
Cruce de miradas en el cine mexicano contemporáneo: la adolescencia femenina entre tensión melodramática y efecto trágico

Antoine Rodriguez
Université de Lille
Centre de Recherches CECILLE

RESUMEN. El objetivo de este texto es proponer, desde los estudios de género y los estudios culturales sobre el melodrama, un análisis de dos películas mexicanas contemporáneas cuyo eje temático gravita alrededor de la puesta en escena de chicas adolescentes, marcadas por acontecimientos graves que se relacionan con la sexualidad y que dificultan su construcción como sujetos sociales. Examinaremos, primero, unos elementos residuales de la *imaginación melodramática* que perduran de manera degradada en las películas. En una segunda parte, analizaremos la importancia de la escuela como escenario dramático de la nueva ciudad melodramática. Finalmente, reflexionaremos sobre cuestiones de interpretación inducidas por el tipo de mirada que cada película contribuye a elaborar.

PALABRAS CLAVE: cine, melodrama, México, adolescencia, estudios de género

ABSTRACT. The purpose of this text is to bring forth an analysis of two contemporary Mexican films whose thematic axis revolves around teenage girls who have all been victims of grave sexual assaults that hinder their construction as social subjects. This analysis is based on both gender studies and melodrama cultural studies. We will first examine some residual *melodramatic imagination* elements that endure in films in a degraded manner. In the second part, we will analyse the importance of school as a dramatic scenery in the new melodramatic city. Finally, we will reflect on the interpretation issues raised by the type of outlook each film seeks to create.

KEYWORDS: Cinema, Melodrama, Mexico, Adolescence, Gender Studies

El objeto de este texto es proponer, desde los estudios de género y los estudios culturales sobre el melodrama, un análisis de dos películas mexicanas contemporáneas cuyo eje temático gravita alrededor de la puesta en escena de chicas adolescentes, marcadas por acontecimientos graves que se relacionan con

la sexualidad y que dificultan su construcción como sujetos sociales empoderados. Aunque el corpus elegido para este trabajo sólo se compone de dos películas, sus diferencias en cuanto a producción, autoría y alcance simbólico, por una parte, y su recurso a ciertas modalidades de la narración melodramática o su tensión hacia un planteamiento trágico, por otra parte, posibilitan un primer esbozo de reflexión respecto a las representaciones estético-ideológicas de los cuerpos de chicas adolescentes en el cine mexicano contemporáneo.

La primera película, *Perfume de violetas (nadie te oye)* (2001), co-escrita y dirigida por Maryse Sistach, forma parte de una trilogía en torno a la violencia ejercida sobre chicas o muchachas adolescentes. Las otras dos películas de esta trilogía son *Manos libres (nadie te habla)* (2004), dirigida por José Buil y *La niña en la piedra (nadie te ve)* (2006), dirigida por Maryse Sistach. *Perfume de violetas* está en la línea de lo que podríamos llamar, de acuerdo con cierta crítica fílmica feminista, un “cine de mujeres” o “cine feminista”¹. Cuenta la historia de una adolescente víctima de varias violaciones, que acaba matando por accidente a su mejor amiga. La segunda película, *Perras* (2011), escrita y dirigida por Guillermo Ríos, es más bien una propuesta “comercial” y “masculinista”², como demostraré, orientada hacia un público más amplio. Trata de diez chicas adolescentes que, tras la muerte de una alumna, se hallan encerradas en un salón de clase. No podrán salir hasta que no hayan denunciado quién fue la responsable del homicidio. El encierro va a dar lugar a intercambios narrativos de experiencias relacionadas con la familia y la sexualidad.

Si ambas películas escenifican la confrontación de las adolescentes con el cuerpo, el deseo y el sexo, las miradas que contribuyen a configurar difieren ya que responden a codificaciones cinematográficas e ideológicas diferentes. Ambas nucleas la trama narrativa, voluntaria o involuntariamente, en torno a estructuras melodramáticas y, en cierto grado, trágicas, pero la utilización de estas estructuras está al servicio de objetivos distintos. Examinaré primero algunos elementos residuales de la *imaginación melodramática* que sobreviven de manera degradada en las películas. En un segundo apartado destacaré la importancia de la escuela como escenario dramático de la nueva ciudad melodramática y finalmente, en el último apartado, se plantearán cuestiones de interpretación relacionadas con el tipo de mirada que cada película contribuye a elaborar.

1 Maricruz Castro Ricalde, en su ensayo “El feminismo y el cine realizado por mujeres en México” (2005: s.p.), cuenta que en los años 1980 todas las directoras mexicanas, incluso Maryse Sistach, rechazaban el apelativo de “cineastas feministas” o de creadoras de un cine de mujeres, pero afirma que un análisis más cercano de sus obras muestra cómo estas directoras van interrogando los presupuestos del patriarcado. Consciente de los debates feministas a los que dio lugar la terminología elegida, empleo la expresión “cine de mujeres” o “cine feminista” en el sentido anglosajón del *women’s cinema*, un cine hecho por mujeres con una intención feminista, para diferenciarlo de las “películas de mujeres” (*woman’s films*) hechas para mujeres, cuyo modelo es el melodrama fílmico de los años 1930-1950. Para más amplia información ver, por ejemplo, Kuhn, 1991, Castro Ricalde, 2002 o Soto Arguedas, 2013.

2 Por “masculinista” entiendo, en la línea de una crítica feminista (Le Doeuff, 1989), una postura del hombre heterosexual centrado en sí mismo, que se opone al feminismo, adoptando un punto de vista exclusivamente masculino heterocentrado. Parte del principio de que las mujeres ya obtuvieron todos los derechos y ahora son los hombres los que sufren discriminación de género.

Elementos residuales de la *imaginación melodramática*: espacios sociales y actantes

Las películas escogidas no pertenecen *stricto sensu* al género del melodrama pero tampoco se alejan de él de manera radical. Lo que hacen es recurrir a estructuras o matrices de *la imaginación melodramática*³. Rearticulan o revisitan ciertos tropos residuales sacados de unos archivos teatrales y narrativos fuertemente codificados que están al origen del melodrama. De acuerdo con Hermann Herlinghaus (2002: 40-42), en lo melodramático, y particularmente en el melodrama fílmico, se articula la reemergencia (anacrónica) de culturas narrativas que han sido marginalizadas por el discurso de la modernidad. Según Jesús Martín Barbero, el melodrama tiene como eje central “cuatro sentimientos básicos – miedo, entusiasmo, lástima y risa” – a los cuales corresponden cuatro tipos de situaciones que “son al mismo tiempo sensaciones – terribles, excitantes, tiernas y burlescas” y dichas situaciones están encarnadas por cuatro personajes – el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo – que “al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia” (1988: 143-144).

Figuras como la del villano, del padre, de la doncella o de la madre, así como el núcleo familiar o el barrio popular – es decir, las relaciones o espacios sociales de la ciudad melodramática – son convocados para narrar las experiencias cotidianas de los individuos, cargándolas al mismo tiempo de sentido.

Perfume de violetas, en la línea de lo que podríamos denominar un realismo socio-antropológico⁴, opta por situar la trama en una colonia popular de la Ciudad de México, pero estamos lejos de la melodramática vecindad del cine de la época de oro, donde las relaciones sociales se basaban en la solidaridad de los individuos frente a las desgracias de las que eran víctimas. En la película parece que esas relaciones sociales casi no existen, o se han degradado. En contados momentos vemos a los vecinos interactuar entre sí. Las únicas relaciones sociales que presenciamos son las de las protagonistas Yessica y Miriam, la primera con su madre y su hermanastro, con su amiga de salón de clase (Miriam), con algunos alumnos varones y con la directora de la escuela; la segunda con su madre y con algunos alumnos. De hecho, el espacio de la convivencia social se ha desplazado de la vecindad a la escuela, constituyendo ésta un microcosmo de fuerte sociabilidad y socialización juveniles. El barrio popular parece haberse de-socializado, y por ende, deshumanizado. Se ha convertido en un lugar peligroso para las adolescentes. Ahí es donde acecha el “villano” violador que va a abusar de la protagonista en toda impunidad.

3 La expresión “imaginación melodramática” ha sido introducida por Peter Brooks en su ensayo sobre el melodrama (1976) para referirse no tanto al melodrama como género *stricto sensu* sino a lo melodramático en tanto “sistema ficcional” o, siguiendo a Hermann Herlinghaus, como “una matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas” (2000: 23).

4 Por “realismo socio-antropológico” me refiero a una tendencia del cine mexicano, heredada de *Los olvidados* de Buñuel, que intenta mostrar cómo funcionan los diferentes grupos sociales (sociología) y las relaciones entre los individuos y el núcleo familiar (antropología).

En *Perras*, la narración está totalmente localizada, por no decir aislada, en una escuela, y particularmente en un salón de clase que funciona como un escenario teatral, reforzando de este modo la exhibición erotizada de los cuerpos. Los espacios sociales en los que viven las alumnas son espacios referidos, incluso fantaseados. Insertados en la trama principal, éstos siempre están mediatizados por los relatos de las alumnas, que se convierten en *voz en off* para describir las secuencias narradas. La película opta por reunir a chicas de diferentes clases sociales. Subraya las relaciones tensas y discriminatorias entre una clase alta o media alta soberbia y la clase popular rencorosa. No hay convivencia posible, ni reconciliación final entre las clases sociales, como era el caso en algunas películas de la edad de oro⁵.

Si los espacios sociales, tal y como están escenificados en las películas, parecen haberse desacralizado, no dejan de convocar sin embargo escenarios melodramáticos en los que van a revelarse las angustias de la era global: la fragmentación individualista de la sociedad, la descomposición y recomposición de la familia, la desterritorialización del lugar del padre, la reconfiguración de la figura de la madre, el acoso y el abuso sexual, o la muerte accidental.

Otro elemento residual de la imaginación melodramática es el núcleo familiar. En *Perfume de Violetas*, la familia de Yessica se compone de la madre, del padrastro y de los hermanastros: dos niños pequeños y un adolescente. La madre convoca a la vez la figura del melodrama clásico y la del neo-melodrama buñueliano *Los olvidados*⁶ (1950): se dedica a cuidar de los niños y del marido, cuyo protagonismo se limita a un par de réplicas, pero descuida a su hija adolescente, a quien quiere obligar a encontrar un trabajo remunerado, y no le proporciona ninguna marca de cariño. En contrapunto, la familia de Miriam, como en muchas películas del cine de la época de oro (Oroz, 1995: 77), es monoparental. Sólo se compone de la madre y de la hija. Contrariamente a la madre de Yessica, la madre de Miriam cuida de su hija, le dedica tiempo y cariño y la previene contra los peligros de acoso sexual. Pero los excesos de su discurso socio-normativo provocan un tratamiento filmico que marca una distancia crítica, y algo irónica, de parte de la directora de la película. En una escena en la que intenta convencer a su hija de que su amiga fue violada por “puta” y que si sigue juntándose con ella le va a suceder lo mismo, la madre de Miriam está sentada en el sofá, vestida con una blusa rosa escotada, pintándose las uñas de rojo. El recurso a filtros que proyectan, como en los cabarets, luces multicolores

5 *Ustedes los ricos* de Ismael Rodríguez (1948), por ejemplo.

6 *Los olvidados* rompe con los códigos tradicionales del melodrama, sobre todo respecto a la representación de la figura de la madre, tradicionalmente vista como una mujer asexual, totalmente dedicada al cuidado del marido y de los hijos, por el bien de quienes, sobre todo si son varones, está dispuesta a sacrificarse. En *Los olvidados*, la madre de Pedro, si bien cuida de los niños pequeños, rechaza sin embargo a su hijo mayor, fruto de un abuso sexual; seduce incluso al amigo de éste y tiene una relación sexual con él. Con *Los olvidados* surge una nueva tendencia cinematográfica que podríamos denominar “neo-melodrama”. En esta línea neo-melodramática, que, conservando las líneas narrativas del melodrama clásico, revisita y renueva los códigos estéticos y la construcción psicológica de los personajes, se inscribe gran parte de la obra filmica de Arturo Ripstein con películas como *El castillo de la pureza* (1972), *El imperio de la fortuna* (1985), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), incluso *Así es la vida* (2000) inspirada en el personaje trágico de Medea.

en la pared, combinado con las actitudes y la vestimenta del personaje, crea una figura antitética que reúne las dos facetas féminas del melodrama (la mujer decente y la de “mala vida”). Posiblemente el objetivo de este tipo de puesta en escena sea el de revelar los contornos de su excesiva normopatía, anulando de este modo la empatía que hasta ese momento podía sentir el espectador para con este personaje. Restarle empatía a un personaje femenino que contribuye a reproducir el discurso patriarcal es una de las estrategias a la que recurre la postura feminista de la película para incitar a una *mirada insumisa*⁷.

Si ponemos en relación las dos familias representadas en *Perfume de violetas* con la percepción que de ellas tiene cada adolescente, notamos que el espacio de la casa no cobra el mismo valor para cada una de ellas. Para Yessica, la casa es sólo casa, no alcanza el grado de hogar y no puede funcionar como espacio protector y reproductor de normas familiares, mientras que para Miriam, la casa sí funciona como hogar protector y reproductor de normas. En la película *Perras*, la visión de las familias y de la casa-hogar no pasa por la “objetivación” de una narración implícita, está mediatizada por los relatos selectivos y subjetivos de cada adolescente. La película opta por mostrar cierta diversidad social: de la clase media baja a la clase alta, pasando por la clase media acomodada de la colonia Narvarte, lo que permite una representación plural, es decir, heterogénea, de la sociedad mexicana contemporánea y de sus rituales sociales. Está, por un lado, la adolescente que se crió con su abuelo, que vive en la colonia popular La Araña y que sueña con una fiesta de quince años tradicional; por el otro, están las chicas *fresas*⁸ o que se las dan de *fresa*, obsesionadas por la delgadez y por las prácticas sexuales falocéntricas. En *Perras* se expresan dos posturas generizadas – una, enmarcada en una modernidad residual y otra, en una post-modernidad desenfadada – que aparentemente se oponen pero que, en realidad, participan del mismo sistema de género androcéntrico.

Reaparecen en las películas, pero de manera degradada, dos figuras arquetípicas del melodrama: el villano y el padre. El villano, en la versión clásica del melodrama teatral, es el traidor, el que secuestra, tortura e intenta abusar sexualmente de la doncella, que, milagrosamente, siempre llega virgen al matrimonio. Muchas veces, el villano tiene un cómplice, o un confidente, y sus fechorías siempre resultan castigadas al final de la obra (Corbin, 1998). La otra figura, la del padre, es una de las más importantes en el melodrama clásico. Toda la función de la acción dramática consiste en restaurar la sacralidad de sus derechos debilitados. “Un padre ofendido que perdona es la imagen más perfecta de la divinidad”, afirma Pixérécourt en el melodrama *La femme à deux maris*, escrito en 1802. El melodrama fílmico mexicano de la época de oro (1930-1950),

7 Retomo aquí el término “mirada insumisa”, acuñado por Alberto Mira en su libro *Miradas insumisas. Gay y lesbianas en el cine* (2008). Para Mira, la mirada insumisa es “una manifestación de rebeldía contra las rigideces del texto [fílmico] y de quienes tratan de imponer una lectura ortodoxa del mismo” (39). Se refiere particularmente al espectador y a la espectadora homosexuales que, contra las lecturas heterocentadas, proponen más bien una lectura en clave *camp*. En nuestro caso, es la postura feminista de la película la que crea la posibilidad de una mirada insumisa por parte del espectador.

8 *Fresa* es un adjetivo utilizado en México para referirse a chicas de clase acomodada, superficiales y clasiistas.

e incluso posterior, si incluimos una película como *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein (1972), no hace sino confirmar la importancia de la figura del padre como autoridad suprema. Julianne Burton-Carvajal, en su ensayo “La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano”, acuña el concepto de “melodrama patriarcal” en el sentido de “meta-género” para referirse a buena parte de la producción melodramática mexicana. Para esta investigadora, la ideología patriarcal se expresa en la familia patriarcal, en tanto unidad social y política, en la que destaca el padre como “lazo entre la unidad familiar y las otras unidades socio-políticas también jerárquicas y patriarcales, la Iglesia y el Estado” (Burton-Carvajal, 1994: 54-55).

En *Perfume de violetas*, el villano es microbusero y actúa con la ayuda del hermanastro de Yessica. A cambio de una cantidad de dinero éste permite que aquél abuse sexualmente de su hermanastra repetidas veces. Ya no hay ningún héroe para salvar a la doncella; tampoco padre que sufra por ella. No hay denuncia de parte de la adolescente ni, por consiguiente, castigo. El villano puede actuar impunemente porque ha pactado con el hermanastro, que se sustituye a la ley del padre. Asistimos aquí a la reemergencia y a la reactualización (¿anacrónica?) de los antiguos pactos patriarcales. Lo que hace la película es explicitar, a través de una figura de villano contemporáneo, una dominación sexual masculina naturalizada cuyos estragos se invisibilizan socialmente. *Perfume de violetas* revela lo que la sociedad machista intenta ocultar: las estrategias coercitivas para disponer impunemente de las mujeres.

En *Perras*, la figura del villano desaparece. El comercio sexual no sólo es consentido, sino provocado por la doncella. El personaje de María del Mar, por ejemplo, provoca la tentación sexual del padre de su amiga Sofía, desnudándose delante de él y metiéndose en su cuarto. Los hombres no necesitan recurrir a la fuerza para disponer de las mujeres, éstas se ofrecen naturalmente y provocan el deseo de aquéllos. Lo que podría pasar por una liberación femenina – así es quizás como pensó la secuencia el director – se convierte en una visión masculinista, en la medida en que el hombre, presentado como víctima pasiva de la seducción imparable de la adolescente, no puede sino sucumbir ante sus pulsiones sexuales. Volviendo al caso de María del Mar, la adolescente se embaraza pero la responsabilidad del embarazo sólo recae sobre ella. En ningún momento se alude a la del padre de Sofía. El subtexto simbólico que convoca *Perras* se remonta a los mitos cristianos de la mujer tentadora, retomados por el melodrama cinematográfico de la década de 1940. Si los hombres tienen sexo con adolescentes, no es porque ellos lo deseen sino porque ellas los han provocado, parece decir *in fine* la película. Y en *Perras*, como en la narrativa melodramática, la “pecadora” es la que finalmente paga con su vida el pecado de la carne.

El padre, en *Perfume de violetas*, está físicamente presente en la casa pero no se relaciona con la familia, y menos con su hijastra. Una presencia ausente, como una reminiscencia fantasmal y simbólica de un tradicional orden patriarcal. La debilidad de la figura del padre es la que permite la toma de poder del hijo, y es a la autoridad del hermanastro a la que se enfrenta Yessica en su difícil construcción como sujeto social liberado. Una secuencia de la película muestra

cómo la adolescente se niega a planchar sus camisas, desobedeciendo incluso las órdenes de la madre. Más grave, la ausencia de la ley del padre parece dar paso a una redefinición del sistema de parentesco. Éste presenta similitudes con el que se daba en las sociedades preestatales, en las que las mujeres eran el objeto de transacción entre los hombres, generalmente los padres, y en tanto objeto de transacción eran el vehículo de las relaciones sociales entre varones (Rubin, 1996). Yessica es efectivamente vista por el hermanastro como un objeto de transacción pero, en su versión posmoderna, por paradójico que esto pueda parecer, ya no sirve para contraer matrimonio y crear vínculo social, sino, de manera degradada, para crear una relación comercial entre el hermanastro y el microbusero. La utilización del cuerpo de Yessica como objeto sexual le permite al hermanastro gozar de un poder adquisitivo para comprarse unos tenis de marca, símbolo ilusorio de un capital económico del que carecen los jóvenes varones pobres. Los códigos pre-modernos de los pactos patriarcales se reactualizan, pero se deterioran, en una posmodernidad que parece signar el fracaso del marco igualitario de la modernidad.

En la nueva ciudad melodramática, el sexo y la sexualidad parecen haberse (neo)liberalizado, pero esta liberalización no sustituye, como lo haría un perfecto palimpsesto, los antiguos códigos morales (“no seducirás al padre de tu amiga”, “no abortarás”) ni los antiguos pactos sexo-patriarcales. Reemergen residualmente a la superficie de la vida social de la que, en el caso de las películas del corpus, la escuela constituye uno de los espacios predilectos para reproducirlos o enfrentarlos.

La escuela como espacio melo-trágico

Tanto en *Perfume de violetas* como en *Perras*, la escuela – mixta en la primera película y exclusivamente femenina en la segunda – es el escenario en el que se hilvana la trama del drama. La diferencia entre ambas películas radica en el hecho de que, en la primera, la escuela sólo es un espacio social entre otros, mientras que en la segunda, es el lugar exclusivo de la enunciación. El punto común es que nunca está verdaderamente representada como institución que transmita conocimiento académico. Si en *Perfume de violetas* se muestra una muy rápida escena, de unos segundos, en la que una maestra está dictando una clase de historia sobre la segunda guerra mundial, frente a un alumnado indiferente, en *Perras*, el personal docente ha desaparecido totalmente. La escuela está presente en tanto espacio social que permite la sociabilidad y la socialización de los y las adolescentes. Las desgracias, de carácter trágico, que, en el melodrama clásico, ocurrían en la vecindad, en la calle o en el taller, ahora se han desplazado, por lo menos en las dos películas escogidas, a la escuela, y particularmente a los baños de ésta. Espacio de la intimidad, de las confidencias o de los estragos sexuales, también del conflicto y de la muerte, el baño de la escuela es el nuevo lugar de la ciudad melodramática. Aislado de la vigilancia y del control adultos, es el punto ciego del panóptico escolar.

En *Perras*, el baño de la escuela permite exhibir lo que, por sucio, indecente o impúdico, generalmente queda fuera de escena: la “obscenidad” de la defecación y de los relatos pornográficos. Como se trata de una película comercial, dirigida a un público amplio, se evitan las imágenes explícitamente sexuales para escapar a la censura. Se recurre, sin embargo, a otro tipo de estrategia: los relatos de las adolescentes⁹. La narración oral de escenas sexuales, que la censura cinematográfica ha dejado de condenar, compensa el déficit de imágenes pornográficas. A modo de ejemplo, Sofía, la alumna supuestamente más experimentada en materia de sexualidad, cuenta a sus compañeras cómo vio, escondida detrás de la puerta emparejada de la recámara matrimonial, a su madre con otro hombre y a una mujer haciéndole sexo oral a su padre. Mima, empujando la lengua hacia una mejilla, el balanceo intrabucal del pene erecto del padre. Afirma haber tenido sexo anal y, cuando sus compañeras le preguntan si le dolió, contesta escatológicamente que es como “cagar para adentro”. El personaje de Sofía cumple con una función iniciática respecto a las prácticas sexuales pero sus narraciones “atrevidas”, placenteras y “excesivas” no hacen sino reproducir los guiones falocéntricos de la pornografía *mainstream*. Nunca está en el centro de sus relatos, ni en el de sus compañeras, el placer femenino y todo parece conducir a provocar y satisfacer el deseo masculino, en torno al cual se estructura el deseo de la mujer. Por otra parte, el placer personal está vinculado más a la práctica de narrar la supuesta práctica sexual que a la práctica sexual propiamente dicha.

Las doncellas del melodrama clásico se han modernizado, posmodernizado incluso. Ya no sueñan con casarse y dedicarse por completo al cuidado de los hijos sino con multiplicar las relaciones sexuales. Lo que no parece haber cambiado, por lo menos en la película, es el tipo de sexualidad, basado exclusivamente en la satisfacción genital masculina.

En *Perfume de violetas*, el baño de la escuela también es el espacio de la intimidad pero se vincula con la sexualidad de manera disfórica. Alcanza un grado de (melo)dramatismo superior al de *Perras*. Después de cada violación, Yessica acude al baño escolar para borrar con agua el olor y las manchas de sangre de un cuerpo lastimado por el forcejeo sexual. Lejos de ser un espacio por el que circulan libremente las fantasías y los deseos eróticos, el baño, repleto de grafitis y filmado siempre en una penumbra amenazante, se convierte en una especie de basurero emocional.

Contrariamente a *Perras*, donde las narraciones eróticas fluyen porque fluyen las fantasías, en *Perfume de violetas* la experiencia sexual, al imponerse como una agresión devastadora, no puede dar lugar a un relato. A la expansión discursiva de *Perras* se contraponen la contención narrativa de *Perfume de violetas*. El cuerpo de Yessica lleva las huellas de lo que no puede explicitar por la palabra. La violación la acorrala a un silencio social que dificulta su construc-

9 De hecho, el neologismo “pornografía”, forjado en el siglo XVIII por el ensayista francés Restif de la Bretonne, remite a los relatos escritos (del griego *graphê*) sobre el comercio sexual de las prostitutas (*pornê*). Por otra parte, el título de la película, “Perras”, en tanto sinónimo vulgar de “puta”, no deja de remitir a la prostitución.

ción como sujeto. Doblemente víctima, de la dominación masculina, por un lado, y de la normatividad socio-cultural, por el otro, Yessica está condenada a somatizar, degradándose, los efectos degradantes de la agresión. Si para las chicas de *Perras*, el baño permite la liberación social de la palabra, en *Perfume de violetas*, no hace sino confirmar una confiscación social de la misma.

Otra función que cumple el baño de la escuela en la construcción melodramática de la trama es la de delinear este espacio como escenario “trágico” de la catástrofe. En *Perras*, la chica embarazada, ayudada por una compañera, aborta y muere desangrada en el baño. En *Perfume de violetas*, Yessica empuja violentamente a su amiga y ésta se desnuda contra la taza de un excusado. Dos muertes dramáticas cuyo tratamiento difiere según las películas: un tratamiento altamente melodramático en el primer caso y un tratamiento con tensión trágica en el segundo.

La muerte de María del Mar en *Perras* se inscribe en la tradición melodramática de las películas de la época de oro del cine mexicano, particularmente en las diferentes versiones cinematográficas de *Santa* (1918, 1932, 1943, 1969) adaptadas de la novela homónima de Federico Gamboa, en la que la protagonista es seducida por un militar con quien tiene una relación sexual prematrimonial. Abandonada por el amante y rechazada por la familia, llega a la ciudad de México donde se prostituye y acaba muriendo de una enfermedad pulmonar. La muerte como redención del pecado de la carne parece ser también el subtexto de *Perras*. María del Mar paga con su vida el atrevimiento sexual que ha tenido con el padre de su amiga Sofía, atrevimiento que ésta condena. El aborto y la muerte de María del Mar contribuyen a restituir simbólicamente el orden ético-social hegemónico. En clave judeo-cristiana, la moraleja de la película podría expresarse de la manera siguiente: “no seducirás al padre de tu mejor amiga, porque es una abominación”. El final de la película supone un regreso al orden: la directora de la escuela acaba aceptando que nadie ayudó a María del Mar a abortar, que se trata de un accidente y que todo puede seguir como antes.

La muerte de Miriam, en *Perfume de violetas*, es mucho más ambigua. Hay que contextualizarla para desentrañar su complejidad. Miriam, joven adolescente tierna y aún ingenua, es la mejor amiga de Yessica, con quien comparte momentos de gran intimidad: se maquillan, bailan, se bañan juntas. Pero la amistad se ve alterada en varios momentos: cuando Yessica roba un frasco de perfume en un mercado y deja que culpen a Miriam, o cuando ésta se entera de que su amiga le ha robado el dinero ahorrado por su madre para la compra de un televisor. Miriam acaba por descubrir las agresiones sexuales sufridas por Yessica, pero cuando se lo cuenta a su madre, ésta le contesta que esa ladrona se lo ha merecido por “puta”. La agresión no provoca ninguna compasión ni ayuda. La madre de Miriam no hace sino asignarle a Yessica una posición social de sujeto estigmatizado (la “puta” de mala vida). La interpela ideológicamente según unas normas sociales excluyentes. La performatividad de su discurso contamina a su hija, que reproduce los insultos de la madre cuando, en el baño de la escuela, acusa a Yessica de ser “una ratera” y “una puta”.

Ahora bien, ¿quién muere al final? ¿La amiga entrañable e ingenua o la portadora de un discurso que margina a Yessica? Quizás ambas y ahí radica toda la ambigüedad de la secuencia. Es como si, para rechazar una posición de sujeto injustamente impuesto, a Yessica no le quedara otra opción que matar a la amiga. Posición que no deja de tender hacia la situación trágica. Por otra parte, la muerte es accidental y viene a sumarse a la cantidad de desgracias acumuladas por Yessica (tensión melodramática). Además, si en *Perras*, la muerte de María del Mar cierra una unidad narrativa melodramática, en *Perfume de violetas*, la muerte de Miriam abre otra secuencia, aún más compleja que la anterior: Yessica sale del baño, corre a la casa de su amiga, se mete en su cama, y cuando regresa la madre de Miriam, vemos a Yessica esbozar una sonrisa en primer plano. Esta última secuencia es la que construye la dimensión trágica, pero la tragedia está menos en la diégesis y en los personajes que en los efectos que produce en la recepción. Quien se halla en una posición trágica es el receptor, obligado a reconsiderar todas las acciones anteriores para intentar una interpretación objetivable que dé sentido a las contradicciones aparentemente irreconciliables e inconscientes del personaje de Yessica.

Alcances simbólicos: ¿legibilidad masculinista vs. ambigüedad feminista?

La comparación de las dos películas nos hace percibir nítidamente una diferencia entre un cine que pone en escena a protagonistas femeninas (*woman's films*) centrado en la escopofilia y un cine hecho por mujeres (*woman's cinema*) con un propósito feminista. *Perras* se inscribe en la primera categoría y recurre a una mirada que denominaremos masculinista, siguiendo y adaptando las tesis de la teórica de cine Laura Mulvey¹⁰, mientras que *Perfume de violetas* está en la línea de un cine comprometido socialmente contra la opresión de las mujeres. Esto no significa que presupongamos cualquier esencialismo genérico entre una mirada masculinista propia de los varones y una mirada femenina/feminista propia de las mujeres. La mirada masculinista, que tiende a reforzar – ¿inconscientemente? – el sistema de género androcéntrico, se puede dar en el cine hecho por mujeres (*Los Marziano* de Ana Katz, por ejemplo, 2011, Argentina) y la mirada feminista, aunque de manera menos frecuente, se halla también en películas dirigidas por varones (*Los olvidados* de Luis Buñuel, por ejemplo).

¿Cuál es la diferencia entre las “películas de mujeres” (*woman's films* o, según Pam Cook (1983), *woman's picture*) y el “cine de mujeres” (*woman's*

10 En su ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1988 [1975]), texto que sienta las bases de una crítica filmica feminista anglosajona, Laura Mulvey habla de “mirada masculina” para referirse a la manera en que el inconsciente, formado por el orden patriarcal dominante, estructura las formas de ver y el placer en la mirada. La mirada masculina proyecta sus fantasías sobre la figura femenina, muy a menudo representada como objeto erotizado. Preferimos emplear el adjetivo “masculinista” para señalar la posición de una mirada masculina heterocentrada no feminista.

cinema)? Los filmes de mujeres, según la crítica filmica feminista anglosajona, son aquellos que supuestamente están concebidos para un público femenino, como el melodrama, por ejemplo (Cook, 1983; Kuhn, 1991). Giran frecuentemente “alrededor del realismo tradicional de las experiencias de las mujeres: la familia, lo doméstico, lo romántico, aquellos campos donde el amor, la emoción y las relaciones tienen prioridad sobre la acción y los eventos” (Laplace, 2002, citada por Soto Arguedas, 2013: 58). En cuanto al cine de mujeres (o cine feminista), se trata más bien de una tendencia en el cine hecho por mujeres, cuya preocupación es romper con la mirada masculina para cuestionar la naturalización de un sistema de género patriarcal heterocentrado. Es teorizado por Alison Butler en términos de “cine menor”. Inspirada en el concepto de “literatura menor”, forjado por Deleuze y Guattari para referirse a una literatura de una minoría o de un grupo marginalizado que recurre al lenguaje mayor para expresarse, Butler considera que el cine de mujeres no es un cine de oposición a la industria cinematográfica sino un cine que reivindica los puntos de vista de una minoría, en este caso el de las mujeres (Soto Arguedas, 2013: 62). Las tres características del cine de mujeres en tanto “cine menor” son: 1) el desplazamiento, la desposesión o la desterritorialización, 2) la dimensión política de la trama y 3) una tendencia a dar a cada tema individual un valor colectivo. Annette Kuhn habla de “anticine” feminista que define como “una actividad cinematográfica que se desarrolla contra el cine clásico y lo desafía [...] en el nivel tanto de los significantes como de los significados” (1991: 170). Este tipo de cine siempre “está mirando de reojo al cine clásico” pero se propone “inquietar al espectador” (Kuhn, 1991: 173).

Perras es una película basada exclusivamente en el protagonismo femenino, si exceptuamos la aparición periférica de una que otra figura masculina. La instancia enunciativa, y por consiguiente la diégesis, están totalmente a cargo de las adolescentes, reunidas en un salón de clase, desde el que arman sus relatos de vida. La puesta en escena y el tratamiento filmico de las diez adolescentes contribuyen a provocar la escopofilia del espectador o de la espectadora. Si con Laura Mulvey (1988) consideramos que la escopofilia, psicoanalíticamente conceptualizada por Freud, consiste en el placer voyeurístico y narcisista provocado por mirar a otras personas, las chicas de *Perras*, la mayoría de ellas erotizadas, se exhiben para, por una parte, provocar la identificación de la espectadora con cuerpos adolescentes desinhibidos y sexualmente empoderados, y, por otra parte, facilitar el placer erótico de las y los espectadores.

Los planos mañter del salón de clase, del baño o de los pasillos, por su limitada profundidad de campo, no hacen sino reforzar la focalización en las chicas. El recurso a filtros de luz cálida para filmar el *striptease* de una de las chicas o una secuencia de anticipación en la que Frida cuenta, en la penumbra de un cuarto de estilo porfiriano, cómo se ha convertido en *call girl*, son unos cuantos ejemplos de la preocupación por fabricar imágenes sensuales y placenteras. Es más, la posición de voyeur en la que la película sitúa al espectador se ve transferida a la mirada femenina, si recordamos la secuencia en la que Sofía descubre, por la apertura de la puerta de la recámara matrimonial, a su padre y a su madre

intercambiando sexualmente con otra pareja. No se exhibe el cuerpo de los participantes, y aún menos el del hombre. De hecho, ningún cuerpo masculino es exhibido como objeto de la mirada femenina. La erotización visual sólo se aplica al cuerpo femenino. El cuerpo erótico del hombre siempre queda oculto o referido en los relatos de las adolescentes. Cuando aparecen cuerpos masculinos, están o bien en una posición de voyeur (el amante ocasional de Patricia), o bien virilizados (el padre de Sofía), pero nunca desnudos o semidesnudos.

A pesar del protagonismo femenino en el acto de mirar, que parece funcionar como transferencia de la mirada masculina, *Perras* se inscribe en lo que Mulvey denomina “el cine narrativo ilusionista” (1988), en el que “la imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre”, alcanza el nivel “exigido por la ideología patriarcal” (1998:9). En este sentido, *Perras* participa más de una mirada masculinista que de una liberación femenina. Contribuye a re-producir la feminización dominante, y asimismo refuerza la creencia en una diferencia sexual esencializada: mujeres altamente femeninas y hombres altamente viriles.

El núcleo melodramático, en clave detectivesca, se focaliza en la búsqueda de la responsable de la muerte de María del Mar. Al principio no se sabe qué acontecimiento grave ha sucedido; sólo al final, como ingrediente arquetípico de la anagnórisis melodramática, se da la revelación. Es en esta línea melodramática en la que se insertan los múltiples relatos de las adolescentes relacionados con la infancia, con la familia o con la exploración sexual. Desde un punto de vista dramático, la película sigue una sola línea narrativa que forma una unidad muy legible: María del Mar, embarazada tras haberse acostado con el padre de su amiga, decide abortar con la ayuda de una compañera. La directora de la escuela cree haber visto salir corriendo a una alumna a quien no consigue identificar. Obliga a las alumnas a permanecer encerradas en el salón de clase hasta que denuncien a la responsable del homicidio involuntario. Finalmente, la directora admite que posiblemente se equivocó y deja salir a las alumnas. Se restablece, de este modo, un orden social perturbado.

En *Perfume de violetas*, la trama narrativa es mucho más compleja y el final deja al receptor frente a una dificultad interpretativa. La última secuencia de la película no cierra una unidad narrativa sino que la complejiza. La complejidad de la trama se debe al hecho de que la película mezcla dos hilos argumentales que interfieren y obstaculizan una lectura unilateral. Está, por una parte, la progresiva relación de amistad entre Yessica y Miriam en la que la primera comete varias “traiciones”. Por otra parte, se halla la trayectoria social de Yessica, enfrentada a una familia hostil y a una situación de violencia sexual. La construcción del personaje de esta adolescente, protagonista y víctima de las dos trayectorias argumentales, sintetiza varias reacciones psicológicas conflictivas, inducidas por las circunstancias socioculturales, contrariamente a la configuración dramática de las chicas de *Perras* cuya definición individual se limita a la asignación de una tipología prototípica (“la Matada”, “la Manchada”, “La Zorra”, “la Valemadres”, “la Mustia”, etc.).

Yessica es a la vez villana y víctima. Los sentimientos que provoca en el espectador no pueden ser sino contradictorios y conflictivos. Los diferentes robos que comete contra su amiguita, al no ser reparados, provocan una actitud de rechazo para con el personaje. Por otro lado, los diferentes abusos sexuales de los que es víctima provocan un sentimiento de piedad y de injusticia. Un vaivén entre el deseo de castigo y el de compasión, amplificado al final con la muerte accidental de la amiguita. Yessica pierde accidentalmente el consuelo de su amiga y esa pérdida la convierte en criminal. Este segundo hilo argumental, en el que prevalece la figura de la villana, tiende sin embargo a borrar el primero, en el que Yessica es víctima de un sistema patriarcal.

Si en *Perras* la línea argumental es bastante clara y acaba con una moraleja fácilmente descodificable (no te acostarás con el padre de tu amiga; abortar puede matarte), en *Perfume de violetas*, las dos líneas argumentales desembocan en una ambigüedad interpretativa. Mencionamos más arriba que posiblemente la muerte de Miriam venga a simbolizar el rechazo por parte de Yessica de una posición de sujeto estigmatizado contra la que se rebela. Pero ¿cómo interpretar el hecho de que, después de haber provocado la muerte de Miriam, la protagonista regrese a la casa de su amiga y se acueste en su cama? Esta secuencia no permite una lectura tan clara como en *Perras*. Varias redes simbólicas se interponen a la hora de buscar una interpretación:

- El hogar de Miriam y de su madre representa el cariño materno del que carece Yessica y al que, sustituyendo el lugar vacío de su amiga, regresa finalmente la adolescente en una especie de reacción inconsciente.

- Pero el hogar de Miriam, al que regresa Yessica, es también el espacio que reproduce las normas sociales que la rechazan y la condenan.

- La casa de Miriam, en la que no hay ninguna presencia masculina, es decir, ninguna amenaza de violencia sexual, representa un lugar seguro y protector. Es también el hogar en el que Yessica fue feliz con su amiguita.

- El regreso de Yessica a la casa de la madre de Miriam representa el regreso de lo que genera un sistema patriarcal coercitivo. Yessica no es el modelo de hija fantaseado por la madre de Miriam sino el tipo de mujer lastimada por el mismo sistema patriarcal, reproducido con la complicidad tácita de este tipo de mujeres de clase media baja.

- La sonrisa final de Yessica es una mezcla de satisfacción y de ironía.

La combinación de dos líneas argumentales en *Perfume de violetas* permite que la película no se limite a una mera victimización de la protagonista violada. Facilita, a partir de una situación local – un barrio popular en la Ciudad de México – pistas de reflexión sobre la difícil construcción como sujeto social de las adolescentes en un sistema patriarcal neoliberal; ahí está la dimensión política de la película.

La diferencia entre la mirada masculinista de películas como *Perras* y la mirada feminista de *Perfume de violetas* radica en el hecho de que la primera instala una posición naturalizada de sujeto adolescente erotizado mientras que la segunda problematiza esa misma posición de sujeto adolescente. En la línea de las observaciones teóricas de Laura Mulvey, se puede decir que *Perras*,

mediante una estetización de los cuerpos femeninos, que mucho comparte con la estilización de los videoclips, refuerza la objetivización de las adolescentes, convirtiéndolas en los cuerpos-fetiches a los que está acostumbrado el sistema patriarcal. *Perfume de violetas*, en cambio, rompe con la estereotipificación comercial de las adolescentes, presentando a una protagonista de clase popular, torpe en su manera de caminar y de comportarse, al margen de una belleza erotizada. Esta ruptura con el estereotipo es la que permite orientar la mirada hacia la construcción del personaje como sujeto social.

A modo de conclusión, el recurso a la codificación melodramática difiere según que la película se inserte en una tradición masculinista sin cuestionarla o participe de un acercamiento feminista crítico. En el primer caso, las estructuras melodramáticas son utilizadas como elementos especulares y espectaculares de una cultura residual que permanece en el sistema patriarcal. Contribuyen a la escopofilia placentera y conservadora del espectador. La moraleja final condena, no a quien está dirigido el espectáculo, sino al personaje de la adolescente que osa provocar el deseo del hombre adulto. En el segundo caso, los códigos melodramáticos son, de cierto modo, resignificados y orientados hacia una objetivación trágica. Prueba de ello es justamente la ausencia de moraleja final. Si el recurso a la imaginación melodramática posibilita asentar las bases de una construcción diegética convencional, identificable inmediatamente por un público amplio, permite también descentrar la mirada tradicional, a la que está acostumbrado el espectador, para hacer visibles los puntos ciegos de un sistema de género androcéntrico.

Obras citadas

- BARBERO, Jesús Martín (1988): "Matrices culturales de la telenovela". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* II.5: 137-164.
- BROOKS, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne (1994): "La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano". *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 16: 51-63.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2002): "Feminismo y teoría cinematográfica". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 25 (enero-junio de 2002): 23-48.
- _____ (2005): "El feminismo y el cine realizado por mujeres en México". *Razón y Palabra* 46 (agosto-septiembre de 2005): s.p.
- COOK, Pam (1983): "Melodrama and the Women's Picture". Sue Aşpinall y Robert Murphy (ed.), *BFI dossier 18: Gainsborough Melodrama*, London: British Film Institute: 14-27.
- CORBIN, Michel (1998): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Larousse.
- HERLINGHAUS, Hermann, Ed. (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Piso.
- KUHN, Annette (1991): *Cine de mujeres, Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LE DOEUFF, Michèle (1989): *L'Étude et le rouet*, vol. 1.15. Paris: Éditions du Seuil.

- MIRA, Alberto (2008): *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona-Madrid: Egales Editorial.
- MULVEY, Laura (1988 [1975]): "Placer visual y cine narrativo", traducido por Santos Zunzunegui. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf (consultado el 30.06.2016)
- Oroz, Silvia (1995 [1992]): *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.
- RUBIN, Gayle (1996 [1975]): "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo". Marta Lama (dir.), *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG: 35-96.
- SOTO ARGUEDAS, Abileny (2013): "La crítica filmica feminista y el cine de mujeres". *Revista Escena* 36 (72-73): 55-64.

