	
Reparto (Fe):	Fabiola Falcón	Teresa

²¹ Fichas técnicas obtenidas de la página del *Portal del cine y del audiovisual latinoamericano y caribeño*.
www.cinelatinoamericano.org

Armando Silvestre	Artemio
David Silva	Melitón
Beto el boticario	Filogonio
Betty Meléndez	Chelo
Fabián	Alberto
Fernando Soto "Mantequilla"	Ciego
Gina Moret	Lety

Sinopsis (Fe)

Artemio padece una enfermedad que le impide caminar, su esposa, Teresa, lo cuida con gran abnegación. Después de que el enfermo intenta suicidarse, Teresa decide peregrinar hasta Chalma para pedir el milagro de la curación de Artemio. En el camino encuentra a un grupo de peregrinos con el que pasa la noche, y a una mujer que le ayuda para llevar a cabo sus mandas y que a cambio que le pide que interceda por ella ante Dios. A su regreso, Artemio está recuperado y ella es recibida por sus vecinos como santa.

Descripción de la lexía

Inicia cuando la señito dice "Estamos perdidas" "Sí, estamos perdidas" responde Teresa. Las mujeres avanzan por un camino de terracería hasta un ahuehuate encalado y lleno de mandas y ofrendas donde Teresa, con guirnalda todavía de flores, y la señito bailan. Otras mujeres también bailan, muchos de los que están bailando tienen aspecto pobre (ropa gastada y zapatos de plástico o terregosos) y tipo indígena (huaraches, rebosos, trenzas, estatura baja y piel morena), viejos, enfermos, mujeres con falda, niños y bebés, con guirnaldas hasta sobre los sombreros o las heridas en la cabeza, bailan sobre tierra. Música de banda de pueblo (violín y guitarra). Camino a la iglesia de Chalma, en descampado, la señito le hace una corona de espinas (ya no trae la de flores) 'bendita sea la sangre de tu bendito cuerpo' dice Teresa

mientras ella misma comienza a sangrar por las espinas de la corona. La señoito esperaba que Teresa se levantara, pero siguió de rodillas y la señoito ayuda poniendo cobijas bajo las rodillas de Teresa, es camino con mucho guijarro. Vienen por el camino peregrinos con estandartes que dicen 'viva Cristo rey'. Una señora se hinca frente a la penitente para darle ánimos "ya va llegando, chula" le dice. Varios enfermos vendados o en muletas, se acompañan con canciones, muchos niños, todos pobres, muchos estandartes, mucha gente, mucho color. Llegan al mercado y Teresa pide, todavía arrodillada, espiar sus pecados, su vestido está descompuesto por el esfuerzo, la señoito le quita la corona de espinas. Cuarto como de 4x6 m. sin muebles pero con veladoras y santos de yeso en las repisas, donde varias mujeres de diferentes edades y turgencias se flagelan con el torso descubierto, dejan ver sus senos y sus heridas, casi todas con ropa interior blanca, una trae nopales sobre los senos. Están rezando el credo entre quejidos. La señoito le afloja el brasier y latigüea a Teresa mientras otra mujer grita, entre sollozos, 'que convierte la sangre en perdón de los pecados...' Sigüiente toma, en el río, Teresa se lava las heridas. Hay varias personas acomodadas en un grupo de mujeres y otro de hombres, cercanos, pero no mezclados, todos en ropa interior y algunas mujeres con el torso desnudo.

Análisis filmico

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Americano	Teresa (caminando de rodillas) y la señoito, la señoito esta poniendo un tapete en el camino rocoso por el que Teresa va avanzando de rodillas Detrás de ellas unos extras hacen lo mismo y otros extras están caminando en peregrinación	Entran cantos religiosos.

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Americano	Varios extras en peregrinación, una anciana que va regresando se hinca frente a Teresa.	
Full Shot	Teresa y la señito continúan su peregrinación, Teresa aún de rodillas y la señito cambiando la cobija que quedó atrás para adelante para que así Teresa pueda seguir sobre cobijas. Un par de perros callejeros entran a cuadro, los extras continúan peregrinando.	
Long Shot	La peregrinación con los cerros de fondo.	
Plano Americano	Extras en el mercado de Chalma	Salen cantos de peregrinación, Entra música de guitarra.
Full Shot	Teresa y la señito, ambas de perfil y ambas de rodillas en el mercado. Algunos extras pasan junto a ellas.	
Tight Shot	Una inscripción en el umbral de la Iglesia	
Full Shot	Teresa y la señito, ahora de frente y aún de rodillas en el mercado. Algunos extras pasan junto a ellas.	
Full Shot	Teresa y la señito caminando entre una multitud llegan a posarse frente a una columna.	
Close up	La señito le quita a Teresa una corona de espinas.	

Toma	Encuadre	Sonido
Tight Shot	<p>Las manos de la señito desabrochando el brasier de Teresa</p> <p>La cámara se mueve para encuadrar a la señito quien azota a Teresa en la espalda con un látigo.</p> <p>(la señito se mantiene fuera de foto)</p>	Sale música de guitarra, entra rezo del padre nuestro
Full Shot	La señito azotando a Teresa con el látigo, algunos extras hacen lo mismo, en el primer plano una extra se azota a si misma.	
Medium Shot	La señito moviendo el latigo, la cámara baja a Teresa siendo azotada.	
Medium Shot Paneo a la derecha	<p>La extra que se está azotando a si misma.</p> <p>La extra sale de cuadro y Teresa entra a cuadro</p>	
Close up	La señito azotando a Teresa con el látigo.	
Full Shot	La señito se acerca a Teresa y le abraza la esplalda	El rezo es interrumpido por un grito, sale el rezo, entran murmullos, llantos y lamentos.

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Medium Shot</p> <p>Travel Back</p>	<p>Teresa 3/4 de espalda a la cámara., la señoita apenas y entra a cuadro</p> <p>La cámara se aleja y se muestra a Teresa y la señoita en una cascada. También entran a cuadro varios extras.</p> <p>La señoita esta lavando las heridas de Teresa, algunos extras también están lavando heridas, otros se bañan solos y otros apenas entran al agua o están fuera de ella.</p>	<p>Salen murmullos, entra sonido de agua corriendo.</p> <p>Se aplica un filtro de manera abrupta, posiblemente para simular alejamiento</p>
<p>Full Shot</p> <p>Cámara de Mano (la cámara tiembla mucho)</p>	<p>La señoita y Teresa, en el pasto junto al agua. La señoita unta a Teresa un aceite</p> <p>La cámara se acerca a los personajes</p>	
<p>Full Shot</p>	<p>La señoita y Teresa, en el pasto junto al agua.</p> <p>La señoita sigue untando a Teresa un aceite</p> <p>(toma de perfil)</p>	
<p>Full Shot</p>	<p>La señoita y Teresa, en el pasto junto al agua.</p> <p>La señoita sigue untando a Teresa un aceite</p> <p>(toma en overshoulder de la señoita)</p>	

El apando (1975)

Producción: Conacite Uno, S.A de C.V.
Duración: 83 min.
Sonido: Estéreo
Color: Eastmancolor
Dirección: Felipe Cazals
Asistente de dirección: Hernando Name
Productor: Fernando Macotella
Guión: José Revueltas
Adaptación: José Revueltas y José Agustín
Fotografía: Alex Phillips, Jr.
Escenografía: Salvador Lozano Mena y Carlos Grandjean; respectivamente
Ambientación:
Vestuario: Enedina Bernal
Maquillaje:
Edición: Rafael Castanedo
Sonido: Manuel Topete
Música:
Reparto: Salvador Sánchez *Albino*
José Carlos Ruiz *El Carajo*
Manuel Ojeda *Polonio*
Delia Casanova *La Chata*
María Rojo *Meche*
Luz Cortázar *madre del Carajo*
Álvaro Carcaño *teniente*
Gerardo del Castillo *policia*
Ana Ofelja Murguía *celadora*
Max Kerlow *preso*
Tomás Pérez Turrent *preso*

Sinopsis

En la cárcel de Lecumberri, tres presos y las parejas de dos de ellos convencen a la madre del tercero para introducir drogas en el penal, aprovechando que por su edad a ella no le hacen revisión ginecológica. Los convictos son remitidos al apando, una celda de castigo, por drogarse, por lo que en la siguiente visita la Chata y Meche arman un zafarrancho para que saquen del castigo a sus parejas, lo consiguen, pero se da una brutal pelea que obliga al Carajo a revelar el plan denunciando a su madre.

Esta película está basada en la obra homónima de José Revueltas, quien la escribió siendo 'huesped' en Lecumberri.

En el neo realismo italiano vemos que se echa mano de actores no profesionales o no actores para la filmación. Luz Cortazar no era actriz, simplemente daba el tipo buscado por Cazals para personificar a la madre del Carajo.

Descripción de la lexía

Película en tonos grises, color apagado, como con poca luz. Habitación gris, Meche y la Chata son jóvenes y bonitas, con faldas cortas, desaliñadas, de actitudes sugestivas. Una celadora dice "Ustedes son mujeres de viciosos" y por ello deben pasar a revisión ginecológica. Otra celadora sale de un cuarto y llama a Meche, cierra sólo con una cortina, Meche se desnuda el torso mientras la celadora se lava, es un cuarto todavía más oscuro, casi negro, con una cama de cemento. La celadora da la vuelta alrededor del cuerpo desnudo de Meche y la mira lascivamente, revisa su ropa, sobre todo las pantaletas, con atención y se estremece. Se pone el guante, con dos dedos extendidos. Meche ha permanecido impávida pero se ve cada vez

más incómoda. Se miran de frente, la celadora a los senos, la recuesta suavemente con una mano, y Meche abre las piernas. La siguiente toma es de sexo entre Meche y su pareja, él tiene un tatuaje en el vientre, hombre y mujer, que al mover el vientre parece que tienen coito. Corte a la celadora y Meche teniendo un orgasmo, la celadora sudando, controlada, Meche también suda y se viene, parece recordar donde está y se levanta. La celadora dice "te gustó, ¿no?, bien que te gustó". Apenas y toma su ropa, Meche sale. La celadora (desde las rodillas) se arranca el guante, que no se ve y pasa a tirarlo al cesto de basura.

Análisis filmico

Toma	Encuadre	Sonido
Plano General	<p>Una habitación con una mesa, una silla larga y otra silla que casi sale de cuadro.</p> <p>Entra a cuadro una extra y se sienta en la silla que esta fuera de cuadro. La mitad de su cuerpo queda en cuadro y la otra mitad queda fuera de cuadro.</p> <p>Entran a cuadro Meche y la Chata, se sientan en la silla larga.</p> <p>Entra la celadora por una puerta diferente a la que puerta por la que entraron los otros personajes.</p> <p>Un extra entra a cuadro por la puerta por la que entro la celadora y sale de cuadro por la puerta por la que entraron Meche y la Chata.</p>	<p>Ruido</p> <p>Sonidos de pasos</p>

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio	Meche y la Chata sentadas Un extra pasa frente a ellas	
Plano Medio Close Up	La celadora Cierra una puerta-cortina Avanza hacia la cámara (mas no mira a la cámara) Queda en Close Up	
Plano Medio	Meche y la Chata sentadas (Desde un angulo diferente al último encuadre en el que aparecen) Meche se levanta	Voz de Meche Responde Voz en off de la celadora Responde Meche
Plano Medio	La chata con la mirada perdida. Se alcanza a ver el brazo de Meche antes de salir de cuadro.	Entran pasos, se van desvaneciendo en fade.
Plano Americano	Meche y la Celadora en el cuarto de revisión (ambas de espaldas a la cámara) Meche se quita la blusa, la celadora se lava las manos	Sonido de agua corriendo
Plano Medio	Meche desnuda de la cintura para arriba	Sonido de agua corriendo en off
Plano Medio	La celadora lavándose las manos.	Sonido de agua corriendo
Plano Medio	Meche, desnuda de la cintura para arriba, se levanta y se quita la falda, se vuelve a sentar.	Sonido de agua corriendo en off

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio	La celadora, termina de lavarse las manos y se las seca.	
Plano Americano	Meche sentada en la cama de inspección totalmente desnuda La celadora entra a cuadro, revisa la ropa de Meche, va caminando alrededor de la cama, se coloca atrás de la cama y al lado de Meche, sigue inspeccionando su ropa.	
Plano Medio	Meche y la Celadora La celadora sigue revisando la ropa de Meche La celadora sale de cuadro y vuelve a entrar a cuadro pero por el frente de la cama.	
Plano Medio	La celadora, frente al lavamanos abre un paquete de guantes y se los pone	
Tight Shot	Las manos de la celadora mientras se pone un guante	
Plano Medio	La celadora camina casi hasta salir de cuadro.	

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio	<p>Meche y la celadora</p> <p>La celadora se acerca a Meche, le toca el hombro para que se recueste.</p> <p>El torso de Meche sale de cuadro y sus piernas entran a cuadro.</p> <p>La celadora separa las piernas de Meche.</p>	
Plano Medio	Meche recostandose en la cama de examinación.	
Close Up	Polonio desnudo teniendo sexo	Entran gemidos de Polonio y Meche
Detalle	<p>Tatuaje de Polonio (una pareja teniendo relaciones sexuales)</p> <p>Meche (fuera de foco) y Polonio (en foco) teniendo relaciones sexuales.</p>	
Close Up (overshoulder)	Polonio (desde el hombro) y Meche	
Detalle	Meche y Polonio teniendo relaciones sexuales	Salen gemidos de Polonio y Meche.
Plano Medio (contrapicado)	La celadora.	
Plano Medio (overshoulder, picado)	La celadora (desde el hombro) Meche.	Entran gemidos de Meche
Plano Medio (contraplano, contrapicado)	La celadora.y las piernas de Meche	
Plano Medio	Meche, de perfil, voltea a la cámara, vuelve a voltear de perfil, se levanta.	Salen gemidos de Meche.

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio (overshoulder)	Meche (desde el hombro) la celadora Meche se levanta, sale de cuadro un momento y vuelve a entrar a cuadro de inmediato. Meche sale de cuadro	Sonido de quitarse guantes de latex
Detalle (picado) Sale en Cross Fade	Un bote de basura, la celadora abre el bote y tira los guantes a la basura.	

Durante toda la escena se escucha ruido que no me parece ambiental (o intencional)

La pasión según Berenice (1975)

Producción:	Conacine y Directores Asociados, S. A. (DASA).	
Duración:	99 min.	
Sonido:	Estéreo	
Color:		
Dirección:	Jaime Humberto Hermosillo	
Asistente de dirección:	Américo Fernández	
Productor:	Maximiliano Vega Tato	
Guión:	Jaime Humberto Hermosillo	
Adaptación:	Jaime Humberto Hermosillo, José Emilio Pacheco (sin crédito)	
Fotografía:	Rosalío Solano.	
Escenografía:	José González Camarena	
Ambientación:	Lucero Isaac	
Vestuario:		
Maquillaje:		
Edición:	Rafael Ceballos	
Sonido:	José B. Carles	
Música:		
Reparto:	Pedro Armendáriz	Rodrigo Robles
	Martha Navarro	Berenice Bejarano
	Emma Roldán	Josefina, madrina de Berenice
	Manuel Ojeda	José
	Blanca Torres	Merceditas
	Magnolia Rivas	Cuquita
	Evangelina Martínez	Miss Linares
	Alejandro Rodríguez	Ramiro
	Cecilia Leger	Viuda y madre de Rodrigo

Sinopsis

Berenice es una joven viuda que, después de perder a su marido y su casa en un incendio, vive con su madrina en un pueblo de provincia. La madrina es una anciana enferma y rica, que gana dinero como usurera. Ha muerto el doctor del pueblo, y su hijo, quien vive en la ciudad, se presenta al funeral, donde se encuentra con Berenice. Viven un corto romance que procuran esconder, y cuando Rodrigo finalmente va a regresar a la ciudad, Berenice le pide que la lleve

con ella, a lo que Rodrigo responde, antes de marcharse, que ella tiene compromisos que la detienen en el pueblo. Berenice, entonces, provoca un incendio en la casa de la madrina.

Descripción de la lexía

Un mueble de madera bien labrada, donde guardan despensa bajo llave, y que se encuentra en la habitación de la madrina. Berenice se acerca al buró donde están varias medicinas, deja las llaves en la cabecera de la cama donde está recostada la madrina y le da sus medicinas, la madrina se santigua con c/u de las pastillas (4) y se niega a tomar una de ellas que ya le habían dado. El otro buró es una caja fuerte cubierta con un mantilla roja y sobre ella un santo y 3 veladoras. La madrina sin peinar, en bata blanca, sin lentes ni maquillaje pero con dentadura, toma el desayuno sobre una mesa de noche muy linda. Alrededor hay instrumentos médicos y un tanque de oxígeno.

Sepelio: Casa amplia e iluminada, al cetro, un féretro metálico (cruces metálicas, veladoras rojas). Se está rezando el rosario, Cuquita es güera, Berenice viste de gris, las demás de negro, todos de rodillas menos la madrina y la viuda. Se corre un chisme. La mayoría de los asistentes son mujeres. Algunas de ellas utilizan mantillas sobre sus cabezas. Entra Rodrigo, de beige, bien afeitado y a la moda. Toca la pastilla de la madrina, Berenice ya no tiene el abrigo gris, la madrina lo trae sobre las piernas. Regresa Rodrigo y se acerca al féretro, la toma es de la habitación, él ve el féretro y ella lo ve de espaldas, otra toma se acerca al rostro de ella y deja ver la cicatriz, él voltea y ella baja la mirada y restriega el frasco de medicina sobre sus piernas, nerviosamente. Él ve sus manos medio crispadas y vuelve a verle el rostro, ella levanta la vista y sostiene la mirada, él la ve, ella muestra la cicatriz, él hace un ligero gesto con la ceja y sigue viéndola.

Análisis filmico

Toma	Encuadre	Sonido
Close Up	La madrina	
Medium Shot	Entran por una puerta Berenice y Mercedita	
Close Up	La madrina	
Medium Shot	Berenice en el umbral de la puerta, cierra la puerta	
Medium Shot	La madrina y Mercedita, Mercedita prepara té, Berenice le informa a la madrina de la muerte del doctor	
Medium Close Up	Berenice	
Medium Close Up	Mercedita	
Close Up Dolly Back	La madrina, dolly back, entran a cuadro Mercedita y Berenice. Fade Out	

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Full Shot</p> <p>Travelling Cam</p>	<p>Muchas personas, la mayoría de rodillas, en un velorio.</p> <p>Gira alrededor del cuarto para mostrarnos a todos los personajes, luego sigue a un personaje masculino de traje gris.</p> <p>El personaje se detiene a hablar con dos mujeres, luego sigue su recorrido y la cámara continúa siguiéndolo.</p> <p>Llega con otra mujer y la besa en la mejilla, la cámara se queda con esa mujer.</p> <p>Esta mujer se secretea con la mujer sentada a su izquierda, esta última se secretea con la mujer a su izquierda y así sucesivamente cada una de las mujeres en la línea, la cámara sigue el movimiento de las mujeres pasando la voz con el travelling.</p> <p>Las últimas mujeres de la fila se levantan, caminan, pasan frente a Mercedita quien detiene a una y habla con ella.</p> <p>Mercedita esta sentada junto a Berenice y la madrina, quedan encuadradas en un medium shot.</p> <p>Un personaje masculino de traje negro pasa entre ellas y la cámara y la cámara lo sigue (travelling)</p>	<p>Los extras empiezan a rezar el ave María</p>

Toma	Encuadre	Sonido
Continúa la escena anterior	<p>El personaje masculino de traje negro llega a la puerta por donde entra a cuadro Rodrigo.</p> <p>La cámara empieza a seguir a Rodrigo.</p> <p>Rodrigo entra a la sala de velorio y pasa frente al ataúd, saluda a alguien no identificable y luego a su madre y hermana.</p> <p>La cámara los sigue hasta una puerta al lado de Berenice, Mercedita y la madrina por la cual salen de cuadro, la cámara se queda con las tres mujeres</p> <p>Fade Out</p>	<p>Los rezos se detienen</p> <p>Entran los rezos de los extras</p>
<p>Medium Shot</p> <p>Dolly Back</p> <p>Plano Americano</p>	<p>Fade In</p> <p>La Madrina y Berenice</p> <p>Berenice llama a alguien, busca algo en su bolsa.</p> <p>Un mesero entra a cuadro ofreciéndoles una copa a cada una.</p> <p>El mesero sale de cuadro.</p> <p>Rodrigo pasa frente a la cámara la cámara hace un dolly back</p> <p>Rodrigo llega al ataúd abierto y mira el cuerpo dentro.</p> <p>Rodrigo viendo el ataúd, en segundo plano Berenice y la madrina</p>	Sin sonido
Close Up	Berenice	
Medium Close Up	Rodrigo de espaldas a la cámara, Rodrigo voltea	

Toma	Encuadre	Sonido
Close Up	Berenic, desvía la mirada.	
Tight Shot	Las manos de Berenice apretando un frasco con medicamentos.	
Close Up	Rodrigo, ve hacia abajo y luego hacia arriba	
Extreme Close Up	Berenice	
Extreme Close Up	Rodrigo	
Extreme Close Up	Berenice	
Extreme Close Up	Rodrigo	
Extreme Close Up	Berenice	

Toma	Encuadre	Sonido
Medium Shot	<p>Una mujer caminando hacia Rodrigo, Rodrigo de espalda en tight de su cuello y cabello.</p> <p>La mujer llega hasta Rodrigo y se posiciona frente a él.</p> <p>Rodrigo entra en foco.</p>	
Close Up	<p>Overshoulder de Rodrigo de espalda y la mujer de frente.</p> <p>Empiezan a caminar, la cámara los sigue.</p>	
Paneo a la Derecha, luego Dolly Back	<p>Terminan Rodrigo y la mujer en primer plano y Berenice y la madrina en el infinito, algunos extras hablan entre ellos en segundo plano.</p>	
Plano Americano	<p>La cámara se acerca a Berenice y la madrina</p>	
Travelling	<p>Berenice y la madrina, la madrina toma un medicamento.</p>	
Plano Medio	<p>Fade Out</p>	

Los indolentes (1977)

Producción:	Conacite Dos	
Duración:	95 min.	
Sonido:	Estéreo	
Color:		
Dirección:	José Estrada	
Asistente de dirección:	Fernando Durán	
Productor:	Luz María Rojas	
Guión:	Rubén Torres	
Adaptación:	Hugo Argüelles, Rubén Torres y José Estrada	
Fotografía:	Miguel Garzón.	
Escenografía:	Kleomenes Stamatiades	
Ambientación:	Kleomenes Stamatiades	
Vestuario:	Kleomenes Stamatiades	
Maquillaje:		
Edición:	Francisco Chiu	
Sonido:	Ignacio Chiu	
Música:		
Reparto:	Miguel Angel Ferriz	Rosendo Castrejón Alday
	Rita Macedo	Inés, madre de Rosendo
	Isabela Corona	Amarinda, abuela de Rosendo
	Raquel Olmedo	Josefa
	Ana Martín	Rosa
	Rafael Banquels	Borracho
	Agustín Silva	Román
	Paola Jiménez Pons	Gracia
	Eduardo Ocaña	Justino
	Julio Alejandro Lobato	Líder agrarista Mariano Carapia
	José Antonio de Rubín	Don Claudio

Sinopsis

La hacienda propiedad de la familia Alday se está desmoronando. Sus propietarios, anclados en las glorias pasadas, no se adaptan a los cambios de la modernidad y por lo mismo no logran hacer productiva la hacienda. Rosendo, el único hombre y heredero, se lleva a vivir con él, en la hacienda, a Rosa, hija de un antiguo peón, Rosa es una viuda trabajadora que consigue su sustento y el de su hija, mientras Rosendo sólo va vendiendo los muebles de la hacienda para

sobrevivir. La relación termina cuando el dinero lo hace, y Rosa abandona a Rosendo en pos del sustento. Rosendo entonces vuelve a los brazos de su madre.

Descripción de la lexía

Recamara de las mujeres, muebles antiguos evidentemente gastados, muy poca luz, falta de mantenimiento evidente, usos antiguos: bacinica, lavamanos y jofaina, una mecedora que usaba el abuelo terrateniente y que ya está ajada y unida con retazos que la mantienen todavía funcional, pero que denota pobreza. Siguiente toma: Las hormigas acarreado hojas del árbol, en procesión, trabajando, música repetitiva, insidiosa e in crescendo; la abuela y la madre ven cómo se están comiendo el árbol 'se lo están comiendo todo' sientan a la abuela en la mecedora. Hormigas trabajando. Otra toma: vivienda de Rosa, humilde pero limpia, iluminada con luz eléctrica, ordenada, bonita, muebles sencillos pero más modernos que en la hacienda, reloj despertador, flores naturales, telas de colores vivos y blancos, Rosa vestida normal, no con viejos vestidos caros. Rosa está cosiendo a máquina (es costurera) y Rosendo llega a pedir la ropa de su abuela. Rosa, mientras habla de los adornos en la ropa de la abuela, nota que Rosendo la mira, ofrece su pecho hablando de un moño de bies, se besan, mientras la cámara enfoca partes de la máquina, estáticas, (la inscripción en el pedal dice 'the free') y no como ellos que se besan apasionadamente con la cámara cercana.

Análisis filmico

Toma	Encuadre	Sonido
Tight Shot	Una foto	Hay música, sale música.
Tight Shot	Las manos de Rosendo rompiendo una foto	
Plano de Abajo de las Rodillas hasta los hombros Full Shot	Rosendo guarda los pedazos de foto en un cajón uno por uno, cierra el cajón. Levanta una silla.	
Tight Shot	Hormigas en una rama	Entra música
Tight Shot	Hormigas llevando hojas a una zanja	
Tight Shot	Hormigas en el tronco de un árbol.	
Tight Shot Plano Americano Travel Cam	Muchas hormigas en la rama de un árbol, todo lo demás fuera de foco. La cámara se aleja, entran a foco la mamá y la abuela. Entra a cuadro Rosendo. Todos miran a las hormigas La mamá ayuda a la abuela a caminar hacia una mecedora, la cámara las sigue Rosendo sale de cuadro La abuela se va a sentar en una mecedora.	
Tight Shot	Hormigas llevando hojas en la rama de un árbol.	Sale música.
Tight Shot	Hormigas saliendo de un hormiguero	Entra en fade el sonido de una máquina de coser

Toma	Encuadre	Sonido
Tight Shot	Hormigas llevando hojas en la rama de un árbol.	
Tight Shot	Hormigas entrando a un hormiguero	
Medium Shot	<p>En el salón de costura, Rosa usa la máquina de coser.</p> <p>Rosa se levanta para abrir la puerta, prende la luz y la iluminación aumenta, abre la puerta y sale por ella, saliendo de cuadro.</p> <p>Entran a cuadro por la puerta Rosendo y Rosa.</p>	<p>El sonido de la máquina de coser se establece.</p> <p>Sale sonido de la máquina de coser.</p>
Medium Shot	Overshoulder de Rosendo de espaldas a la cámara y Rosa de frente, Rosa le muestra un vestido a Rosendo	
Overshoulder, Medium Shot	Cambia el overshoulder a Rosa de espaldas a la cámara y Rosendo de frente	
Overshoulder, Medium Shot	Cambia el overshoulder a Rosendo de espaldas a la cámara y Rosa de frente, Rosa toca sus senos.	
Overshoulder, Medium Shot	Cambia el overshoulder a Rosa de espaldas a la cámara y Rosendo de frente, Rosendo baja la vista	
Overshoulder, Medium Shot	Cambia el overshoulder a Rosendo de espaldas a la cámara y Rosa de frente	

Toma	Encuadre	Sonido
Overshoulder, Medium Shot	Cambia el overshoulder a Rosa de espaldas a la cámara y Rosendo de frente, Rosendo saca las manos de las bolsas de su chamarra.	Entra música
Overshoulder, Medium Shot	Cambia el overshoulder a Rosendo de espaldas a la cámara y Rosa de frente.	
Overshoulder, Medium Shot	Cambia el overshoulder a Rosa de espaldas a la cámara y Rosendo de frente, Rosendo se acerca a Rosa.	
Overshoulder, Medium Shot Zoom In	Cambia el overshoulder a Rosendo de espaldas a la cámara y Rosa de frente, Rosendo y Rosa se besan.	
Tight Shot	Pedal de la máquina de coser con la inscripción "The Free"	
Tight Shot	Mecanismo externo de la máquina de coser	
Tight Shot, Picado	La máquina de coser	
Tight Shot	La máquina de coser con la inscripción "White Rotasy made in U.S.A."	
Tight Shot	La rueda de la máquina de coser	
Plano Americano	Rosendo y Rosa besándose, termina el beso.	

El lugar sin límites (1977)

Producción:	Conacite Dos, S.A de C.V.	
Duración:	103 min.	
Sonido:	Estéreo	
Color:	Eastmancolor	
Dirección:	Arturo Ripstein	
Asistente de dirección:	Francisco Guerrero	
Productor:	Francisco del Villar	
Guión:	José Donoso	
Adaptación:	Arturo Ripstein, con la colaboración de Manuel Puig	
Fotografía:	Miguel Gascón	
Escenografía:	Keomenes Stamatiades	
Ambientación:	Keomenes Stamatiades	
Vestuario:	Kleomenes Stamatiades	
Maquillaje:		
Edición:	Francisco Chiu	
Sonido:	Guillermo Carrasco y Ricardo Saldívar	
Música:		
Reparto:	Roberto Cobo	La Manuela
	Lucha Villa	La Japonesa
	Ana Martín	La Japonesita
	Gonzalo Vega	Pancho
	Fernando Soler	Don Alejo
	Julian Pastor	Octavio
	Carmen Salinas	Lucy
	Emma Roldán	Ludovinia
	Hortensia Santoveña	Clotilde
	Blanca Torres	Doña Blanca
	Martha Aura	Emma
	Tere Olmedo	Lila
	Francisco Sañudo	Cliente

Sinopsis

Manuela, un travesti homosexual, y su hija la Japonesita son dueños del prostíbulo del pueblo del Olivo, última propiedad a ser adquirida por el gobernador del pueblo, don Alejo, con la intención de venderlo todo a un consorcio. Pancho, ahijado de don Alejo, regresa al pueblo,

donde pretende a la Japonesa, pero termina seducido por la Manuela. Cuando se percata de lo que está ocurriendo, enojado, persigue a la Manuela hasta matarla.

La reproducción de esta cinta inició en los últimos meses del periodo echeverrista, pero la filmación se rodó durante el sexenio de López Portillo, cuando los apoyos ganados durante el sexenio anterior fueron extinguiéndose.

En ese entonces, parte del cine comercial que se producía era de 'ficheras', donde el papel del homosexual era caricaturizado. Puig, quien adaptó el guión, y el mismo Ripstein tuvieron que buscar la forma de representar a la Manuela sin que cayera en estos moldes.

Hay una escena de un mitin político de la candidatura de don Alejo (Fernando Soler). En dicha escena no se menciona ningún partido, ni real ni ficticio. La escena de la seducción de Pancho (Gonzalo Vega) por la Manuela (Roberto Cobo), un homosexual travesti, aparece con todo y beso. Así funcionaba la censura.

Descripción de la lexía

Salón: predominancia del rojo y pocos amarillos, contraste entre estos colores, pocos muebles, todo ajado e iluminado por un quinqué. Paredes con pintura sucia, la Japonesa con un vestido corto de satén amarillo y poco escote, medias negras, Lucy de rosa (rojo bajito) Manuela con vestido rojo de bailaora flamenca, espalda baja con holanes, vestido entallado que no revela pecho falso, escote bajo que deja ver poco vello, un tatuaje de corazón en brazo izquierdo, varios holanes en la falda del vestido que llega hasta el suelo, sin mangas, cabello regular, sin maquillaje, uñas pintadas y cejas depiladas. (Cobo es delgado y bien marcado, de rostro no

femenino) sin adornos y axilas sin depilar. Pancho vestido de mezclilla y camisa azul pálido, abierta del pecho, cabello corto, masculino y bien rasurado.

La Manuela aparece en la puerta, con la mano en la cintura y la otra apoyada en la pared, mirando a Pancho, camina hacia él contoneándose, Pancho la mira de arriba abajo mientras sonrío como con nerviosismo (risitas nerviosas o infantiles). La Manuela cuenta la leyenda del beso. El encuadre toma a Pancho de espalda mientras Manuela, con una mano en la cintura hace referencia a una mujer hermosa mientras recorre su propio cuerpo y se toca con la otra mano un pecho imaginario. Se acerca a Pancho mientras le habla del jovencito guapo. No han dejado de verse, los demás parecen desaparecer. Cobo sigue contoneándose. Son casi de la estatura, la Japonesita es muy bajita. La Manuela le dice a Pancho que el jovencito de la leyenda está enojado, por lo que no come ni bebe ni **nada** y volverá a vivir cuando una mujer muy bella pase por **ese** bosque (viendo el cuerpo de Pancho y haciendo un gesto de succión) se sienta Pancho y Manuela baila y sigue contando la leyenda del beso mientras recorre el salón desde la esquina (canción "Amor de hombre") hasta donde Pancho, sigue la historia, el baile y un primer intento de beso rechazado, "ay viejo, debes decir que te bese los ojos" dice la Manuela, a lo que Pancho responde "Besame los ojos, vieja puta" y nalguea a la Manuela que tiene una posición de mujer ofendida. Siguen un beso en los ojos y otro en el trasero de Pancho, Pancho se levanta para golpearlo, pero la Manuela hace ademanes femeninos y Pancho se detiene. Termina la canción y se ponen a bailar. En el baile Manuela besa a Pancho y este acepta y corresponde el beso (canción "El beso")

Análisis filmico

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio	Pancho y la Japonesita	Mientras Pancho y la Japonesita hablan entra la voz en off de la Manuela
Plano General	La Manuela en el prostíbulo	La Manuela se presenta, entra voz en off de Pancho
Plano Medio	Pancho y la Japonesita, Cloti aparece al fondo, ligeramente fuera de foco.	Voz en on de Pancho
Plano Medio	La Manuela	Voz en on de la Manuela
Plano Medio	Pancho y la Japonesita, Cloti aparece al fondo, ligeramente fuera de foco. La Japonesita se retira.	Continúa la voz de la Manuela en off.
Plano Medio	La Manuela. Camina hacia el frente, casi hasta salir de cuadro.	
Plano Medio	Pancho. La Manuela se acerca a él. Cloti se levanta a poner música, la Manuela la detiene.	Voz en on de Pancho. Voz en on de La Manuela

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Plano Medio</p> <p>Tilt Left (gira a la izquierda)</p> <p>Tilt Left (gira a la izquierda)</p>	<p>Pancho (de espalda a la cámara) y la Manuela de frente.</p> <p>Ambos se mueven un paso girando a la izquierda (semejando un travel cam al rededor de ellos)</p> <p>Ambos dan un paso hacia atrás, la Manuela queda de perfil a la cámara.</p> <p>Pancho da otro paso hacia atrás quedando ahora de perfil a la cámara</p>	<p>Manuela habla y Pancho rie.</p>
<p>Plano Medio</p>	<p>La Japonesa, llora.</p>	<p>Continúa la voz de la Manuela en off.</p>
<p>Plano Medio</p> <p>Tilt Left (gira a la izquierda)</p> <p>Tilt Left (gira a la izquierda)</p>	<p>Regresa a la última toma de Pancho y Manuela</p> <p>Dan otro paso hacia atrás.</p> <p>Dan tres pasos pequeños hacia atrás.</p> <p>Pancho se mueve rodeando a la Manuela</p>	<p>Continúa la voz de la Manuela.</p> <p>Interrumpe la voz de Pancho</p>

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio	<p>Pancho sigue girando alrededor de la Manuela, queda de espalda a la cámara.</p> <p>La Manuela se mueve hacia el fondo y queda en plano americano (Pancho sigue en plano medio)</p> <p>Manuela gira alrededor de Pancho.</p> <p>Pancho se sienta en una silla, sus piernas salen casi totalmente de cuadro, la Manuela sigue en plano americano.</p>	Entra la voz de la Manuela
Plano Americano	<p>(aparece una extra de fondo en la escena, ligeramente fuera de foco, sentada en una mesa, voltea a ver a Manuela, la extra se funde con Manuela debido al manejo de cámara)</p> <p>(hay demasiado aire en el encuadre y demasiados distractores, lo cual da la impresión de una imagen recargada)</p> <p>La Manuela voltea a la cámara</p>	
Plano Americano	Cloti prendiendo el tocadiscos, la Japonesita.	Sonido de tocadiscos empezando a funcionar

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Plano General</p> <p>Tilt Right</p> <p>Tilt Right</p> <p>Tilt Left</p>	<p>Pancho sentado al revés en la silla y la Manuela parada frente a él. (hay un error de continuidad respecto a la distancia de una mesa y la silla en la que Pancho está sentado)</p> <p>La extra sigue apareciendo en cuadro</p> <p>La Manuela empieza a bailar</p> <p>La extra sale de cuadro</p> <p>La Manuela baila al ritmo de la música y hace pausas cuando la música entra en silencio</p> <p>La Manuela se va acercando a Pancho mientras baila</p> <p>La Manuela besa a Pancho en el cuello del lado derecho</p> <p>Pancho empuja a la Manuela hacia atrás y se limpia el cuello con el hombro derecho y luego con el antebrazo izquierdo mientras mira a la Manuela.</p> <p>La Manuela sigue bailando, la cámara sigue a la Manuela y Pancho sale de cuadro</p> <p>La Manuela baila frente a la barra, da vueltas y vuelve a caminar hacia enfrente.</p> <p>Pancho vuelve a entrar en cuadro, la Manuela camina hacia Pancho.</p>	<p>Entra música "Amor de Hombre" de Mocedades en off</p> <p>La Manuela empieza a hablar.</p>
<p>Plano Medio (shouldering)</p>	<p>Pancho (desde los hombros) y la Manuela.</p> <p>La Manuela mueve la cadera bailando.</p> <p>La Manuela acerca su rostro al de Pancho</p>	<p>La Manuela habla</p>
<p>Plano Medio (shouldering)</p>	<p>La Manuela (desde los hombros) y Pancho.</p>	<p>Pancho responde</p>

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Plano General</p> <p>Tilt Right (giro a la derecha)</p> <p>Tilt Left (giro a la izquierda)</p>	<p>Pancho sentado al revés en la silla y la Manuela parada frente a él pero dándole la espalda.</p> <p>Pancho le da una palmada en la espalda baja a la Manuela y la empuja</p> <p>La Manuela vuelve a bailar, Pancho sale de cuadro de nuevo.</p> <p>La Manuela baila, gira frente a la barra y va girando hacia el fondo, la cámara la sigue.</p> <p>Pancho regresa a cuadro, la Manuela sigue girando y bailando.</p> <p>La Manuela se acerca a Pancho bailando, pasa entre él y la cámara y se coloca detrás de él, acaricia su cabello, pega su cuerpo al de él y lo besa en el ojo izquierdo.</p> <p>Pancho se vuelve a limpiar con el antebrazo izquierdo y la Manuela sigue bailando.</p>	<p>La Manuela habla</p> <p>Pancho responde</p>
Plano Medio	Pancho (de espalda a la cámara) y la Manuela de frente y bailando.	Voz de la Manuela
Plano Medio	Pancho (de frente)	Continúa la voz de la Manuela en off.
<p>Plano Medio</p> <p>Tilt Left (giro a la izquierda)</p>	<p>Pancho (de espalda a la cámara) y la Manuela de frente y bailando.</p> <p>La Manuela se apoya en el respaldo de la silla en la que está sentado Pancho.</p>	<p>Continúa la voz de la Manuela.</p> <p>Entra la voz de Pancho</p>

Toma	Encuadre	Sonido
Plano General	<p>Pancho sentado al revés en la silla y la Manuela parada frente a él sujetando el respaldo de la silla en la que está sentado.</p> <p>La Manuela baila frente a Pancho.</p> <p>La Manuela besa las nalgas de Pancho</p> <p>Pancho se levanta</p> <p>La Manuela sigue bailando</p>	<p>Termina la música "Amor de Hombre" de Mocedades</p> <p>Entra "El beso en España"</p>
Plano Medio	La Manuela bailando con Pancho. La Manuela sujeta a Pancho pero Pancho no sujeta a la Manuela.	La Manuela y Pancho ríen.
Plano Medio	La Japonesita	Risas en off de la Manuela y Pancho
Plano Medio	La Manuela bailando con Pancho, ahora Pancho ya sujeta a la Manuela	La Manuela y Pancho siguen riendo.
Plano Medio (ligero picado)	Cloti, sentada en la banca de una mesa.	Risas en off de la Manuela y Pancho

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio	<p>(En un encuadre totalmente diferente, tomado desde el otro lado de la habitación)</p> <p>La Manuela y Pancho siguen bailando.</p> <p>Vuelve a aparecer la extra con ligero desenfoco, ahora bailando detrás de ellos (de nuevo aparece el error de continuidad respecto a la distancia de la silla en la que Pancho estaba sentado y la mesa)</p> <p>La extra se acerca.</p> <p>Entran un hombre y una mujer a cuadro</p> <p>La extra que baila llega con Pancho y la Manuela.</p> <p>Pancho sale de cuadro</p>	<p>La extra que bailaba habla con la Manuela</p>
Plano General	<p>Pancho, la Japonesita y Cloti (sentada)</p> <p>La Manuela entra a cuadro</p>	<p>Pancho habla</p> <p>La Manuela interrumpe</p>
Plano Medio (overshoulder)	<p>Pancho (de espalda a la cámara) y la Manuela de frente.</p>	<p>Habla la Manuela</p>
Plano General	<p>Regresa al último plano general, ahora con Pancho, la Japonesita, Cloti y la Manuela</p> <p>Pancho saca a bailar a Cloti.</p>	
Plano Medio	<p>La Manuela (de perfil) y la Japonesita, viéndose uno al otro.</p>	
Plano Americano	<p>La Manuela y la Japonesita viendo a Cloti y Pancho bailar.</p> <p>La Manuela quita a Cloti y empieza a bailar con Pancho.</p>	

Toma	Encuadre	Sonido
Plano Medio	El cuñado, tomando en la barra, se quita los lentes	El cuñado suspira
Plano Medio Tilt Left (gira a la izquierda)	La Manuela y Pancho bailando y la Japonesa de fondo va saliendo de foco mientras la Manuela y Pancho se acercan a la cámara y se mueven a la izquierda. La Japonesa sale de cuadro, la Manuela besa a Pancho. La Manuela y Pancho se vuelven a besar	Pancho y la Manuela hablan

La viuda negra (1977)

Producción:	Conacine	
Duración:	85 min.	
Sonido:		
Color:		
Dirección:	Arturo Ripstein	
Asistente de dirección:		
Productor:	Luz María Rojas	
Guión:	Rafael Solana	
Adaptación:	Vicente Armendáriz, Ramón Obón y Francisco del Villar	
Fotografía:	Jorge Stahl H.	
Escenografía:		
Ambientación:		
Vestuario:		
Maquillaje:		
Edición:	Rafael Ceballos	
Sonido:	Alfredo Solís	
Música:		
Reparto:	Isela Vega	Matea
	Mario Almada	Feliciano
	Sergio Jiménez	Doctor
	Juan Angel Martínez	
	Ana Ofelia Murguía	
	Leonor Llausas	
	René Casados	joven sacerdote
	Hilda Aguirre	joven feligresa
	Eduardo Alcaraz	
	Beatriz Marín	
	Jorge Fegan	

Sinopsis

Matea es una joven huérfana que trabaja como mayordoma de la casa parroquial de la iglesia de un pueblo. El hecho de ser una mujer atractiva y vivir bajo el mismo techo con el sacerdote hace que circule en el pueblo la maledicencia. Feliciano, el sacerdote, lejos de despedir a Matea por este hecho, se encierra en la casa parroquial con ella y dan paso a la pasión. Poco

después Feliciano muere sin auxilio de sus feligreses y Matea, gracias a que el sacerdote le contó los secretos de confesión de toda su congregación, se erige en juez del pueblo.

Melodrama filmado en 1977, y censurado por el gobierno que lo patrocinó, la película permaneció enlatada durante el resto de la gestión lopezportillista.

Descripción de la lexía

Iglesia vacía, ornamentación dorada, bancas en madera de barnizado natural, figuras y pinturas de santos o con motivos religiosos, poca luz, más bien tinieblas. Matea está vestida con un vestido negro entallado, sin adornos ni maquillaje. Entra en la iglesia por la puerta de la parroquia y se acerca con paso lento y ceremonioso al púlpito. Se acerca al sagrario y toma de él, siempre ceremoniosamente, los objetos necesarios para la eucaristía. Con ellos en la mano, procede a bendecir la hostia, mostrándola a una congregación ausente. Entra por la puerta principal el joven sacerdote a quien Matea confunde con Feliciano, cuando él se acerca y le avisa que viene a suplir al sacerdote muerto, Matea le dice que ella ya lo está haciendo, el sacerdote insiste en su nombramiento y entonces Matea cede diciéndole que ella a veces tiene visiones y ha tenido una sobre él. La siguiente escena muestra la sombra de perfil de Matea, que avanza ensombreciendo primero la cama del sacerdote, después el crucifijo y finalmente al mismo sacerdote, al que seduce para inmediatamente rechazar a golpes por indigno, una vez que este cede.

Análisis fílmico

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Plano Americano</p> <p>Paneo a la derecha</p>	<p>Matea entra a cuadro por una puerta de la iglesia llevando el vino de consagrar y una hostia, la cámara la sigue hasta el púlpito, quedando de espaldas a la cámara.</p> <p>Empieza a consagrar la hostia.</p>	<p>Empieza a rezar.</p>
<p>Plano Medio</p>	<p>Matea en el púlpito consagrando la hostia.</p> <p>Bendice y luego come la hostia.</p> <p>Levanta la copa y la bebe.</p>	<p>Deja de rezar.</p> <p>Entra FX una puerta cerrándose.</p>
<p>Plano Medio</p>	<p>Matea de espaldas en el púlpito en primer plano, en segundo plano el Sacerdote caminando hacia el púlpito.</p> <p>El sacerdote sube al púlpito.</p>	
<p>Medium Close Up</p>	<p>Matea.</p>	<p>Hablan sin recurrir al contra plano o a un encuadre más abierto por lo que la voz del sacerdote siempre se escucha en off.</p>
<p>Plano Americano</p>	<p>Matea y el sacerdote en el púlpito</p>	

Toma	Encuadre	Sonido
Tight Shot	La sombra de Matea sobre una pared	Entra música.
Medium Shot (plano secuencia)	<p>El sacerdote leyendo en una silla.</p> <p>Entra a cuadro Matea desnuda de espaldas a la cámara.</p> <p>El sacerdote se levanta, Matea lo abraza y lo lleva a una cama donde lo acuesta y se acuesta sobre él.</p> <p>Él la abraza también y ella empieza a golpearlo.</p> <p>El sacerdote se levanta y sale de cuadro.</p> <p>Matea se sujeta de una barra de la cabecera de la cama y pone una mano en la pared. Llora</p>	

María de mi corazón (1979)

Producción:	Clasa Films Mundiales y Universidad Veracruzana	
Duración:	120 min.	
Sonido:	Estéreo	
Color:		
Dirección:	Jaime Humberto Hermsillo	
Asistente de dirección:		
Productor:	Manuel Barbachano Ponce	
Dirección artística:	Lucero Isaac	
Guión:	Gabriel García Márquez	
Adaptación:	Jaime Humberto Hermsillo y Gabriel García Márquez	
Fotografía:	Ángel Goded	
Escenografía:		
Ambientación:		
Vestuario:		
Maquillaje:		
Edición:	Rafael Ceballos	
Sonido:	Fernando Cámara	
Música:		
Reparto:	Héctor Bonilla	Héctor Roldán
	María Rojo	María Torres
	Salvador Sánchez	Chava
	Tomás Mojarro	
	Martha Navarro	
	Xóchitl	Enfermera
	José Alonso	Pepe
	Julietta Egurrola	
	Arturo Berinstain	
	Ana Ofelia Murguía	Dra. Murguía
	Roberto Sosa	Chofer de autobús
	Dolores Beristáin	
	Margarita Isabel	
	Eduardo López	
	Oscar Chávez	él mismo
	Blanca Torres	Blanquita
	Blanca Sánchez	Invitada
	Enrique Lizalde	Anfitrión
	Emilio García Riera	
	Gabriel García Márquez	

Sinopsis

Cuando el novio de María la abandona en el altar, ella busca a su antiguo novio, Héctor, quien se dedica a robar casas. María le enseña el oficio de mago y juntos trabajan presentándose en fiestas y cabarets. Héctor consiguió varios contactos en provincia y María toma carretera para alcanzarlo. Se descompone su auto y le da 'aventón' un camión que transporta enfermas mentales al manicomio. María es confundida con una de las enfermas e internada junto con ellas, intenta en vano hablar por teléfono con su esposo. Muchos días después, Héctor es avisado de que María está internada en el psiquiátrico, cuando va a verla, cree en lo que le dicen los médicos y deja a María ahí internada.

Descripción de la lexía

Es el pabellón de las internas más trastornadas, paredes blancas mugrosas, puerta con cerradura sólo por fuera, aunque no se ve muy fuerte, reclusas con ropa variada, pocas batas, sólo uniformes de enfermera. María es arrastrada por las internas que la dejan amarrada en el suelo. Entra una enfermera, alta, morena, robusta, hombruna, uniforme blanco y tacones medianos (extraño para enfermeras) cabello largo y maquillada, lo que contrasta con su aspecto hombruno, voz aguda y maneras feminoideas y maternas, dos enfermeras entran tras ella trayendo un carrito con charolas, parecen medicinas. La enfermera para a María, la hace caminar y la obligan a tomar medicina. En otra escena, las duchas de las enfermas, es un salón con divisiones de cemento por cada ducha, sin puertas. La enfermera le acerca a María una toalla cuando la última sale de la ducha, mientras la alaba por ser 'buena niña'. Finalmente, pocas enfermeras vigilan en lo alto a varias internas mientras trabajan en el jardín. Es la única película donde ella toca, siempre son ellas las tocadas.

Análisis filmico

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Tight Shot Travelling Cam</p> <p>Plano Medio</p> <p>Medium Close Up</p>	<p>María amarrada en el manicomio, algunas extra la arrastran y la llevan a su cama y la cubren con una sábana. La cámara abre la toma y las sigue.</p> <p>La cámara hace un paneo a la derecha y encuadra una puerta.</p> <p>Entra a cuadro la enfermera y sus asistentes.</p> <p>La cámara sigue a la enfermera en su recorrido por el cuarto del manicomio.</p> <p>La enfermera llega a donde está María, la descubre y la desata, la levanta y la ayuda a caminar.</p> <p>La enfermera la obliga a mantenerse de pie y las asistentes la fuerzan a tomar medicamentos.</p>	
<p>Plano Americano</p> <p>Plano Medio</p>	<p>En los baños del manicomio.</p> <p>Una ayudante ayuda a una extra a bañarse.</p> <p>Entra en primer plano María saliendo de bañarse y la enfermera la ayuda a vestirse.</p>	

Toma	Encuadre	Sonido
<p>Plano Medio Traveling Cam</p> <p>Paneo a la derecha</p>	<p>En un jardín un grupo de extras (enfermas mentales y enfermeras) se reúnen, la cámara hace un paneo a la derecha para recorrer el lugar.</p> <p>Entrar a cuadro María y otra extra (enferma mental)</p> <p>La cámara las sigue, se sientan.</p> <p>Una enfermera en segundo plano se levanta y corre, la cámara la sigue.</p> <p>Llega a donde una enferma mental está atacando a otra, una segunda enfermera se levanta e interviene, entre las dos enfermeras separan a las enfermas mentales.</p>	
<p>Full Shot</p>	<p>María sentada en primer plano, en segundo plano enfermas mentales jugando un juego de pelota.</p>	