

## Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental

El libro presenta un conjunto de ensayos analíticos acerca de las tendencias en el cine mexicano reciente. Algunas constantes detectadas por los autores permitieron dividir el libro en tres partes. En la primera, titulada Las mujeres desde el encierro, Verena Teissl, Vicente Castellanos y Elvira Hernández, Valeria Valenzuela, Aleksandra Jablonska y Maricruz Castro reflexionan sobre las películas cuya preocupación central es hablar de los sectores marginales de la sociedad mexicana, representados por las figuras femeninas atrapadas en una sociedad patriarcal. En segundo apartado, llamado Reinterpretaciones de la ciudad, Julian Woodside y Cristina Gómez analizan dos películas mexicanas más premiadas en los últimos años y que rompen con las maneras tradicionales de hablar de la ciudad de México al usar recursos sonoros, visuales y de edición originales y al actualizar mitos antiguos. En la tercera parte, titulada Recreaciones de géneros, Alma Delia Zamorano y Daniel Peña analizan los modos en que el cine contemporáneo ha ido transformando los géneros cinematográficos y dramáticos tradicionales para configurar poderosas narrativas críticas sobre las sociedades contemporáneas.



**Aleksandra Jablonska**

Aleksandra Jablonska, doctora en Historia del Arte, es profesora-investigadora de la Universidad Nacional Pedagógica Nacional y de la Universidad Autónoma de México. Ha publicado tres libros sobre el cine mexicano, de los cuales el más reciente Cristales de tiempo: pasado e identidad en el cine mexicano contemporáneo, México, SEP/UPN/CONACYT, 2009



978-3-8443-4192-8

editorial académica española

Tendencias en el cine mexicano



Aleksandra Jablonska · Verena Teissl · Vicente Castellanos

## Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental

Diversas miradas

### Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental

El libro presenta un conjunto de ensayos analíticos acerca de las tendencias en el cine mexicano reciente. Algunas constantes detectadas por los autores permitieron dividir el libro en tres partes. En la primera, titulada Las mujeres desde el encierro, Verena Teissi, Vicente Castellanos y Elvira Hernández, Valeria Valenzuela, Aleksandra Jablonska y Maricruz Castro reflexionan sobre las películas cuya preocupación central es hablar de los sectores marginados de la sociedad mexicana, representados por las figuras femeninas atrapadas en una sociedad patriarcal. En segundo apartado, llamado Reinterpretaciones de la ciudad, Julian Woodside y Cristina Gómez analizan dos películas mexicanas más premiadas en los últimos años y que rompen con las maneras tradicionales de hablar de la ciudad de México al usar recursos sonoros, visuales y de edición originales y al actualizar mitos antiguos. En la tercera parte, titulada Recreaciones de géneros, Alma Delia Zamorano y Daniel Peña analizan los modos en que el cine contemporáneo ha ido transformando los géneros cinematográficos y dramáticos tradicionales para configurar poderosas narrativas críticas sobre las sociedades contemporáneas.

Tendencias en el cine mexicano



Aleksandra Jablonska, Verena Teissi, Vicente Castellanos

### Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental

Diversas miradas



**Aleksandra Jablonska**  
Aleksandra Jablonska, doctora en el campo del Arte, es profesora investigadora de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de los Estados Unidos de México. Ha publicado tres libros sobre cine mexicano. Entre sus obras más recientes: *Orbitas de tiempo pasado y olvidadas* y *El cine mexicano contemporáneo*, México, SEP/INAOUC/ACT, 2008.



editorial académica española

## Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental

### Diversas miradas

Editorial Académica Española ( 15.06.2011 )



#### Detalles de libro:

ISBN-13: 978-3-8443-4192-8

ISBN-10: 3844341927

EAN: 9783844341928

Idioma del libro: Español

**Texto de contratapa:** El libro presenta un conjunto de ensayos analíticos acerca de las tendencias en el cine mexicano reciente. Algunas constantes detectadas por los autores permitieron dividir el libro en tres partes. En la primera, titulada Las mujeres desde el encierro, Verena Teissi, Vicente Castellanos y Elvira Hernández, Valeria Valenzuela, Aleksandra Jablonska y Maricruz Castro reflexionan sobre las películas cuya preocupación central es hablar de los sectores marginales de la sociedad mexicana, representados por las figuras femeninas atrapadas en una sociedad patriarcal. En segundo apartado, llamado Reinterpretaciones de la ciudad, Julian Woodside y Cristina Gómez analizan dos películas mexicanas más premiadas en los últimos años y que rompen con las maneras tradicionales de hablar de la ciudad de México al usar recursos sonoros, visuales y de edición originales y al actualizar mitos antiguos. En la tercera parte, titulada Recreaciones de géneros, Alma Delia Zamorano y Daniel Peña analizan los modos en que el cine contemporáneo ha ido transformando los géneros cinematográficos y dramáticos tradicionales para configurar poderosas narrativas críticas sobre las sociedades contemporáneas.

**Por (autor):** Aleksandra Jablonska  
Verena Teissi  
Vicente Castellanos

**Número de páginas:** 220

**Publicado en:** 15.06.2011

**Categoría:** Cine: General, obra de referencia



**“Una mirada analítica sobre la opresión y la liberación en el filme “Quemas las naves” a partir de los cautiverios de género, junto con Vicente Castellanos Cerda, en Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental, Editorial Académica Española, Alemania, 2011. ISBN: 978-3-8443-4192-8. P.29 a 55. Coordinado por Alejandra Jablonska, Verena Teissi y Vicente Castellanos. Tercer texto**

## UNA MIRADA ANALÍTICA SOBRE LA OPRESIÓN Y LA LIBERACIÓN EN EL FILME “QUEMAR LAS NAVES” A PARTIR DE LOS CAUTIVERIOS DE GÉNERO

Vicente Castellanos Cerda y Elvira Hernández Carballido

### La obra y su contexto: lo social.

El 2 de julio de 2006 México amanece como un país dividido, la vida política se hizo más compleja. La diferencia entre Andrés Manuel López Obrador y Felipe Calderón para ser reconocidos como presidentes de la República era mínima. Finalmente, el 5 de septiembre el Tribunal Electoral da el triunfo al primero con una diferencia de 0.56%, en un ambiente de tensión, debates y rechazo.

El México del siglo XXI se convertiría en testigo de la continuación de un partido de derecha en el poder, que se ha caracterizado por su nulo oficio político y proclividad gerencial, pero sobretodo por su absoluta visión conservadora. Bien se ha dicho que “lo que afirma con mayor fuerza el carácter conservador del *panismo* es su cultura, su talante. El PAN aparece como el partido de las buenas costumbres. Hay en efecto, un bloque panista que considera que es función del gobierno regular la virtud. En consecuencia, será función de las autoridades definir cuál es el largo de la falda que debe usarse, proscribir el lenguaje procaz de los estadios de fútbol o vigilar las expresiones artísticas para cuidar que sean compatibles con el sentido del decoro de la comunidad.” (Silva Herzog, 1999: 103)

En la prensa se advirtió que muchos de los conservadores estarán en el gobierno o tendrán fuerte influencia sobre éste, con posicionamientos contra el aborto legal, la anticoncepción de emergencia, la información sexual, las sociedades de convivencia, el Estado laico; pero a favor de la familia tradicional y de los grupos clericales.

Es así como en este nuevo milenio las organizaciones de derecha han encontrado espacios para difundir e imponer su ideología conservadora. Un caso es el Consejo de la Comunicación, donde han fortalecido la creencia de que la familia nuclear, tradicionalmente conformada por padre, madre e hijos, es la institución básica del tejido social. Ello, pese a que el Censo de Población y Vivienda 2000, demostró que la tercera parte de los hogares mexicanos están compuestos por

una diversidad de acuerdos domésticos donde las familias son plurales: mujeres jefas de familia, parejas sin hijos, personas sin parentesco que comparten espacios y gastos, parejas del mismo sexo que se relacionan por amor y pueden tener hijos propios. Las nuevas formas de hacer familias son ignoradas o minimizadas.

Esa visión conservadora también ha sido definitiva en el retroceso de los derechos y oportunidades de las mexicanas. Se ha llegado incluso a denunciar en la prensa que existe un “desdén oficial” por parte de las autoridades para atender el fenómeno de la violencia contra las mujeres en México, “ya que no cuentan con una política ni un compromiso real para la solución de esta problemática”. (Velázquez, 2008). Es así como la Ley General de Acceso de las Mujeres a una vida libre de Violencia fue aprobada casi de manera forzada por Calderón, por lo que nació sin recursos para su aplicación y sus disposiciones ha sido letra muerta. De igual manera se ha advertido por parte de mujeres en la política, como Claudia Cruz Santiago, diputada del Partido de la Revolución Democrática, que la derecha ha planteando la idea de que las mujeres vuelvan a recobrar su papel de maternidad, de cuidar a las y los hijos y a la familia. Por lo mismo, ha resultado bastante difícil para este gobierno cumplir con la Ley General para la Igualdad entre Mujeres y Hombres, donde se establecen lineamientos como: fomentar la igualdad entre mujeres y hombres en todos los ámbitos de la vida y asegurar que la planeación presupuestal incorpore la perspectiva de género, apoye la transversalidad y prevea el cumplimiento de los programas, proyectos y acciones para la igualdad entre mujeres y hombres. Se han minimizado los compromisos asumidos en las conferencias internacionales realizadas en la década de los 90 por Naciones Unidas, la de El Cairo, Egipto (1994) y la de Beijing, China (1995); donde se reconocen y se protegen los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, adolescentes y jóvenes.

Los grupos conservadores que han intentado a toda costa echar atrás los logros obtenidos hasta hoy en esta materia, con el apoyo y benevolencia del gobierno panista en turno. El gobierno de Felipe Calderón ha desarrollado su estrategia

para darle fuerza al discurso progresista y no dar recursos a los espacios donde se piensa poner en práctica esos avances en torno a la situación femenina.

La misma actitud puede observarse en el caso del movimiento lésbico-gay nacional. En la Cámara de Diputados se encuentran en discusión varias iniciativas de ley que tienen que ver con el reconocimiento y la protección de los derechos de la población lésbico, gay, bisexual y transgénero; pero han sido detenidas por la mayoría de las diputadas y diputados del PAN. Existe un verdadero desequilibrio entre los derechos de las personas heterosexuales frente a la indefensión de las homosexuales, lo que deriva en una situación de doble o triple marginación y opresión de las y los homosexuales.

Actualmente existe otro grave problema en este escenario social: los homicidios, la Comisión Ciudadana contra Crímenes de Odio por Homofobia, informó que ese organismo ha documentado 420 asesinatos por odio homofóbico entre 1995 y 2006, pero de acuerdo con cifras del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), 876 personas habrían sido asesinadas en 8 años debido a su orientación sexual. Los crímenes por homofobia no sólo matan de manera cruel a la víctima, sino que amenazan con llegar a su exterminio. El afán de las autoridades de tildar estos crímenes como “pasionales” ha contribuido la impunidad. En México más del 80 por ciento de los crímenes contra homosexuales están archivados en el olvido y siguen en total impunidad. El alto índice de asesinatos no podría entenderse sin el contexto homofóbico en el cual se han desarrollado. “Hay homofobia en todos los niveles de sociedad, en todas las estructuras. Rechazo, miedo al que nos es diferente. Hay homofobia en las escuelas, en los trabajos, en los medios de comunicación y, esto es lo más vergonzante, en todos los púlpitos de las iglesias, en el discurso sistematizado profundamente machista de nuestros dirigentes y líderes políticos”. (Del Collado, 2007)

Pese a este escenario conservador, en México existen los otros, los grupos e individuos que tienen una visión diferente, una fe en el cambio y en el respeto a las diferentes formas de ser y de pensar.

Es así como la Red por los derechos sexuales y reproductivos en México ha realizado campañas y foros de discusión sobre temas como el aborto, del cual públicamente se ha declarado que despenalizarlo ayuda a que las mujeres puedan decidir libremente sobre su maternidad, contribuye a que menor número de ellas fallezcan por practicarse un aborto en condiciones insalubres; así mismo, significa combatir la injusticia social y reconocer que las mujeres son sujetas de derechos plenos.

La Coalición de Organismos y Activistas de la Diversidad Sexual con trabajo en SIDA y Derechos Humanos (COASIDH) de Guadalajara es otro organismo que en este siglo XXI ha realizado un gran número de eventos de denuncia y transparencia de casos específicos, asumiendo que el Estado no puede excluir las diferencias y las particularidades de los ciudadanos, puesto que la democracia que vive nuestro país exige hoy el reconocimiento y el respeto a las diferencias.

Por su parte, existe también la Agencia de Noticias sobre Diversidad Sexual (Anodis), un sistema de información que desde el 2002 transmite noticias, opiniones y análisis sobre la comunidad lésbico, gay, bisexual, travesti, transgénero y transexual en México mediante el uso de Internet. Hoy en México estas comunidades son visibles y aunque es enorme lo que falta por hacer, se trata de un sector de la población, vivo y activo, que se manifiesta en todos los espacios sociales y culturales. Sólo un 10 por ciento de la población tiene una orientación definida en cuanto a sus prácticas sexuales, y pueden ser homosexuales, heterosexuales o bisexuales, en tanto que el restante vagabundea en la diversidad sexual.

Un espacio de expresión que ha destacado en México desde hace 14 años y ha denunciado esta situación es el suplemento *Letra S*, que aparece en el periódico *La Jornada*. “Dedicado a la lucha contra el sida, al esclarecimiento de los derechos de las minorías sexuales, y a la información copiosa y necesaria sobre la política sexual en el mundo. Además documenta el proceso de la intolerancia y los avances de las actitudes y los esfuerzos organizados en pro de la diversidad” (Monsivaís, 2005).

Coordinado por Alejandro Brito, *Letra S*, se ha propuesto cumplir los objetivos de servir de vínculo de difusión para diversas organizaciones civiles en México, generar una cultura de la educación sexual y promover el respeto de los derechos sexuales. Cabe recordar que este suplemento es además una organización civil que ha emprendido proyectos interinstitucionales como la Campaña de Prevención de VIH/Sida en la comunidad gay, la Comisión Ciudadana Contra los Crímenes de Odio por Homofobia y recientemente el Proyecto de Jóvenes Gays, Lesbianas y Familia, entre otros.

Dennis Altman, autor del libro *Sexo Global* (2006) reconoció que las luchas que hoy se libran en México en torno al aborto, el trabajo sexual y las uniones del mismo sexo tienen repercusión en todo el mundo. Además reconoció que es difícil encontrar sociedades en las que los asuntos del control y la regulación sexuales no se integren a la vida política.

Por ello, no sorprenden declaraciones públicas como la de Claudia Hinojosa, miembro de la Comisión Ciudadana contra la Discriminación, cuando afirma que las familias alternativas son escuelas para una nueva democracia, obligan a repensar el mundo para hacerlo más tolerante y reivindicar la existencia de hogares no heterosexuales. Así, pese a un gobierno conservador, no dejan de circular y difundirse las ideas, de que, para una buena salud sexual, una mujer necesita poder expresar su sexualidad de forma placentera, escoger a su pareja, negociar cuándo y cómo tener relaciones sexuales, decidir si desea embarazarse, tener acceso a la planificación familiar, evitar infecciones de transmisión sexual y llevar una vida libre de violencia sexual.

Una mirada optimista hace creer en un México liberal y tolerante, diverso y plural; pese a estar regido por un presidente y un sistema político-burocrático de un partido de derecha y conservador.

Como es de esperarse, el cine nacional contribuye mediante relatos y personajes al debate de la diversidad sexual y cultural en México. Temáticas tabúes como la religión católica, el presidencialismo y el ejército han tenido tratamientos críticos en películas estrenadas al menos en los últimos diez años. De la franca militancia hasta la reproducción de estereotipos, los temas incómodos para la parte más

conservadora de la sociedad, han sido exhibidos en las salas de cine y han entrado de lleno a la agenda política. La película que nos ocupa en este trabajo es un ejemplo del devaneo entre documentar mediante la ficción los cambios culturales en nuestro país y los mecanismos de la creación artística que bien a bien no termina de ubicarse en su papel emancipador y político.

### **La obra y su contexto: lo cinematográfico.**

David Bordwell y Kristin Thompson (1997) describieron con suma precisión cómo el estilo cinematográfico de Hollywood está estrechamente relacionado con el modo de producción de una industria caracterizada por inversiones costosas en la realización de películas y tiempos reducidos para recuperarlas y obtener ganancias. La construcción del espacio-tiempo en el cine de Hollywood favorece la rápida comprensión de la trama, la caracterización física y psicológica de los personajes y la ubicación de los escenarios donde se desarrollan las acciones.

En oposición, los cineastas de la Nueva Ola Francesa, a partir de finales de los años cincuenta, propusieron un cambio estilístico que introdujo otro modo de producción fílmica. De la división del trabajo, se regresó a una hechura más artística, más apegada al autor como creador de una obra de arte. El autor, es decir, el director, se convirtió en el responsable creativo del guión, a cargo de la realización y la posproducción; esto no quiere decir que se trataba de un trabajo solitario, sino más bien, existía un consenso de que una obra de realización colectiva tiene siempre como hilo conductor la genialidad y originalidad del autor-director.

Entre la producción de películas industriales y artísticas, a lo largo del siglo XX y lo que va del presente, la relación estilo-producción se ha complejizado. Las grandes productoras tienen áreas de apoyo al cine independiente estadounidense, tal fue el caso de la película de George Clooney, **Good Night and Good Luck** (2005), apoyada por la **Warner Independent Pictures**. La enseñanza es clara: es posible hallar en estos días, un actor del actual *star system* mundial dirigiendo un film, apoyado por una *major*, que cuestiona el papel de los políticos y los medios en plena lucha contra el comunismo. Asimismo, los aportes en cuanto a ideas,

talentos y renovación de temáticas que ha brindado en instituto y el festival de **Sundance** a Hollywood ya no sorprende a nadie.

En México, tampoco sorprenden los innumerables financiamientos sexenales, bajo el nombre de programas o fideicomisos, que los gobiernos federales o estatales han brindado al cine independiente nacional. Muchas trayectorias cinematográficas de los años sesenta y setenta no se hubieran desarrollado con tanto éxito sin los subsidios gubernamentales.

Una pregunta surge ahora: ¿**Quemar las naves** es una película independiente? No tenemos una respuesta definitiva, pero sí algunos elementos para intentar explicar el contexto cinematográfico del film que tiende a ser en una regularidad en México.

Las industrias culturales han hecho borrosas las fronteras de lo comercial *versus* lo independiente. El cine, como ya dejamos entrever, es una de las industrias que más ha contribuido a este desplazamiento de los límites. Por su doble carácter de industria y arte, es consecuencia inevitable de debates entre lo artístico-independiente y lo comercial-industrial. En la historia del cine, son muy raros los casos de estados puros de un lado o de otro, no nos referimos a las películas en particular, sino a grupos de películas más amplios. ¿Existen *western* de autor o películas de arte sin influencias de los géneros cinematográficos? Y es que esta ambigüedad es características de la película de Francisco Franco.

Actores de la industria del espectáculo, sobre todo con fuerte presencia en la televisión, trabajan con actores noveles. Íconos del espectáculo mediático cumplen con roles dramáticos que asumen posturas poco convencionales o socialmente críticas (Diana Bracho), en un contexto narrativo lineal y previsible marcado por un guión escrito por el director y una actriz de telenovelas (María Renée Prudencio). Las acciones, los nudos y las resoluciones narrativas de la película siguen una rigurosa estructura clásica del drama. No hay sorpresas ni digresiones, cada elemento de la puesta en escena y las peripecias de los personajes apuntan a resolver el nudo principal: la emancipación de los miembros de una familia no convencional. La muerte para la madre y el abandono del lugar

de origen para los hijos, son las acciones, justificadas en motivos personales, que permiten resolver el conflicto narrativo.

Si bien el planteo es convencional, no así la temática de la película. Los cautiverios de una puta, una loca y un homosexual, tratados sin falsos dramatismos y con cierta distancia crítica, se confrontan con los valores de cierta parte conservadora de la sociedad mexicana, sobre todo, en provincia.

En suma, la película se apega al canon de la industria en su estructura narrativa y en la presencia de actores reconocidos, principalmente por su trabajo en televisión, pero al mismo tiempo arriesga en un tema tabú y da papeles protagónicos a actores noveles.

Esta película, realizada en cinco años, es un ejemplo típico de la búsqueda de financiamientos públicos y privados, situación que se explica muy bien por las condiciones existentes entre estilo y modo de producción. Si bien tradicionalmente una película comercial tiene el respaldo de capitales privados, destaca al respecto el papel de las *major* estadounidenses, hoy en día, en países como el nuestro donde no existen verdaderos programas económicos de apoyo a la producción cinematográfica, el capital puede fluir de la apuesta de un empresario o de una decisión política. El gobierno de Zacatecas decide financiar la película de Francisco Franco, pero sin formar parte de un programa amplio de fomento a la cultura cinematográfica, o a la cultura en general, al menos no se dice lo contrario en los créditos. Sin caer en la especulación, sabemos que se trata de un gobierno de izquierda que apoya al film de modo coyuntural. El único dato que justifica el financiamiento es que la trama se desarrolla en ese estado.

La paradoja es lo único cierto si pretendemos caracterizar al film como independiente. Tal vez, la categoría ya no sea pertinente al momento en que la censura gubernamental, o de otro tipo, se ha relajado y han ganado en visibilidad otros modos de vida que, sin caer en la ingenuidad, han exhibido la diversidad cultural del país.

## La película ante la crítica<sup>1</sup>.

“Familia disfuncional”, “incesto y homosexualidad”, “sociedad tradicional”, “moralidad provinciana”. Nombrar la realidad lleva consigo el empleo de vocablos con cierta intencionalidad ideológica, lo cual implica un proceso de apropiación cultural que la mayoría de las veces no se reflexiona. La crítica periodística, parece no salir de vocablos y de estrategias retóricas probadas para hablar de la importancia o no de una película. Si en pantalla se representa un hecho o una situación fuera de los marcos culturales, la crítica no sabe cómo reaccionar y termina por nombrarlos con estereotipos. ¿Quién habla? Los prejuicios sociales y profesionales del crítico que está obligado, aun sin lograrlo, a proponer un argumento plausible acerca de la película.

“Aproximación a la comedia romántica”, “búsqueda y goce de la libertad”, “abordaje fino y delicado de los temas”, se suman a las expresiones del párrafo anterior, no para contrastarlas, sino para nombrar esa realidad filtrada que los críticos creyeron ver representada en el film de Francisco Franco.

Una pregunta reclama ahora su derecho de ser planteada: ¿la crítica dio su voto a favor o en contra de **Quemar las naves**? Pregunta tramposa, al igual que las frases anteriores, pues reduce a una disyuntiva la función de la crítica. Pero en última instancia, se espera de la crítica, un juicio. **Quemar las naves** no fue considerada por la crítica nacional como una película de aciertos artísticos o políticos, si bien se reconoció su buena hechura y su buen tino al no caer en tremendismos de temas polémicos, tampoco se le dio lenta sentencia de muerte. Se destacó el guión, las actuaciones y la mesura en el tratamiento del incesto y la homosexualidad y sin embargo para el tema la crítica careció de palabras, por eso recurrió a la seguridad de sus marcos semánticos y a las expresiones comprensibles por la mayoría de los espectadores. Explotó el interés humano, o tal vez escopofílico, de mostrar en pantalla aquello que sólo se ve en la intimidad de una familia y para ello recurrió a una serie de vocablos y frases “malditas”, o bien, los suavizó al dejar explícito el buen gusto mostrado por los realizadores.

---

<sup>1</sup> Se obtuvieron de la hemeroteca de la Cineteca Nacional las críticas aparecidas antes, durante y después del film en los periódicos: *La Jornada*, *El Financiero*, *El Universal* y *Reforma*.

La crítica que hacemos a la crítica, es que cada vez pierde más su función de orientadora de significados posibles, plausibles o poco evidentes, de una obra considerada artística, y por el contrario, reproduce percepciones estereotipadas de la realidad. Eso no es guía, es reiteración morbosa de los miedos, ya no a ver, sino a comprender lo que se ve en la pantalla, según otra óptica.

¿Qué lenguaje hace justicia a la película? El descriptivo, pues la película eso pretende. No polemiza ni toma partido, ni por la tradición ni por la liberación a ultranza. Es un tino, sin duda del guión y del director, la permanente desdramatización de las escenas y situaciones polémicas, lo cual deja entrever también la crítica.

Identificamos al menos tres posturas en la crítica del cine al momento de emitir un juicio. Las explicamos en las siguientes líneas para dar una final valoración de este film frente a la crítica. Dos son opuestas y muy comprensibles: estar a favor de la película, lo cual implica destacar la psicología congruente de los personajes, el entramado original de la historia y la consistencia en el empleo del lenguaje cinematográfico, es decir, un buen relato recibe un buen tratamiento en pantalla. El opuesto es el juicio negativo a una película porque el guión está desestructurado y la puesta en pantalla es poco original. Si bien, no discutimos la ambigüedad que lleva consigo todo juicio de valor artístico, al menos estas dos posturas hacen evidente la toma de partido del crítico. Pero no ocurre así con aquellas críticas que intentan el justo medio, caso de la *opera prima* de Francisco Franco, pues se trata de un reconocimiento a medias, de acentuación de los tinos y de justificación de los yerros. Y no es que la crítica haya optado, como propusimos aquí, por una argumentación descriptiva, novedosa o diferente a un film que así lo reclamaba y que le vendría bien a los críticos para que renovaran sus esquemas semánticos de valoración, pero como no ven las películas con cierta distancia y se limitan a pasarlas por sus filtros culturales, lo que tenemos es una postura timorata que deja a la película en una suerte de suspenso. Desafiante, sí; conservadora, también; de buena hechura, sin duda; pero no pieza clave en la cinematografía nacional.

Esta crítica irresuelta, se evidencia en el lenguaje estereotipado empleado en la prensa nacional, atrasada para evaluar los fenómenos culturales que el cine retoma y muestra en sus producciones. Y ante la carencia de salidas, el cuestionamiento: ¿por qué adjetivar a la familia como disfuncional?, ¿por qué o para qué es funcional la familia nuclear?, ¿por qué las decisiones en el abordaje del tema y su puesta en pantalla son un tino ideológico y artístico?

### **Análisis crítico.**

Tres categorías orientan el presente análisis: ambientes, personajes e interacciones. Cada una permite entender una situación de sometimiento o de liberación, no por motivos voluntaristas, sino por el tipo de interacción cultural que los personajes construyen en sus **cautiverios**, sea para reproducir la desigualdad o para emanciparse.

Se decidió que como eje de esas categorías se presentará la propuesta teórica de Marcela Lagarde (2003) en torno a los cautiverios de las mujeres. Presentada como su tesis de doctorado en Antropología, la obra aporta categorías básicas para analizar a profundidad la subjetividad femenina y la manera en que la sociedad logra cautivarlas. Es así como la autora crea el término cautiverio, como *“una categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad”*. (Lagarde, 2003: 151)

La citada antropóloga afirma que las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger, y la posibilidad de decidir. La antropóloga caracteriza a las mujeres en cuanto al poder de la dependencia vital, el gobierno de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretando en vidas estereotipadas, sin opciones. Todo esto es vivido por las mujeres desde la

posición de subordinación a que las somete el dominio de sus vidas que, en todos los aspectos y niveles, ejercen la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales. En su obra, considera que existen los siguientes tipos de cautiverios:

**Las madresposas.** Todas las mujeres por el sólo hecho de serlo son madres y esposas. Desde el nacimiento y aun antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas. La maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política de las mujeres. Las mujeres son madresposas aunque no tengan hijos ni esposo, así como es cierto también que algunas mujeres con hijos o casadas, tienen dificultades para cumplir con su deber y asumirse como tales, o para ser identificadas como madres o como esposas, de acuerdo con los estereotipos de adscripción vigentes.

**Las monjas.** Es una mujer consagrada: mujer sagrada. Mujer que se entrega a Dios. Esa es su forma de estar en comunicación con él y de participar de su santidad, por lo cual vive una situación excepcional, predestinada a la vida religiosa. El Derecho Canónico de la Iglesia Católica Apostólica y Romana establece que la vida religiosa consiste en *“la consagración de toda la persona y manifiesta en la iglesia el admirable desposorio creado por Dios como signo de la vida futura. Así el religioso consume su plena donación como un sacrificio ofrecido a Dios, por el que toda su existencia se convierte en un culto continuo a Dios en caridad”* (Lagarde, 2003: 482).

**Las putas.** Es la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico y la transgresión. En un nivel ideológico simbólico, en ese cuerpo no existe la maternidad. La prostituta como grupo social disocia en su cuerpo la articulación entre los elementos básicos de la unidad genérica, de la condición femenina. La prostituta concreta la escisión de la sexualidad femenina entre erotismo y procreación. Entre erotismo y maternidad, fundamentos sociales y culturales de

signo positivo del género femenino. La prostitución es el espacio social, cultural y social de la sexualidad prohibida, explícita y centralmente erótica, de la sexualidad estéril, de la sexualidad no fundante de futuro.

**Presas.** La autora destaca que todo cautiverio implica una prisión: un conjunto de límites materiales y subjetivos, de tabúes, prohibiciones, y obligaciones impuestas en la subordinación. Por fundamento tiene el dominio, y sirve a su reproducción. La prisión es una institución punitiva y pedagógica: mediante el castigo de unos cuantos, se erige amenazadora y ejemplar, como futuro para quienes se atreven a transgredir las normas hasta pasar la tolerancia de los poderes. A diferencia de otras instituciones de recreación del poder, la prisión está destinada a los disidentes, a los transgresores. Se trata del espacio reservado a aquéllos que no aceptan el cumplimiento de las normas. Así, la prisión excluye y cerca, contiene en el aislamiento a los sujetos que no internalizan el consenso de acuerdo con su lugar en la sociedad y la cultura, y actúan fuera de la norma.

**Las locas.** Son las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malasmadres, las madrastras, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas, las feministas. En el mundo donde priva la axiología del bien y del mal, las locas son las muy buenas y las muy malas, aquellas mujeres cuyo despliegue exagerado en la vida las llevó a los extremos de la sinrazón. Para las mujeres, son locas todas las otras – locura de la enemistad-, y para los hombres todas las mujeres son locas – locura de virilidad-: ambas constituyen el paradigma político de racionalidad, o sea la locura patriarcal.

El cautiverio, como lo entenderemos en este trabajo, si bien priva a un personaje de su libertad por su condición de género, puede ser el punto de partida de cambios en el tipo de interacciones que se establecen en las relaciones

interpersonales e, incluso, en otras que abarcarían escenarios familiares y sociales.

Los ambientes en la película son centrales. Dan origen al título, **Quemar las naves**, que cuando se convierte en un hecho, tal fue el caso de la decisión de Hernán Cortés, elimina todo deseo y posibilidad de regreso. La casona provinciana es la metáfora del navío que naufraga. En ésta es donde las interacciones domésticas evidencia la tensión cultural de una madre cantante (Eugenia), vedette en voz de uno de los personajes; la hija loca (Helena) enamorada del hermano y que renuncia a su vida por cuidar a la madre enferma; y el hermano (Sebastián) en búsqueda de su identidad homosexual. La casona-navío si bien se constituye en el cautiverio físico de los tres personajes, a la vez, es el espacio privado donde cada uno encuentra la posibilidad de expresarse: Eugenia decide morir en su habitación; Helena aprende inglés, imagina viajes por lo que recorta ofertas e imágenes de múltiples lugares turísticos, además canta los éxitos de la madre; Sebastián pinta y se pasea en ropa interior. La casona es un hogar, es un refugio que no obstante somete a los tres personajes, somete a la madre a la muerte inevitable, a la hija a no salir ni al mercado y al hermano a la incompreensión de su familia.

*El navío se hunde en el mar*, es otra metáfora de cómo la casona está enclavada en una provincia del México tradicional: religioso y clasista. La casona no es un lugar del mal, aún no cae en total desgracia y por eso sus habitantes son tratados con cierto halo de culpa y lástima por parte de la familia rica que los cuida. Completan el escenario provinciano otros espacios: la escuela confesional, los espacios públicos del pueblo y una cantina. Lugares que sólo recorre Sebastián, el explorador que se atreve y no está atado por su género, decisión o enfermedad, a la casa.

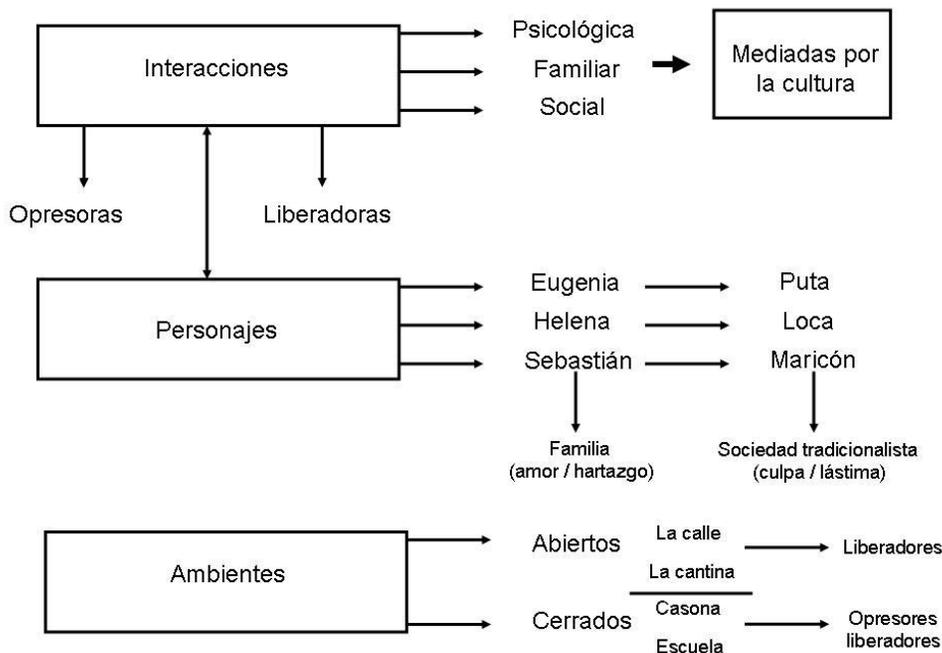
Miedos, desafíos y deseos dan origen a las interacciones culturales con otros. Se aprende socialmente a sufrir o gozar y su expresión cotidiana refuerza o cuestiona la norma. La norma no es ley, pero si no se cumple, se puede recibir el castigo simbólico de la discriminación que amplía las brechas entre lo aceptable y lo intolerante. Las interacciones entre los tres miembros de la familia están mediadas

por el amor y por el hartazgo de no encontrar salidas. La muerte de la madre es el primer hecho que obliga a un cambio: a la venta de la casa y a la separación de los hermanos. La renuncia de Helena a Sebastián es otro dato del cambio, no por saberlo homosexual, sino por el deseo de él de abandonar ese lugar y de hallar otro a su gusto y conveniencia. Las decisiones dubitativas de Sebastián alargan la separación inevitable de los hermanos hasta la venta de la casa, decisión final de Helena, pues la mujer es la dueña del hogar y sólo ella puede decidir su suerte. Es decisión de Helena el quemar el más común de los cautiverios femeninos.

Las interacciones entre amor, hartazgo y cambio de esta familia, son sometidas al juicio social. La hipocresía de ayudar a los desamparados por una especie de culpa católica, es evidente en la familia rica, sobre todo en el personaje de Diana Bracho (Catalina). Tiene pocas apariciones en pantalla, pero contundentes para convertirse en la voz de la conciencia tradicionalista. Catalina permite sacar a la luz las contradicciones culturales, pues se ayuda a una familia fuera de la norma.

A los ojos de la conciencia puritana, la familia define su anormalidad por motivos de la sexualidad de cada uno de sus miembros: una puta cantante, una loca incestuosa y un maricón adolescente. Con esta crudeza, el cautiverio es el mismo para los tres y no es sólo físico, sino también, o tal vez principalmente, cultural. Las redes sociales que la familia tiene con el exterior, como dijimos, están mediadas por la culpa y la lástima. Vista así la situación, se puede decir que la metáfora toma otras dimensiones: quemar la nave no es más la casa, sino la ciudad completa, la casa aprisiona pero es también libertad, en cambio la ciudad se debe abandonar de ahí se entiende porque Juan después del pleito en la escuela abandona “ese pinche pueblo” en sus palabras.

El marco analítico puede representarse gráficamente de la siguiente manera.



Esta representación permite pensar en algunas derivaciones del análisis hecho hasta ahora. La primera es que las interacciones son tensiones de tipo cultural. Como afirmamos líneas atrás, se aprende a sufrir o a gozar, la educación sentimental se construye en la familia y en los medios de comunicación principalmente. La tensión cultural evidente en las interacciones resulta en comportamientos opresores o liberadores. La película es una gran secuencia del modo en que cada personaje, principalmente Sebastián, se libera de un cautiverio que no es del todo tirano: su familia.

Los personajes cumplen roles de parentesco al interior de la familia: madre, hija e hijo. Todos se saben diferentes al pueblo y, a la vez, son parte de éste: el mal ejemplo que mantiene la funcionalidad de las familias tradicionales. Se sugiere una forma de nombrar a cada miembro, incluso en ocasiones es explícito, sea con sinónimos o con el apelativo más fuerte las referencias al rol de género son evidentes, como ya dijimos: puta, loca y maricón, pero en el fondo “buenas personas” o “hijos descarriados de Dios”. La culpa religiosa se convierte en lástima social: dinero, becas y apoyo moral, son los instrumentos de ayuda.

Un dato que conviene mencionar al margen, pues no forma parte de la estructura de significación de la película, pero sí da pistas de la definición dramática de cada

personaje, consiste en hallar el posible sentido de los nombres que decidieron los guionistas y el director.

Federico García Lorca escribió en **Conferencia recital de Poeta en Nueva York**<sup>2</sup> (1998): *Porque yo quiero con vehemencia, comunicarme con ustedes, ya que he venido, ya que estoy aquí. Lucha cuerpo a cuerpo, de la cual no me importa salir vencido. Convengamos que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de San Sebastián.* El Greco pintó a San Sebastián entre 1577-1578 y era una de las obras favoritas de Oscar Wilde (1854-1900). Sebastián (256-288) fue un soldado de Cristo, enfrentó al emperador Maximino y ese desafío le costó la condena a muerte. Sin embargo, sobrevivió a las flechas que penetraron su cuerpo. Aunado a esta hecho que para García Lorca es una actitud de humildad, ha sido uno de los santos más representados en la iconografía religiosa, siempre resaltando sus rasgos de belleza masculina, visibles por su escasa indumentaria. San Sebastián se convirtió en las últimas décadas en un santo adoptado por homosexuales como símbolo de identidad. Las citas de García Lorca, el Greco y Oscar Wilde, refuerzan esta idea. En esta tradición, no es extraño que la actitud de Sebastián, el personaje de la película, sea de lucha y a la vez de humildad. Al parecer hay una actitud pasiva del personaje, pero es el único que se atreve a cruzar las fronteras de la casa y explorar otros lugares. De hecho las acciones de otros personajes están encaminadas a oprimirlo (la hermana, el amigo rico) o liberarlo (Juan).

Helena no quema la casa, pero es el motivo de la caída de Troya. La relación con el fuego es evidente entre el título de la película y la mitología griega. Ambas helenas tienen en su poder la posibilidad del continuismo o del cambio. En el caso de la película, la casa se deja, se vende (se quema) para que Sebastián se vaya, lo mismo hace Helena.

En el nombre de Eugenia, la madre, se juega con dos sentidos paradójicos. Ella está a punto de morir y por el sufrimiento que se evidencia en pantalla, no se trata de una eutanasia, un bien morir. La sabemos cantante, la definen vedette y su

---

<sup>2</sup> El texto de Poeta en Nueva York fue publicado por primera vez 1940 y fue el resultado de la estancia de García Lorca en esa ciudad durante nueve meses entre los años 1929 y 1930.

nombre remite al bien nacer. Un bien nacer transformado por una vida cuestionada por su oficio de cantante.

Sin pretender ahondar más, podemos decir en resumen que los nombres de los personajes remiten a conocimientos básicos del espectador con la finalidad de establecer una especie de complicidad histórica y mitológica entre la construcción diegética del film y el mundo extra cinematográfico.

Nos hemos referido a los ambientes, sobre todo el definido al interior de la casa, ahora corresponde oponerlo a la escuela, a la cantina y a la calle. La escuela es la continuidad del hogar, pero sin posibilidad de liberación, impedida por la educación religiosa. Sebastián y Juan establecen su primera interacción en la escuela, pero en una parte prohibida al paso de los estudiantes. No obstante, la clase de una monja parece dar pistas de libertad y ella misma, lo sabremos casi al final, abandona la orden para hacer una vida con el conserje. La monja explica el sentido de la frase “quemar las naves” y hace referencia el hecho histórico de Hernán Cortés.

Sebastián conoce la cantina, es el negocio del padre de Juan. Si bien Sebastián y Juan se sienten a gusto en la cantina (espacio transgresor pero tolerado), no es lugar para ellos. Históricamente, los homosexuales han abandonado sus lugares de origen, sobre todo, cuando son pequeños y las formas de pensar muy apegadas a la religión. No hay espacios privados en el pueblo para Sebastián y Juan, así que hacen suya una cima cercana, como en **Brokeback Mountain** (Ang Lee, Estados Unidos, 2005), sus espacios están fuera de los espacios urbanos. No sin cierto tratamiento cursi, en las montañas sus comportamientos afectivos son visibles y construyen sus vínculos de amistad y connivencia. Imaginan las montañas como símbolo de libertad y metáfora del mar, atrás está el pueblo que imposibilita el ejercicio de su sexualidad.

Este marco analítico permite ahora el estudio de los tres personajes principales en igual número de secuencias. Una cuarta categoría cinematográfica es indispensable para dar cuenta de la estructura de significación de la película: **la puesta en escena (mise en scène)**. Está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y jerarquizado. Cada elemento puede

devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta, ¿qué se filma?, y lo filmado abarca: el diseño del escenario, la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual. Sin pretender ser exhaustivo en un inventario de la puesta en escena, se puede desglosar en los siguientes elementos pertinentes para el film que nos ocupa: ambientes (lugar, iluminación, símbolos en pantalla, emplazamiento de la cámara), interacción del personaje con el ambiente y consecuencias narrativas de la interacción. Si bien, el tratamiento cinematográfico de la película es clásico, es decir, transparente y dependiente del desarrollo dramático, nos da pistas para comprender a detalle el modo en que filme propone una perspectiva de género a partir del tratamiento narrativo y audiovisual de los cautiverios opresores y liberadores.

### **Análisis de secuencias.**

#### **La huida metafórica: Sebastián pinta en su cuarto.**

En la secuencia anterior a ésta, Juan le pregunta a Sebastián si conoce el mar. A las afueras del pueblo y ubicados en una parte alta con vista a un sistema de cordilleras, Sebastián, con los ojos cerrados, imagina el mar, mientras que Juan lo balancea suavemente e imita el sonido de las olas.

La secuencia que nos ocupa se halla contrapunteada por otra donde Helena lee a su madre un libro. Las habitaciones cercanas simbolizan dos situaciones diferentes. Donde están ellas el cautiverio opresor está presente, la madre es esclava de su enfermedad, a su vez, la hija es esclava de la madre, ella lee, repetidas veces, un mismo libro. La lectura en voz alta de Helena si bien está dirigida por cercanía a la madre, está cuestionando la relación entre los hermanos. Helena no comprende los motivos del comportamiento emancipador de Sebastián. Sebastián no confronta ni argumenta, actúa, y por el contrario la hermana discurre.

Los siguientes fragmentos extraídos de la lectura<sup>3</sup> forman parte de las dudas de Helena:

“Quisiera poder detenerme”, continuó con amargura, “hasta que hallamos muerto los dos No me importa lo que sufras, los sentimientos de ustedes me son indiferentes. ¿Por qué no sufrirá? Yo sí sufro”.

“Sin duda te hallas poseída del demonio”, dijo él con ferocidad, “al hablarme de esta manera cuando te estás muriendo”.

“¿No comprendes que tus palabras se grabarán en mi memoria como un hierro ardiendo y que me seguiré acordándome de ellas cuando tú ya no existas?, ¿no basta a tu diabólico egoísmo el pensar que cuando tú descanses en paz, yo me retorceré entre todas las torturas del averno?”

“Es que no descansaré en paz”.

Dos temas sobresalen vinculados con la película: el sufrimiento de ellas que es confrontado a la indeferencia de Sebastián y el anuncio de la muerte, del hecho egoísta de quien muere, mientras quien vive se tortura con los recuerdos. En suma, a las mujeres les corresponde perpetuar el cautiverio del sufrimiento, superado únicamente al momento de la muerte, en contraste, el hombre no sufre, es indiferente a la madre y a la hermana, él puede emanciparse en vida: la mujer cumple con su destino, el hombre lo lucha contra éste.

A los elementos discursivos de la secuencia, se suma el tratamiento audiovisual. Las dos mujeres oyen fuera de campo la llegada de Sebastián quien inicia la transformación de su cuarto. El pizarrón de corcho con la información de los supuestos viajes planeados por Helena, es retirado para dar lugar a una serie de pinturas que simulan cielo y mar. Peces y estrellas que cuelgan de hilos, también forman parte de la instalación del joven artista. El ritmo acelerado de la música, las tomas de detalle a los pies de Sebastián, a su brazos y torso desnudos, funcionan elípticamente para dar lugar a la metáfora, no la que logra el personaje en su cuarto renovado, sino la de representar la decisión de quemar la nave que deviene en símbolo de libertad.

---

<sup>3</sup> Bronte, Emily (1847). **Cumbres borrascosas**. La clásica novela inglesa que narra un amor trágico donde la muerte juega un papel importante en la posibilidad-imposibilidad de realización.

La madre duerme tras la lectura y Helena se dirige a la habitación del hermano, sin decir palabra pero comprende el proceso de destrucción y creación que está llevando a cabo Sebastián, se consterna y se va. Helena no tiene rol en la nueva vida del hermano, eso le queda claro. El pizarrón de los viajes es de ella, no de él, lo de él es la emancipación.

El resultado narrativo de la secuencia no escapa al cliché cultural: el arte como sublimación, es decir, el cautiverio original de Sebastián transformado en punto de partida de su liberación.

La puesta en escena de esta secuencia adquiere un significado más claro si la comparamos con la construcción audiovisual de la habitación de las mujeres. Veamos primer el siguiente cuadro para de ahí derivar algunas ideas.

<b>Elemento de la puesta en escena</b>	<b>Habitación de ellas</b>	<b>Habitación de él</b>
Dominante del color	Amarillos, colores cálidos	Azules, colores fríos
Actividad de la cámara	Sin actividad	Movimientos rápidos
Encuadre	Abiertos en su mayoría. Pocos encuadres de detalles, sólo en los casos con una clara intención informativa para comprender la trama.	Cerrados en su mayoría. Los encuadres abiertos coinciden con puntos de vista de un personaje.
Punto de vista	La cámara es siempre quien mira	Se superponen miradas de la cámara con las de Helena. Juego de miradas objetivas / subjetivas.
Sonido extradiegético	Sin sonido	Ritmo acelerado de la música <i>over</i> .

Si bien la información del cuadro es muy descriptiva, hay regularidades de tipo cultural que orientan la interpretación. Más allá de la necesaria verosimilitud narrativa que requieren las películas para ser como la realidad, al cautiverio

femenino le corresponde un tratamiento audiovisual cálido, inmóvil y objetivo: el entorno de la mujer es el espacio doméstico que sólo ella puede mantener en equilibrio, sin exabruptos.

En contraste, el espacio masculino es liberador. El hallazgo de la identidad homosexual del hermano se da en un marco machista. Él, en su condición de hombre, se realiza fuera de la casa y pone en crisis a la hermana al trasladar el espacio externo al interno. Violenta el hogar cálido e inmóvil con su presencia fría (en los colores), en permanente movimiento (la cámara) y a partir de motivaciones personales que él experimenta a través del arte y no está interesado en verbalizarlas, mucho menos con su hermana.

Ellas gustan por la lectura que hable directamente de la dificultad de los afectos, del transcurrir paradójico de la vida entre la tristeza y la felicidad. Él actúa por impulso creador y esto lo lleva a la autorrealización. A la madre, sabemos, le espera la muerte, a la hermana un futuro ambiguo y a él, el abandonar su lugar de origen.

La secuencia termina con una clara división de roles debidos al género: ella aprueba, mientras que él no comprende y emprende el viaje. Ella es la madre sustituta, la comprensiva, la que guarda silencio y se alegra por la liberación, él hace su vida para sí.

### **Helena: dulce veneno para las hormigas**

Helena sueña con viajar, estudia idiomas, cuida a su madre y ama a su hermano. Es un ser para los otros. Sus planes de recorrer el mundo solamente tienen razón si Sebastián la acompaña. Su carácter fuerte siempre se pone a prueba para controlar los dolores de su madre e inyectarla a tiempo. Externa su sensibilidad solamente cuando reafirma que su madre y hermano la necesitan. El deber está encarnado en los otros. Sus relaciones con los otros son absolutamente materializadas: simbólica, económica, social, afectiva e imaginariamente.

Helena es servidora voluntaria de los deseos, necesidades y miedos de una madre enferma y un hermano homosexual. Cada decisión que toma, cada acción

que lleva a cabo, cada deseo externado y cada deseo muerto parecen surgir solamente para los otros. Parece existir únicamente si existe para los otros.

Tan así vive para los otros que está más veces en sus cuartos que en el de ella misma. Incluso es el cuarto de Sebastián donde coloca su pizarrón de corcho y clavados en él las fotos de ese viajes con los que solamente ella sueña. No protesta cuando su hermano arrincona ese objeto para dibujar su mural azul que representa el mar. Sabe que su hermano no tiene los mismos sueños que ella. Se resigna a verlos abandonados, olvidados, marginados. Ese pizarrón de corcho parece ser ella misma. Arrinconada y olvidada, como muñeca fea.

Será en el cuarto de la madre donde pondrá a prueba su fortaleza y su sensibilidad. Cuando fallece su madre, Helena se refugia en el cuarto materno y deja fotos, adornos y ropa que le permiten evocarla. Al mismo tiempo integra las pinturas de su hermano.

No hay pasado en ella, solamente una foto de la infancia delata que en algún momento fue hija y fue niña feliz, ingenua y graciosa. Su gusto por ponerse los vestidos de su madre, uno en especial, delata una autoestima latente. El color rojo y el diseño seductor del vestido materno la hacen lucir bella, transformar su rostro en una mujer ilusionada, hasta recibe un piropo del tío que los cuida.

Su voz, confundida con la de la madre cantante, emerge desafinada pero curiosa, inquieta y delatadora, necesita que la escuchen, pero ni ella misma sabe cómo pedir auxilio, cómo pedir amor, cómo vencer a la soledad. Sin embargo, la letra de la canción quiere delatarla: “Un día me voy a ir y no volveré jamás, sé que debo continuar, mi vida en otro lugar. Un día me voy a ir, prefiero la soledad a vivir sin libertad”.

Cada día del presente es rutinario y desgastante, el futuro es mera ilusión. Sin su familia se siente una mujer carente. Esta cautiva en una casa, en un hogar donde no vive para ella, no tiene privacidad, ni descanso ni protección. Intuye que el cuidado de los otros es el último refugio de su felicidad. Siempre dentro de la casa, Helena está cautiva, pocas veces feliz, siempre desesperanzada. Pero la primera vez que decide salir de la casa, el ambiente, el escenario y su rostro delatarán un aire liberador. El afuera resultará absolutamente liberador. En la calle hay sol, luz,

gente, juegos, un parque lleno de árboles y hasta una agencia de viajes que promete esos viajes que siempre soñó. Adentro se queda la casa con su pasado, sus hojas secas y los recuerdos guardados en cajas. El afuera es su futuro ventajoso. El adentro su pasado amargo.

Helena se expresa con cariño cuando nota frágiles a su madre y hermano, pero también expresa castigos y negativas cuando se siente traicionada o ignorada. Carga con el cuerpo de su madre desde que ésta enfermó. La ayuda a bañarse, la limpia, la viste y la arrulla con sus lecturas. Incluso, carga con el cadáver materno, decide cómo arreglarlo, cómo ponerlo presentable y dispone de los restos para la inexistencia.

Además carece de una figura materna. Bien dice Marcela Lagarde: “La madre pródiga es, a la vez, una carente y, en el dimorfismo genérico que se expresa en la relación con su hija, en contraste con su hijo al que prodiga, establece en ella la carencia como vivencia de sí misma y la prodigalidad, como recurso para allegarse a los otros. La madre lacta simbólicamente a su hija como una carente, porque es su igual genérica, y con ello la dispone a la búsqueda de lo que le falta”. (Lagarde, 2003: 400)

Sin embargo, hay instantes donde la figura materna brilla. La escena en que Eugenia maquilla a su hija y sutilmente le dice que a ella no les sienta el tono rosa, “es para secretarías y esposas de presidente, a nosotras no nos va”. Y le pone un tono rojo fuerte, son mujeres fuertes.

En tanto Sebastián representa para Helena el hijo y el hombre que ama. Por un lado, le fue heredado en vida por su madre para que lo cuide por ella. Helena acepta como una obligación natural y se convierte en el contenido central de vida. Es así como se convierte en la protagonista directa de la reproducción social, afectiva, material e intelectual de su propio hermano. Todo ello va conformando su propia identidad. El afecto materno que a los dos les ha hecho falta, ella lo cubre con su hermano, pero para ella dicho afecto siempre estará ausente.

Pero esa ausencia de afecto, ella la transforma en un amor incestuoso, en esa relación carnal entre parientes dentro de los grados en que está prohibido el matrimonio, reza la definición más formal. El incesto es comprensible. Sebastián

es el único hombre con el que se relaciona, existe una dependencia vital de ella hacia él. Es su hermano pero lo cuida como a un hijo, sin serlo; lo trata como a un esposo, sin serlo; y, está enamorada de él pese a reconocerlo como su hermano. Se ha entregado a él en el servicio y ha creado un lazo invisible conyugal. Helena rompe con un ideal materno y esta Yocasta del siglo XXI no se siente culpable ni cree en castigo alguno. Puede dudar, pero no se castiga ni se condena. Besa al hombre que ama, aunque sea su hermano. Reclama su homosexualidad con violencia. Se agreden, se lastiman, se alejan y se vuelven a buscar.

El público que presencia esta situación puede murmurar en la sala de cine: “está loca”. El crítico que hace la reseña puede describir a Helena como loca. Quien relate la película a un amigo al narrar las situaciones que vive la persona no dudará en agregar, es que estaba bien loca.

En la reflexión antropológica de los cautiverios de mujeres, la autora advierte que “en un mundo donde prava la axiología del bien y el mal, las locas son las muy buenas y las muy malas. Para las mujeres, son locas todas las otras. Para los hombres todas las mujeres son locas.” (Lagarde, 2003:687)

Sin duda, Helena está encerrada en el cautiverio de las locas, pero sus locuras (obsesionarse con cuidar a su madre, enamorarse de Sebastián, agredir a su nana y cocinera, rentar un cuarto a una joven desconocida) han surgido como producto de las dificultades para vivir a partir de las contradicciones no reconocidas como tales. Así, esconde sus inseguridades en un vestido de su madre, esconde sus gritos de auxilio en cantos y busca el amor en el único hombre que tiene a su lado aunque sea su hermano.

¿A cuántas cosas ha tenido que renunciar Helena? ¿En su vida cotidiana cuántas veces se siente mutilada? ¿A cuántos sueños ha renunciado? Sufre la opresión de su casa, de la familia y de sus sueños. Vive en soledad aunque cuida de los otros, esa soledad ha sido demoledora para ella. “Su problema consiste en que no sólo pierden al otro, sino la parte de ellas mismas que sólo pueden ser con el otro y la que es el otro. La ruptura es desgarradora... la mayoría se quedan solas”. (Lagarde, 2003: 703)

Sin embargo, la locura de Helena es transgresora, maldice su vida pero al mismo tiempo mientras lee, recorta paisajes de lugares bellos del mundo, aprende otro idioma, se mira soñadora en el espejo y planea aventuras con su hermano, enfrenta fragmentariamente la condición de su feminidad y de lo que desea ser, de lo que le orillan a decidir y de lo que prefiere soñar. Así vive en desasosiego, depresión, tristeza, angustia y soledad. Todo eso la lleva al mal carácter y a las exageradas muestras de cariño. A matar sutilmente a las hormigas combinando veneno con azúcar.

Sin embargo, la locura de Helena es observada desde la racionalidad patriarcal. “Son verdaderamente locas para la cultura patriarcal aquellas mujeres que por la imposibilidad, desobediencia o rebeldía, transgreden las cualidades de la feminidad” (Lagarde, 2003: 709). Helena quiere romper con lo que se espera de ella, con las tareas que le han impuesto, con las responsabilidades maternas asignadas a la fuerza, quiere ser ella misma. Y planea huir, confronta la realidad vivida, acepta la separación y se va sola, y loca, a realizar su sueño de viajar por el mundo.

### **Eugenia: parece el final pero es mi principio**

Madre de Helena y Sebastián, padece una enfermedad incurable que la tiene en cama, con dolores insoportables, postrada por siempre en la cama, dependiente de los demás para cualquier movimiento o decisión.

Su cuarto es el único espacio que habita y donde puede estar en su mundo, en sus recuerdos, con su dolor y su próxima muerte. El ambiente es cerrado y opresor. Los objetos de la habitación permiten descubrir un pasado de luz y belleza, de triunfos y reconocimientos a su calidad artística. Un tiempo suspendido en un ayer donde la salud dibujaba un rostro sonriente en una fotografía. Un tiempo suspendido en la portada de un disco de acetato, de donde surge una voz liberadora que contrasta con un quejido opresor de una mujer enferma. Pero su voz saliendo de la bocina de un viejo tocadiscos evoca y presagia, promete y advierte: “Parece el final pero es mi principio”.

La cama es también su refugio y su tortura, el nido donde puede abrazar a sus hijos y sentir que todavía puede protegerlos.

Eugenia es una madre ausente, que por enfermedad decide cederle su rol a su hija. Sin embargo, su papel materno tiene esbozos de existencia cuando transmite valores, responsabilidades y sacrificios, cuando abraza y murmura frases cariñosas a su hijo e hija.

Al mismo tiempo, es una madre sola, sus hijos fueron concebidos fuera del matrimonio. No se sabe quién fue el padre ni se hace referencia alguna a su existencia. Ser madre soltera la etiqueta ante los demás, fue usada eróticamente por el otro, que no le cumplió, que no se quedó con ella, que la dejó embarazada y con responsabilidades para toda la vida, que enfrentará sola.

Pese a ser madre, institución alabada y reconocida, Eugenia es rechazada por la sociedad porque ejerció la sexualidad fuera del matrimonio y decidió enfrentar la maternidad sin paternidad. “La madre sola ha violentado los tabúes más importantes de la sexualidad: eróticos, maternos y conyugales”. (Lagarde: 410)

Además de ser madre sola, no es considerada una buena mujer. Se dedicó a la vida fácil, fue cantante de algún lugar de poca honorabilidad, cabaret, carpa o salón nocturno. Donde seguramente iban hombres a admirarla. Hombres que la usaron y la dejaron sola, con hijos sin padre. Seguramente fue amante, vivió en amasiato y este tipo de relación está vinculada con el goce, el placer, la diversión, por ello es juzgada y rechazada por los familiares más cercanos.

Por haber sido poseída por un hombre fuera del matrimonio, por haberse quedado embarazada, se le juzga y condena, su comportamiento sexual transgresor, la condena. La sociedad la descalifica de inmediato: fue mujer fácil, andaba de loca, es puta.

La palabra puta es utilizada como una mala palabra, que se ha manejado como sinónimo de mala mujer. No necesariamente hace referencia a la mujer que vende su cuerpo, “puta, puede ser en realidad una prostituta como tal, sino una mujer decente, madresposa respetable; sin embargo, algo hace evidente en ella, para quien la enjuicia, la lascivia, verdadero contenido del ser puta. Así, puta y prostituta son y no son palabras sinónimas.” (Lagarde: 563)

Eugenia fue en su pasado cuerpo erótico y simbolizó la sexualidad que no reprimió deseos ni placer, por eso no es aceptada y es olvidada por la sociedad. Una sociedad que sin prueba alguna supone que fue una mala mujer por el lugar donde trabajó. Se le califica despectivamente como cabaretera, mientras ella se atisba como una mujer que disfrutó del escenario al cantar para los demás, para un público seguramente nada elegante. Cantar para los otros, con ropa sensual, exhibir su cuerpo mientras cantaba para un público mediocre, la han convertido ante los ojos de los demás en puta.

Ella no se mira en el falso espejo que han construido los otros, aunque su sexualidad ha sido reprobada para los demás no hay culpas ni fracasos. Solamente la enfermedad la ha vencido. Pasará el tiempo entre los dolores y la inconsciencia y entre los momentos tranquilos y las recomendaciones a Helena para que cuide a su hermano, para que realice en él ese papel materno que ella ya no puede desarrollar.

Eugenia es y no es madre, es y no es hija, es y no es puta. Tolera una larga agonía y solamente su muerte logrará liberar a sus hijos de los cautiverios donde están encerrados. Su muerte será el detonante de acciones y reacciones, de confesiones, pondrá fin a secretos guardados y hará realidad los sueños que mantuvieron a sus hijos sobreviviendo en su vida, y realizándose en su muerte.

### **Conclusiones.**

**Quemar las naves**, película mexicana que se estrenó cuando México estaba dividido políticamente. Había quedado como presidente un hombre de un partido de derecha y conservador. La vida cotidiana no quedó ajena a las transformaciones políticas y sociales. La presencia de asociaciones, respaldadas por los grupos poderosos, que fortalecían la idea de una familia tradicional, se rechazaba el aborto o las relaciones entre parejas del mismo sexo.

A la vez, otros personajes políticos y organizaciones sociales, mostraban el otro México. El crítico y el que cuestionaba las acciones conservadoras, el que no

margina y respeta las diferencias, el que dialoga y cree en una sociedad diversa, no desigual.

Este México dividido, bipolar, con doble moral y luchas constantes, sigue siendo atrapado en imágenes por su cine, que siempre ha reconstruido historias y realidades a través de las miradas de sus cineastas.

Francisco Franco, director de *Quemar las naves*, integra su mirada a este muestrario de imágenes nacionales que caracterizan a nuestro cine. Su propuesta puede no sorprender ni enredarse en digresiones constantes o incomprensibles, los tres personajes centrales de la película son observados desde una mirada diagonal que apunta a resolver el nudo principal: la emancipación de los miembros de una familia no convencional.

Sebastián, Helena y Eugenia. El hijo, la hermana y la madre. El homosexual, la loca y la puta. Tres personajes cautivos en una casa y cautivos en una sociedad conservadora, cautivos en un estado enraizado en valores tradicionales que los obligará a romper con el pasado y enfrentar un futuro incierto esperanzador sin esperanza.

Sin censura y por su calidad temática y artística, este film, en apariencia independiente, se beneficia de una práctica discrecional arraigada en las formas paternalistas de la política mexicana.

**Quemar las naves**, navegó en la crítica periodística que no la juzgó pero tampoco la veneró. Alabó el buen gusto de los realizadores. Sin duda, nuestro juicio fue más osado que el de los críticos. **Quemar las naves** fue desafiante, aunque a la vez fue conservadora. Se reconoce su buena hechura, pero también que no representa una pieza clave en la cinematografía nacional.

Consideramos que para analizarla tres categorías eran básicas: ambientes, personajes e interacciones y como eje la propuesta teórica feminista de los cautiverios de las mujeres, de Marcela Lagarde.

Los estudios feministas en cine han advertido, y a veces con cierta altivez, que solamente el cine hecho por mujeres es capaz de transformar un objeto manipulado y amado en su sujeto autónomo y autodeterminado, los personajes femeninos. Se ha denunciado una falsa objetivación del cine hecho por hombres y

la manera en que dibujan a sus mujeres de ficción, siempre dentro de una sensualidad derrotada y no en una realidad vencedora.

La combinación de nuestras categorías de análisis y la perspectiva de género basada en los cautiverios permite advertir que puede haber un compromiso y solidaridad en una mirada masculina, en este caso la de Francisco Franco.

Los ambientes, personajes e interacciones tienen un ritmo constante “hacia dentro y hacia fuera; la mirada busca tanto hacia atrás como hacia delante; la búsqueda de huellas se extiende hacia el pasado y hacia el futuro. El presente se convierte en un momento del viaje de lo que ya no, todavía no es real”.<sup>4</sup> Características curiosamente consideradas representativas de una estética feminista, donde las películas hechas por mujeres buscan claves y huellas del pasado, el tema central es la búsqueda constante de la identidad, con un halo de esperanza de una vida consciente en que el pensamiento está vinculado al sentimiento.

**Quemar las naves**, desde una mirada masculina, con un guión que puede ser muestra de la equidad de género pues fue escrito por un hombre y una mujer (el director y la actriz María Renée Prudencio), una mirada analítica también respaldada en una equidad de género, descubre y advierte que el ser hombre y el ser mujer no siempre encontrará en el cine falsas imágenes, proyecciones de mitos y temores masculinos versus perversiones femeninas. Hace suponer que se puede mirar sin inhibiciones los cautiverios y las relaciones de género, que la mirada puede ser autónoma ya sea de un hombre o de una mujer, quebrando o cuestionando roles de género.

Los tres personajes tienen ataduras de género, pero desde su experiencia de vida intenta romper o aflojar. Si bien están cautivos entre el amor y el hartazgo, la muerte será el siguiente paso para la libertad o autonomía de los que queden con vida. Oscilando entre la lástima y la culpa, el miedo y la prisión hogareña, los tres personajes deben decidir entre vivir en la opresión o en la libertad. En seguir encerrados y presos de sus culpas, o salir a la calle y disfrutar una manera diferente de vivir.

---

<sup>4</sup> Jutta Bruckner, “Mujeres tras la cámara”, en *Estética Feminista*, de Gisela Ecker (editoria), Icaria, 1986, p.158

En cada secuencia, en cada toma, en cada ambiente, objeto y hasta vestuario, los personajes delatan lo que son y lo que no quieren ser, lo que está encadenándolos en el pasado y lo que puede liberarlos a un futuro incierto pero independiente.

Sebastián es quien puede salir de la casa, el color azul de l mar le da un tono de esperanza a sus sueños y la pintura es una forma de expresión liberadora de sus sentimientos. El espacio masculino que ocupa es liberador y logrará hacer la vida para sí mismo.

Helena es un ser para los otros, vive para su madre, ama a su hermano y sueña con viajar. Su madre la hace fuerte pero al mismo tiempo. Su modo de actuar la puede clasificar como una loca, pero esa locura la motiva a tomar la decisión que la libera, sale a la calle y ahora intentará decidir su vida. La soledad que le espera no es sinónimo de castigo o maldición, representa autonomía y libertad.

Eugenia es una madre sola, su pasado la condena al cautiverio de puta, la muerte la obliga a hacer de su hija una mujer fuerte y de su hijo un joven solitario. Su muerte representará el espacio liberador de sus hijos. Los cautiverios que les marcaron la vida, desaparecerán con su muerte.

Sin duda, **Quemar las naves** es una película mexicana con mirada masculina que descubre y muestra cautiverios de mujeres, esos espacios que han caracterizado a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital y la obligación de cumplir con un deber femenino que las estereotipa y limita. Cautiverios donde los personajes del filme parecen consumirse pero que en el momento en que deciden quemar las naves, su futuro parece ser liberador.

## **Fuentes**

Del Collado, Fernando, *Homofobia. Odio, Crimen y Justicia 1995-2005*, México, 2007

Ecker, Gisela, *Estética feminista*, Icaria, Barcelona, 1986

García Lorca, Federico (1998). *Poeta en Nueva York*. Lumen. Barcelona.

Lagarde, Marcela, (2003), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presa y locas*, UNAM, México

Silva Herzog, Jesús, (1999) *El antiguo régimen y la transición en México*, Joaquín Mortiz, México,

Velázquez, Carolina, (2008), "Calderón: desdén y caos frente a violencia hacia las mujeres", *CIMAC noticias*, primero de febrero DE 2008, [www.cimac.org](http://www.cimac.org)  
[www.cimac.org](http://www.cimac.org)