

Un breve análisis de las relaciones de poder en las parejas de los filmes

Un Femme est une Femme de Jean-Luc Godard y Annie Hall de Woody Allen.

Mgs. José Luis Tapia
Universidad de las Artes
jose.tapia@uartes.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0009-2172-5936>

Recibido el: 25-05-2024 • **Aceptado** el: 01-07-2024

Resumen

Este artículo plantea una reflexión sobre el poder dogmatizante de la cinematografía y su utilización como agente propagador de culturas. El aspecto específico que aquí se aborda es la relación de poder que puede existir en torno a los roles de una pareja sentimental y la participación del cine en esa construcción social por medio de la inducción subliminal de su mensaje. Se explora la mutación estética de sus discursos, en paralelo con el crecimiento del cine como industria y arte independiente a propósito de la complejización paulatina de los roles y sus funciones. Este texto trata de evidenciar la clara función dogmática subliminal en el cine ofrecida a su espectador bajo el velo del entretenimiento.

Palabras clave: cine, relaciones de poder, pareja, poder dogmático, industria cinematográfica.

Abstract

This article raises a reflection on the dogmatizing power of cinematography and its use as an agent for the propagation of cultures. The specific aspect addressed here is the power relationship that may exist around the roles of a romantic couple and the participation of cinema in this social construction through the subliminal induction of its message. The aesthetic mutation of their discourses is explored, in parallel with the growth of cinema as an industry and independent art regarding the gradual complexity of roles and their functions. This text tries to demonstrate the clear subliminal dogmatic function in cinema offered to its viewer under the veil of entertainment.

Keywords: cinema, power relations, couple, dogmatic, industry.

Relaciones de poder, la pareja y el cine

Hollywood ha tenido un rol hegemónico en la industria del cine y su poder colonizador en el resto de la industria ha sido innegable. Desde inicios del siglo XX, el cine ha contribuido a la imposición de modas y tendencias que, impartidas de forma subliminal, han logrado universalizar una manera de vivir “a la americana” a lo largo de todo Occidente.

Una cámara y algunos otros macroartilugios comunicativos a lo largo de estas dos centurias nos evitó una colonización mucho más sangrienta. En la actualidad, cuando el cine es un asunto de consumo masivo; dicho mensaje ha penetrado de tal manera en nuestra realidad, que esta misma ha cobrado una concepción más bien “houxliana” de la vida, muy cercana a la distopía de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, en que la felicidad es una ficción construida a través de permanentes mensajes audiovisuales que influyen subliminalmente en los individuos.

Dentro de la infinidad de constructos psico y socioculturales que influyen en nuestra voluntaria esclavitud a un consumismo sobreestimulado, se encuentran las construcciones de jerarquías dentro de las familias o, más específicamente, de la relación de pareja, que ha jugado un papel trascendental en una transformación cultural impuesta mediante mensajes repetitivos por décadas, a través del cine, la televisión y sus derivados (incluyendo, en la actualidad, los mensajes emitidos de forma vertiginosa por las redes sociales). Estos mensajes han ido modificando su estética, más no su intención, para adaptarse a los nuevos tiempos sin perder el control del poder socio-político-económico-cultural hegemónico.

En el cine, estas relaciones de poder se ven reflejadas en la sociedad y, a la vez, se imponen por su mismo medio a las nuevas generaciones, generando un círculo vicioso de comunicación mediática.

En este proceso, sostenido por un sistema que lucha por mantener siempre los poderes, resultan interesantes las dinámicas de la jerarquía de las parejas. Sí, el ámbito sentimental de una pareja, al ser un tipo de asunto nucleico para la organización social del ser humano, constituido por la familia, sienta las bases en las dinámicas del poder referenciadas por Foucault, a todo nivel humano.

Si bien en estos tiempos de tendencia a la normalización y reconocimiento de la diversidad sexual —que intenta dejar atrás, como único, el modelo clásico de la familia heterosexual—, este constructo originario sigue siendo un referente preponderante en la estructura de la sociedad. A través de ese modelo de familia tradicional estadounidense que se fortaleció en la década de 1950, formada “en torno a los vínculos conyugales y a una estricta división de tareas basada en el género”¹, la industria del cine continúa apostándole silenciosamente a ese modelo de familia nuclear, no disfuncional, heterosexual.

1 Frank Furstenberg Jr., «El cambio familiar estadounidense en el último tercio del siglo XX». *Nuevas formas de familia. Perspectivas nacionales e internacionales*. (Montevideo: UNICEF-UDELAR, 2003), 12. https://www.researchgate.net/publication/312593308_El_cambio_familiar_estadounidense_en_el_ultimo_tercio_del_siglo_XX

Esa dinámica de poder que coloca al hombre por encima de la mujer, paradójicamente, muchas veces modifica la jerarquía establecida, que se ve burlada por el poder implícito que expelle la mujer por medio de la seducción. El estereotipo de la mujer seductora, que cobra vigor en el cine *noir*, logra voltear los papeles y juega un rol dominante en la relación. La fémina seductora adquiere poder mediante la astucia, gracias a la debilidad masculina ante sus juegos eróticos. Doblega, no se deja doblegar; pero no está destinada al matrimonio (pues carece de sumisión), sino a los juegos de seducción para lograr lo que quiere.

Nancy Piedra Guillén, basada en los estudios realizados por Michel Foucault y expuestos en su libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, sostiene que la existencia del poder es un elemento que determina el comportamiento humano en todos los aspectos que constituyen la conformación de nuestra sociedad. Al respecto, Piedra Guillén ha explicado que, desde la perspectiva de Foucault:

[...] el poder está en todas partes —en el espacio y en el tiempo—, en toda relación humana, en la medida en que existen contextos históricos específicos que se definen a través de los discursos, instituciones, normas, valores, etc. Se construyen verdades que deben ser incorporadas en la sociedad. [...] Así, el sujeto es subjetivado a través del discurso. Se trata del discurso dominante, el discurso de poder y saber. Todos estamos a su vez traspasados por las relaciones de poder.²

Estos estudios aplicados al contexto de las relaciones afectivas fundamentan su premisa en la observación de un funcionamiento dogmático en el que se establecen jerarquías a partir de diferencias producidas por asignaciones características a cada género —masculino y femenino—. Piedra argumenta que la sexualidad en la sociedad está regida por un control disciplinario en el que se vigilan las limitaciones del cuerpo. A propósito de una idea de Foucault, la autora ha explicado que la sexualidad humana está supeditada a una vigilancia permanente que ejerce un control disciplinario en aras de la procreación y en estrecha relación con los índices de natalidad, morbilidad y mortalidad. Y añade: «En el caso particular de las mujeres, el ejercicio de libertad sobre la sexualidad ha sido mínimo. Recientemente se han cuestionado algunos aspectos de dicho control y creado contra-discursos.»³

Según el artículo de Piedra Guillén, la organización del poder en el conglomerado humano fue construyéndose a favor del género masculino, haciéndolo dueño del rol dominante en la relación, de cierta manera, a través de la diferenciación en la actividad sexual. Ana Sofía Cardona (2021), en su tesis doctoral *El cine como agente socializador del amor romántico en la adolescencia: Un estudio con mujeres adolescentes en relación a su orientación sexual* sostiene que esta construcción ha ocurrido a través de condicionamientos culturales impregnados por la ideología patriarcal, que lleva implícita la dominación del sexo masculino sobre el femenino.

2 Nancy Piedra Guillén. «Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género» *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* IV- 107 (2005): 125. <https://www.redalyc.org/pdf/153/15310610.pdf>

3 Piedra, «Relaciones de ...», 130.

Basándonos en dichos estudios, se puede sugerir que el dominio masculino se ha reflejado en la actividad cinematográfica, tanto dentro como fuera de la ficción. La creación técnica y operativa no se excluye de esta problemática, ya que el mensaje dogmático implícito o explícito de la actividad cinematográfica genera, reafirma y valida comportamientos impregnados en la condición humana en aspectos sociales y culturales. En su tesis, Ana Sofía Cardona afirma sobre los mensajes cinematográficos. Cardona, siguiendo los postulados de Gutiérrez, Pereira y Valero (2006), señala que todo ha sido planificado a través de mensajes cinematográficos que apuntan el subconsciente para provocar sensaciones y emociones en los espectadores, y que forman parte de una compleja red de comunicación que funciona en tres niveles:

el de los sistemas perceptivos primarios, la vista y el oído; el segundo nivel serían los lenguajes asociados a estos sistemas perceptivos: imagen, sonido fonético, música, señales y ruidos los cuales producen referentes culturales de reconocimiento y codificación; el tercer nivel sería la disposición de los encuadres: la luz, los movimientos de cámara, el espacio escénico, etc.⁴

Como señalan los autores: "El sistema del lenguaje cinematográfico es una de las conjunciones más impresionantes que existen desde el punto de vista de la comunicación humana".⁵ Asimismo, Cardona acude a Prado para señalar que la experiencia cinematográfica es: "Un proceso comunicativo que sucede dentro de un contexto sociocultural determinado y que, debido a su apelación emotiva, ejerce una gran influencia a la hora de configurar actitudes personales y sociales."⁶

Esta influencia, tanto técnica como discursiva, vista como elemento mediático del poder establecido, sobre todo en los principios de la actividad cinematográfica, se vio reflejada directamente en la forma de escribir los guiones sobre personajes masculinos, retratados jerárquicamente por sobre los femeninos. Una de sus consecuencias radica en que se logró maximizar este mensaje a través de la actividad cinematográfica como dispositivo mediático y dogmatizador. Desde entonces, estos desequilibrios han formado parte de las representaciones de ambos sexos, construyendo así los valores pregonados por la sociedad norteamericana que se hallan contenidos en la imagen de un estereotipo que representa la institución de la familia; en este caso, un pequeño clan integrado por el padre proveedor y trabajador, la abnegada y casta ama de casa, y sus hijos, representados casi como remedos de sus padres.

Para los personajes solteros, el condicionamiento de poder entre géneros y su consecuente censura radicaba en una búsqueda implícita por incluirse en estos valores. Por un lado, el hombre se representaba como un buen prospecto de providente y protector económico o, por lo menos, físico. Mientras que la mujer, en condición pasiva, esperaba favores y sacrificios de quien buscara su amor, por la gracia de una belleza que estaba lista a ser entregada al mejor postor.

4 Ana Sofía Cardona, *El cine como agente socializador del amor romántico en la adolescencia: Un estudio con mujeres adolescentes en relación a su orientación sexual* (Castellón de la Plana: Universidad Jaume I: 2021), 43. https://tesisenred.net/bitstream/handle/10803/671258/2021_TESIS_Cardona%20Segura_Sofia.pdf?sequence=1&isAllowed=y

5 Cardona, *El cine...*, 43.

6 Cardona, *El cine...*, 44.

Sobre estas tramas, Cardona explica que, concretamente en Hollywood, siempre giran en torno al *boy meets girl* (el chico conoce a una chica, la pierde y al final la recupera), y recoge la idea de Nuria Bou, que señala que el cine clásico está marcado por una historia de amor. «El elemento sentimental, constituido a partir del momento fundacional del encuentro de los dos protagonistas es, sin duda, la instancia que orienta definitivamente la narración.»⁷ Por mucho que se complejiza la trama, señala Cardona, la relación amorosa será el hilo que el público tendrá siempre a mano para comprenderla.

Cardona también se refiere al texto *La construcción sociocultural del amor romántico*, de C. Herrera, para sostener que el cine reproduce los estereotipos de géneros asentados en el modelo patriarcal, como la

«pareja heterosexual, monogámica y en edad reproductora, cuyo mayor deseo es el de unirse, fusionarse; pero antes, habrán de superar ciertos obstáculos lo cual logran casi siempre, gracias al papel activo del hombre, ya que la mujer adopta su rol sumiso y espera a que él regrese y le pida en matrimonio.»⁸

Pilar Aguilar, por otra parte, en su texto *La ficción audiovisual como instrumento de educación sentimental en la Modernidad*, menciona al cine comercial como expositor de lo que denomina desequilibrios de género y lo divide en las tres siguientes categorías: la asignación de roles de hombres y mujeres, la representación de los cuerpos y el protagonismo en el relato.⁹ En este modelo estaban excluidas las tramas favorables a personajes bohemios, que eran entregados a destinos funestos como consecuencia de sus actos libertinos. Este contexto se mantuvo durante las representaciones cinematográficas de los años 20 y 30 en películas como *Baby Face* (1933) y *Red Headed Woman* (1932), hasta antes de la imposición formal de un código de censura en las décadas posteriores.

A pesar de los privilegios ficcionales otorgados al hombre, un modelo de virilidad debía ser parte esencial de los personajes masculinos. De esta manera, se marginaban caracterizaciones que se encontraban fuera de estos lineamientos sociales. Claramente, los roles de corte homosexual eran parte de una tácita prohibición que en las siguientes décadas fue institucionalizada a partir del tristemente célebre Motion Picture Production Code, más conocido como Código Hays.¹⁰ Estas normas fueron creadas en 1930 por William H. Hays, uno de los principales miembros de la Asociación de Productores Cinematográficos (MPPA). El Código Hays, que entró en vigencia en 1934, es un conjunto de normas mediante el cual se prohibió cualquier tipo de representaciones que expongan al hombre y la mujer a comportamientos inapropiados para los cánones imperantes en la sociedad estadounidense. Muchas obras europeas o de origen no estadounidense que se consideraron contestatarias a estas premisas también fueron prohibidas de su distribución y

⁷ Cardona, *El cine...*, 137.

⁸ Cardona, *El cine...*, 137.

⁹ Pilar Aguilar, «La ficción audiovisual como instrumento de educación sentimental en la Modernidad», en *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*, ed. de Almudena Hernando (Madrid: Traficantes de Sueños, 2015), 34-46. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Mujeres%2C%20hombres%2C%20poder%20-%20Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>

¹⁰ Asociación de Productores Cinematográficos de los EE. UU. – M.P.P.A., *Código Hays para la publicación de películas*. En Universidad Pompeu Fabra (UFP). Agosto de 2008. <https://eroscensura.upf.edu/wp-content/uploads/2020/08/Codigo-Hays-para-la-produccion-de-peliculas-M.P.P.A-1930-1.pdf>

exhibición por el mismo código.

Entre las normas estipuladas en el Código de Hays, encontramos extractos de ciertos capítulos:

PRINCIPIOS GENERALES

- 1) No se autorizará ningún film que pueda rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal, el pecado.
- 2) Los géneros de vida descritos en el film serán correctos, teniendo cuenta de las exigencias particulares del drama y del espectáculo.
- 3) La ley, natural o humana, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá hacia aquellos que la violentan.

CRÍMENES

1) El asesinato.

- a) La técnica asesinato deberá ser presentada de manera de no suscitar la imitación.
- b) No se mostrarán los detalles de los asesinatos brutales.
- e) La venganza, en nuestros días, no será justificada.

2) Los métodos de los criminales no deberán ser presentados con precisión

- a) Las técnicas del robo, de la perforación de cofres fuertes y el dinamitado de trenes, minas y edificios, no deben ser detalladas.
- b) Se observarán las mismas precauciones en lo que concierne al incendio voluntario.
- c) La utilización de armas de fuego será reducida al mínimo estricto.
- d) La técnica del contrabando no será expuesta.¹¹

Este código se mantuvo en vigencia hasta 1967 —cuando entró en vigor el Sistema de clasificación por edad de la MPAA—, debido a que el propio cambio cultural y generacional estadounidense lo convirtió en obsoleto al renovar los discursos imperantes en *Hollywood* de aquella época. Además, la revolución feminista y el incremento gradual de la violencia en la sociedad, sin dudas tuvieron un impacto importante.

¹¹ Asociación de Productores... PDF.

La problemática del género en la cinematografía

Bajo los lineamientos del Código Hays, el cine tuvo parámetros muy estrictos en cuanto a lo que se podía escribir y filmar. Esto se vio reflejado en su influencia mediática en relación con la manera de vivir de los estadounidenses durante décadas. En este contexto surgieron películas con cierta variedad de tramas, pero siempre reflejando el arquetipo del personaje masculino como dominante, mientras que el femenino ostentaba cualidades de sumisión. Entre ellas, se pueden enumerar algunos íconos de la cultura del siglo XX, como *El Maquinista de la General* (1926) de Buster Keaton; o *Tiempos modernos* (1936) de Chaplin. Estas historias son ejemplos de la alienación que acarrea la representación de la supremacía del poder físico del hombre en comparación con el de la mujer, que se manifiesta en las acciones ingeniosas, acrobáticas o temerarias del personaje masculino, mientras que sus contrapartes femeninas se ven afectadas por la pasividad de sus roles, siempre a la espera de la llegada del héroe, su pretendiente.

Sin embargo, ya en la década de 1940 y a pesar del Código Hays, ciertas cintas fueron mostrando una evolución con respecto a las dinámicas culturales que les era permitido presentar y representar. Esta paulatina evolución de las jerarquías del poder se pone de manifiesto en películas como *El Halcón Maltés* (1941) de John Houston, y *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz. Ambas películas padecen de una misma singularidad en torno a la construcción de los personajes masculinos y femeninos dentro de este entramado mediático: a pesar de mostrar personajes femeninos que se excluían de las normas morales de la época, el modelo patriarcal en el cine predomina a través de ligeros cambios en la configuración de la jerarquización, para así resaltar los comportamientos disidentes de las personajes femeninos. Sin embargo, sus destinos terminaron con mala fortuna. Un ejemplo de aquello es el rol femenino en el cine negro o policiaco, que dio origen a un estereotipo que se sumó a los ya popularizados hasta el momento: la *femme fatale*; cuya función consistía en desequilibrar la dinámica de poder a través de la subversión moral en cuanto a la escritura de guiones.

En la década del 50, durante la vigencia del Código Hays, la película *Rebelde sin causa* (1955) de Elia Kazan, muestra la imagen de un hombre rudo y temerario que se ve involucrado con una chica muy inocente que da sus primeros pasos en el camino de la rebeldía. Esta obra representa el estilo de vida promulgado por el cine dogmático comercial, a través de un final trágico con contenido aleccionador: el rebelde protagonista termina muerto a causa de la vida sin ley que había llevado. También, una vez más se hace presente el modelo de la mujer como sujeto inferior y dependiente de la protección del varón.

La Reina Africana (1951) de John Houston, obra representativa del romance conservador de la época y protagonizada por Humphrey, uno de los modelos de hombre rudo y viril de la década, cuenta la historia de un amorío inesperado que surge entre el capitán de un barco mercenario y una misionera que contrató sus servicios en medio de una guerra. Aquí, los estereotipos del hombre dominante se desarrollan a través del antihéroe de aspecto duro, pero con buenas intenciones, y la mujer renuente

que con el paso de la trama se ve cada vez más seducida por el capitán.

Los cambios paulatinos que ocurrieron en las dinámicas de poder de los géneros en la sociedad norteamericana pusieron a la industria en la necesidad de trastocar el mensaje de la familia estadounidense y los valores tradicionales, que hasta ese momento eran los estandartes de la cinematografía hollywoodense. En consecuencia, el Código Hays fue tornándose obsoleto. Se otorgó poder al rol femenino, alimentando este espectro dramático para ir de la mano con actitudes revolucionario-sexistas de la sociedad sesentera. El personaje de una mujer que se rebela ante un hombre y esboza algún tipo de superioridad hacia él, dejaba de instalarse solamente como un elemento negativo y digno atrayente de finales trágicos.

Por esto, en la década del 60, la censura del Código Hays había pasado ya su periodo de auge. Las olas de feminismo liberal y radical de los 60 tuvieron un rol trascendental en la sexualidad y moralidad de los cambios sociales.¹² Por supuesto, la ficción también fue partícipe en estos cambios. El acaparamiento de nuevas generaciones por parte de la industria fílmica requería personajes femeninos avezados y con propiedad sobre sus vidas. Películas como *Lolita* (1967) de Stanley Kubrick; *El graduado* (1967) de Mike Nichols, e incluso *El Halcón Maltés* (1941) de John Huston, tienen la particularidad de representar personajes femeninos que muestran empoderamiento en comparación con sus coprotagonistas masculinos.

Mediante la seducción como dispositivo de poder, la historia de la mujer que logra doblegar a sus pares masculinos y toma el control de la pareja gracias a sus encantos hace su aparición como protagonista de una catarsis positiva. Este rol surge luego de ser invisibilizado casi totalmente en las décadas anteriores. Cardona señala y clasifica la rebeldía de la mujer a través de varios arquetipos destinados a la representación fílmica de mujeres en el cine comercial de aquella época: el modelo de la buena madre, la compañera del alma y el modelo de la mujer terrible.¹³

Este último estereotipo, generalmente asociado a la sensualidad y a la sexualidad, recibe mediáticamente el denominativo de *femme fatale* o *mujer fatal*. Se construye como un personaje que aprovecha el misterio de su vida bohemia o promiscua para cautivar a los hombres. En su texto *La femme fatale en el cine español de la década de los 50*, Nuria Cancela López explica el tema de la *femme fatale*. Parte de las investigaciones de Sánchez Barba (2007) y Bou (2012) para identificar este arquetipo como un modelo de seducción que lleva al amante a la destrucción mediante el engaño. La *femme fatale* se presenta, inicialmente, como un ser casi angelical hasta que, llegado el momento, aflora su parte devastadora. Su gran atractivo podría reducirse a un doble beneficio: aporta al amante libertad amorosa y ganancias económicas.¹⁴

12 Cristina Herrero Ferrer, «Feminismo liberal y radical: la década de 1960 en EE. UU.» en *Archivos de la historia* (2020). <https://archivoshistoria.com/feminismo-liberal-y-radical-la-decada-de-1960-en-ee-uu/>

13 Cardona, *El cine...*, 145.

14 Nuria Cancela López, *La femme fatale en el cine español de la década de los 50* (Barcelona: 2020). Edición en PDF. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/48062/Cancela_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Con los acelerados cambios sociales y culturales de la década del 60 en Estados Unidos, la evolución cinematográfica en relación con la representación de los géneros humanos también avanzó a pasos muy acelerados. Los guionistas tuvieron mayor libertad moral y legal para abordar esa problemática y el cine romántico toma un giro con estos nuevos matices en el tratamiento de las historias amorosas.

Otro motivo que permitió abordar temáticas consideradas tabú en décadas anteriores a la de los 60 fue la censura instaurada a través de la ya mencionada categorización de las películas por edades.

Volviendo al personaje de la *femme fatale*, este se encontraba ya instaurado como elemento dramático esencial dentro del género policiaco, que estaba basado en historias de policías o detectives, cuya pericia se ve interferida por una mujer erotizada que los seduce. Desde este estereotipo empezaron a crearse personajes de mujeres rebeldes de toda índole en infinidad de cintas comerciales, hasta llegar a nuestros días, en que podría decirse que la relación de poder entre hombre y mujer en el cine, aunque no en su totalidad, está más equilibrada que nunca.

Sin embargo, el empoderamiento de la mujer a través de los personajes de ficción, que basa su origen en la liberación sexual, se vuelve nuevamente en contra de la proyección de la imagen modelo de la mujer, ya que termina siendo sexualmente cosificada bajo el amparo de la dualidad mujer-buena-matrimonio / mujer-perversa-aventura. Paradójicamente, en estos tiempos de reivindicación sexual y respeto a las diferencias, esta problemática se presenta con mucha más frecuencia en circunstancias en que la libertad sexual resulta una situación cada vez más común.

Una manera de ejemplificar lo expuesto anteriormente es a través de un breve análisis de dos películas escritas y dirigidas por directores de distintos ámbitos artísticos que, sin embargo, se han dedicado a retratar historias desde un punto de vista femenino. Dos manifestaciones de que se han dirigido películas en las que sus realizadores han rechazado apostar por representar las dinámicas de poder en las relaciones de pareja en las que el hombre ejerce el poder son *Una mujer es una mujer*, de Jean Luc Godard (1967), y *Annie Hall*, de Woody Allen (1977).

Una mujer es una mujer

Este filme, dirigido por Jean Luc Godard en 1967, es parte de un primer periodo creativo en el cual el autor exploró exhaustivamente la personalidad femenina y un supuesto poder de las mujeres por sobre los hombres a partir de sus encantos sexuales. Las películas de este primer periodo se dedican principalmente a parodiar el romanticismo de la pareja. La representación de la mujer, construida desde una perspectiva masculina, podría verse sujeta a una valoración superficial sustentada en dos razones: el hecho de que Godard no es mujer y que sus películas corren el riesgo de perpetuar el estereotipo de la mujer fatal. Sin embargo, el mérito de esta obra radica en la capacidad del director de usar aquel estereotipo para la construcción de un personaje romántico fatal (en referencia a la

femme fatale). Este personaje cuenta con características opuestas a las de un personaje irreverente, a la vez que mantiene la liviandad suficiente para el tono cómico de la película; por ejemplo, cuando el deseo intenso del personaje por ser madre y sentar cabeza con su pareja se fusiona con el arquetipo de mujer terrible que amenaza a su novio con la infidelidad, todo con tal de obtener su objetivo familiar.

Erróneamente se podría asumir que por cuestiones de responsabilidad social no se debería escribir sobre lo que no se conoce. Desde esa perspectiva, un hombre podría solo escribir historias al estilo de *Husbands* (1970) de John Cassavettes: una pieza intimista sobre el sentir de un grupo de hombres casados que luego de la muerte de un amigo se reúne para evadir la tristeza que los aqueja. Esta pieza cinematográfica es, sin duda, la sublimación de la masculinidad norteamericana de los años 70. La importancia de *Husbands* radica en la expresión de la visión del autor sobre la masculinidad en su contexto geográfico y temporal.

Sin embargo, estos dos filmes analizados a continuación presentan justamente una contraparte a dichas temáticas; al enfocarse en esa dinámica creativa y diferenciada que existe entre cada autor, y que a la vez constituye una característica fundamental de la cinematografía: expresar una visión del mundo a través de un abanico de posibilidades creativas y ficcionales.

Con la intención de romper esta asunción errónea, se destaca como valedera una visión femenina sobre las masculinidades y viceversa; pues, planteando una analogía con la sociedad, además de la imagen que uno tiene de sí mismo existe una infinidad de terceras visiones que se suman a la nuestra y nos construyen en nuestra totalidad. De esta manera, por medio del otro nos reconocemos a nosotros mismos como sujetos. Mediante el intrincado lenguaje de su *Fenomenología del Espíritu*, Hegel dice:

El señor es la conciencia que es para sí, pero ya no simplemente el concepto de ella, sino una conciencia que es para sí, que es mediación consigo a través de otra conciencia, a saber: una conciencia a cuya esencia pertenece el estar sintetizada con el ser independiente o la sociedad en general.¹⁵

Bajo esta lógica *Una mujer es una mujer* —en su idioma original *Une femme est une femme*—, representa una visión masculina sublimada sobre la mujer. La obra procura una exquisitez poética a la versión femenina mediante sus diálogos, puesta en escena, construcción de planos, maniqueísmo de estereotipos y otros varios recursos. Esta película, sumamente divertida y fresca, narra cómo los encantos de una mujer llevan a más de un hombre a caer rendido a sus pies.

Angela es una *femme fatale* dedicada al estriptis, y sus seductores cantos pregonan el poder que su belleza ejerce sobre los hombres. En su vida cotidiana participa de un triángulo amoroso en el que sus protagonistas representan más a un concepto que a un personaje en sí. Esta característica

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, trad. por Wenceslao Roces (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966), 117.

de las películas de Godard no resta, de ninguna manera, el proceso de antropomorfización de sus personajes. Ellos son humanizados de acuerdo con el contexto de la historia. En ocasiones, esta humanización se alivia para enfatizar las concepciones del autor expresadas de manera notoria en los diálogos. Esta mezcla de ficción y ensayo cinematográfico nos muestra a un personaje femenino que realiza una simbiosis perfecta entre la ternura y la sensualidad. La complejidad de esta representación remueve los cimientos dogmáticos que forman la relación del poder en los géneros del cine.

En *Una mujer es una mujer*, la feminidad como norma en el rol de la mujer no se ve trastocada de forma significativa. Angela es una mujer joven, dueña de una dulzura impecable; sin embargo, esta característica la hace tomar las riendas sentimentales de sus relaciones amorosas. Los hombres protagonistas ostentan la condición eurocéntrica¹⁶ caricaturizada de aquella época. Son personajes dueños de actitudes machistas; no obstante, se ven sujetos a los deseos y condicionantes de una mujer ávida y desesperada por ser madre.

En esta parodia sobre el amor y el cine musical, el rol dominante de Angela se representa de manera implícita y, de cierta forma, subliminal en tanto Émile parece no tomar en serio los deseos y amenazas de Angela. A pesar de los constantes desacuerdos entre ambos, Émile termina reconociendo que quiere mucho a Angela y, al final de la película, decide acceder a lo que la estríper pidió desde un principio: fabricar un bebé. En medio de esta historia aparece la figura de Alfred, quien pretende a Angela, y con su declaración de amor se posiciona como segunda opción para ella. Esto provoca una lucha constante entre Émile y Alfred por asegurar la aceptación de Angela. La parodia bajo la cual se construye esta ficción lleva a los pretendientes a mofarse de su deseo por Angela, a la vez que se burlan de ella y de su intento por usar a Alfred para darle celos a Émile. Todo esto ocurre durante una picante confusión propiciada por un encierro en el baño.

La forma de la obra constituye una burla de la estructura tradicional de las películas musicales, deconstruyéndola a partir de silencios, regresos abruptos de música rimbombante y exageradamente descriptiva de emociones. A su vez, el contenido hace mofa de las relaciones de poder entre hombre y mujer, a partir de los roles jerárquicos tradicionales asignados a cada género. Curiosamente, esta contestataria representación de la mujer y del hombre gira en torno a una convención mediática instaurada principalmente en América sobre el retrato del estereotipo de la *femme fatale*. Aunque este estereotipo tiene sus orígenes en el cine *noir* francés, las representaciones godardianas de la época se ven influenciadas por la cultura fílmica estadounidense, americanizando¹⁷ este retrato femenino.

Una mujer es una mujer pone en evidencia la inseguridad del rol masculino dominante que usa la fuerza física y crudeza emocional como escudo de sus carencias afectivas. El director otorga a la mujer un altar sublimado en el que luce su ligereza ante los hombres como el mayor de sus poderes.

16 Nota: Esta palabra hace referencia a la tendencia a considerar los valores culturales, sociales y políticos de tradición europea como modelos universales.

17 Este término hace referencia a lo estadounidense; es decir, al estilo de vida americanizado.

Lo explícito de este poder femenino se pone de manifiesto en la pieza cantada a capela por Ángela en un cutre y burlesco *show* lleno de sensualidad que dice:

La gente siempre pregunta: ¿por qué los hombres se vuelven locos al verme pasar? Es fácil de entender, la razón está a la vista. Mis pechos hacen que los hombres aúllen. Mis ojos son como amatistas. Un vestido de marinero y bragas hechas de....¹⁸

Entonces Ángela se coloca de espaldas a la cámara, se levanta la falda, muestra sus grandes calzones y continúa cantando:

Qué rabia me da por la mañana, al levantarme de la cama, pero lo que sí me gusta es que me acaricien la espalda. Soy de las que siempre dicen que sí cuando un tío dice 'vente monada', porque cuando un tío se pone cariñoso no es momento de discutir. Soy una mala chica, soy muy, muy cruel. Pero los hombres nunca protestan porque soy muy bella.¹⁹

En esta declaración sin tapujos en torno a la *femme fatale*, se halla el tono humorístico de la cinta. La capacidad de Godard para caricaturizar simpáticamente a una mujer que se burla de los hombres es la esencia de la poetización de este ensayo ficcional. Es la declaración amorosa de un hombre a una mujer que lo pone en constantes aprietos por el hecho de ser ella misma y poner en cuestionamiento cualquier mandato que vaya en contra de su voluntad. A pesar de que la película trata casi en su totalidad del *modus operandi* romántico de una mujer fatal, habla mucho más sobre la inseguridad de los hombres ante al empoderamiento de una mujer; manera perfecta de construir a una villana que todos puedan amar.

Cumpliendo con la esencia de una *obra de autor*²⁰, la cinta está llena de recursos que por momentos sacan al espectador de la ficción. Grafica el pacto tácito entre el guionista/realizador y el espectador de la obra mediante diálogos que rompen la cuarta pared y se autorreferencia. Un paneo alternante entre los encuadres de Ángela y Émile mientras discuten, así como la superposición de un texto que parecía provenir del guion se muestran con una estética maestra absoluta. En el caso específico del tema femenino, Godard busca dejar por sentada su visión a través de su diálogo final. Por medio de un exquisito juego de palabras, que perderían totalmente su gracia siendo traducidas al español, se pronuncia la opinión godardiana sobre las mujeres:

ÉMILE

Tu es infame.

(Eres una infame.)

18 Jean-Luc Godard, *Une femme est une femme*. (París: Eurointer Rome París Films, 1961), 8 :58.

19 Godard, *Une femme est...*, 9 :46.

20 Es decir, películas que tienen un estilo definido, personal, único, distinguible de cualquier otra cinta.

ANGELA

Non, je suis une femme.

(No, yo soy una mujer.)²¹

Esta es la firma final de un ensayo disfrazado de película, lleno de sátiras estéticas y morales que juegan de manera atrevida con los roles de poder masculino y femenino, lleno de rupturas ficcionales advertidas por los propios personajes. Una cinta muy divertida y disparatada que complejiza tanto el uso de las técnicas narrativas como la temática de pugna de poderes.

Annie Hall

La obra más popular de Woody Allen (1977) —y su primera experiencia con la escritura de un guión de cine— constituye un referente sobre el abordaje de la pugna de poderes en las relaciones sentimentales. Esta obra, más allá de la acumulación de gags, que es la manera en que construyó sus anteriores películas: incluye sus inquietudes existenciales, sexuales y sociales. *Annie Hall* es una película que derrocha perspectiva autoral y que crea un ensayo ficcional en el que el crecimiento personal de una mujer con respecto a las relaciones amorosas es visto desde la mirada masculina del personaje con el que Annie está involucrada sentimentalmente; Alvy Singer.

El humor, el desarrollo del personaje cómico en un contexto sentimental y el análisis implícito sobre la mirada que tiene el hombre de la mujer son características constituyentes de esta película, y se ajustan óptimamente a las pretensiones del guion en curso. En comparación con la cinta de Godard, la crítica del autor se orienta más a favor de la ficción que del cine experimental. Esto se logra mediante una narración no lineal que se inmiscuye en la cotidianidad de una pareja neoyorkina y expone la evolución e involución del arco dramático de una mujer y un hombre destinados a la separación.

Esta separación se muestra a partir de un primer plano que rompe la cuarta pared e implanta en el espectador, de manera directa y sin subtextos ficcionales, una premisa sobre las dificultades del de las dinámicas de poder y el enamoramiento. Desde este punto menciona una premisa que califica como esencial en su vida: el no tener ganas de pertenecer nunca a un club que lo admita como su miembro. Aquí, se manifiesta el discurso de Alvy Singer, un cuarentón que no puede superar su rompimiento con Annie Hall. A pesar de haber transcurrido algún tiempo, Singer no puede dejar de analizar las razones por las cuales Annie lo dejó.

Desde las primeras líneas de la película, la mirada del personaje masculino se fundamenta en su propio egoísmo. Su contradicción fluctúa entre el no entender el porqué de su quebranto sentimental,

²¹ Godard, *Une femme est...*, 1:23:41.

a la vez que se reconoce como alguien que termina repudiando a quien logra enamorarse de él. La dramatización de la cinta se construye sobre la base de esta victimización del egoísmo, valiéndose de las herramientas del humor para rebasar ciertos prejuicios morales y afirmar otros estereotipos de culturas ajenas por parte del autor. Los resultados cómicos de muchas situaciones descritas en la película corren el riesgo de etiquetarse como criterios sexistas, racistas o de cualquier índole discriminatoria. Es precisamente este el riesgo desde el cual se construye la picardía del humor intelectualoide de Allen. Un riesgo que comparte con la condición del humor negro, al colindar entre los límites de lo moral y lo irreverente.

En esta cinta, la evolución dramática de los personajes va a la par con la polémica de los roles de género y sus dinámicas de poder. Al comienzo, Annie ejerce un rol cortejador en su nerviosa búsqueda de establecer un contacto íntimo con Alvy, quien se ubica en el rol del objeto del deseo. A pesar de constituirse como objeto deseado, su rol no deja de ser el dominante. En realidad, Singer reafirma su superioridad intelectual ante Hall a través de ciertas lecciones morales y la opinión ácida que tiene sobre sus gustos. Este hecho demuestra que el rol social del hombre como líder en una pareja no se ve trastocado cuando no es él el sujeto del amor.

Sin embargo, desde una perspectiva general, Annie Hall no cumple el rol que los valores tradicionales americanos pregonan; al contrario, es una mujer muy singular y divertida que claramente resalta entre los miembros de su familia, un clan muy bien posicionado pero conservador. Su vestimenta encaja a la perfección con el estilo masculino característico del personaje y de la actriz que la interpreta: Diane Keaton. Es un personaje que inyecta frescura al pesimismo que gobierna la vida de Alvy. Ellos forman un contrapeso dramático ideal, pues las jerarquías parecen diluirse en sus momentos felices. Ambos son partícipes de una química insuperable a pesar de sus notorias diferencias sociales e intelectuales.

Los roles en las relaciones de estos *Dos extraños amantes* (título de la película en español) se someten a una mutación que destruye las barreras culturales del género en distintos niveles. Esto ocurre a través de la encarnación de un amor sofisticado, aquejado por valores de vanguardia; sin embargo, en el ámbito sexual no se aprecia ninguna innovación moral, más allá del tratamiento burlesco de las desgracias. Esto último también representa un objetivo esencial del humor negro.

Asimismo, las jerarquías de poder siguen latentes y se evidencian en la intimidad. Annie fuma marihuana antes de sus encuentros sexuales, y esto provoca molestia en Alvy, quien prácticamente la obliga a dejar el cigarro a un lado. Al no sentir a Annie conectada con el acto, Alvy le reclama su ausencia en el sexo, mientras una manifestación de su conciencia²² yace sentada, muy aburrida, frente a ellos. Aquí se utiliza un recurso divertido para romper el realismo a través de la ficción, con la finalidad de poner de manifiesto el poder a favor del personaje masculino de Allen. Este dominio somete la voluntad de Annie y reafirma la superioridad del rol masculino por sobre el femenino.

22 Nota: Esta manifestación de la conciencia se representa como un ente que observa a la pareja en su intimidad.

La mirada del protagonista masculino subestima constantemente la falta de experiencia y espontaneidad de su contraparte femenina. Además, la manía de Singer para aburrirse de las mujeres que lo aman se hace presente de nuevo. En consecuencia, la química que los unía al principio comienza a verse opacada. En este momento, Alvy hace una propuesta a Annie: flexibilizar la relación y permitirse conocer a otras personas. En medio de una dinámica de alumna-mentor, Annie comienza a sofisticarse al seguir el consejo de Alvy sobre recibir clases de arte. Él comienza a seguirla a escondidas y se percata de que ella congenia con su actual maestro. Es a partir de este evento cuando el juego de roles reinicia la mutación de su dinámica.

El arco dramático de cada personaje sufre un cambio de valor que afecta a la dinámica que imperaba en la relación hasta antes del suceso con el profesor. El rol dominante de Alvy deviene en un degradé inconsciente. La idea de que Annie podría dejarlo en cualquier momento le provoca un atosigamiento y actitudes celotípicas que lo llevan a confrontarla sobre el tema. Esto constituye un punto de inflexión en el que Alvy reconoce que ya no funge más como la imagen de prodigio que Annie procuró construir. En contraste, ella luce mucho más segura y dueña de su tiempo; sobre todo cuando rebate las preguntas acosadoras de Singer y trata de hacerle ver que la idea de tener una relación abierta y de estudiar arte siempre fue de él. Ella simplemente siguió su consejo.

El traslado del rol dominante hacia el personaje femenino se impone a pesar de que la relación casi ha terminado. Cuando Annie y Alvy aún mantienen un vínculo amistoso, el mejor amigo de Alvy lo lleva a una cita con otra mujer. En plena madrugada, luego de tener sexo con ella y sentirse abrumado por conocer nuevamente a alguien que lo exaspera con sus costumbres, él recibe una llamada urgente de Annie y, sin dudarlo, acude en su ayuda. Luego de matar un par de arañas, Alvy decide quedarse a dormir en casa de ella por pedido de Annie, quien le dice que también lo extraña. Luego tienen sexo y deciden volver a vivir juntos.

Una nueva versión de la pareja se va construyendo de forma silenciosa, pero acelerada. El cambio de los roles de la relación se hace evidente luego de varios pasajes en los que se conservaban las dinámicas previas. La escena en que visitan simultáneamente al psicoanalista, mostrada en un montaje paralelo, resulta clave para dilucidar este cambio. Ambos personajes manifiestan su visión individual de los problemas que los aquejan poniendo énfasis en los sexuales. Alvy se queja de no lograr un sexo que pueda disfrutar con Annie, sin entender por qué; mientras que ella entiende perfectamente lo que está sucediendo. Ella no ve la necesidad de reprimir sus deseos o pensamientos para complacer los caprichos angustiantes de Alvy. Annie está cada vez más segura de sí misma, lo cual significa un presagio negativo para el romance y cambia la dinámica de su relación. Luego de esto, el arco dramático de Hall mantiene una ruta ascendente hasta el final de la película, contrario a Alvy, quien poco a poco cae en una vorágine de angustia y depresión. Ahora es Hall quien "lleva los pantalones" en la relación.

Varias situaciones consiguientes corroboran esta mutación de los roles foucaultianos de poder. Después de dar un hermoso concierto en un bar, Annie es pretendida por un representante de la

industria musical, a quien impresionó con su voz y belleza. Ella se fascina con la idea de ir con el mánager y saber más del tema, pero Alvy se niega rotundamente. La misma negación se da cuando, durante una visita a los amigos de Annie, ella trata de convencerlo de probar la cocaína que su amigo estaba ofreciendo. Annie se ha convertido en un personaje que tiene ganas de explorar el mundo del arte desde una arista distinta al estilo neoyorkino exasperante, al cual Alvy la ha acostumbrado.

Un hecho culminante ocurre en el viaje que ambos hacen a California para visitar al mánager musical que un día abordó a Annie. El mejor amigo de Alvy vive también en esa ciudad e invita a la pareja a una fiesta organizada por él. Aquí inicia la cuenta regresiva para el fin de una relación que trastocó la realidad de cada personaje. En el avión de regreso a Nueva York, después de que ambos reflexionan sobre si obviar o no el sufrimiento que representaría una ruptura, se dan cuenta de que la relación no da para más. Acto seguido, casi al unísono, se confiesan colmados de su relación sentimental y deciden separarse para quedar como buenos amigos. El diálogo de esta escena es clave para comprender la ruptura de la relación y el cambio rotundo de los roles en la misma:

ANNIE

Fue divertido. Yo no creo que California sea mala, en lo absoluto. Es una molestia volver a casa.

ALVY

¡Cuántas mujeres hermosas! Fue divertido flirtear.

ANNIE

Tengo que enfrentar los hechos. Yo adoro a Alvy, pero nuestra relación ya no parece funcionar.

ALVY

Tendré los problemas de siempre con Annie en la intimidad. ¿Para qué quiero esto?

ANNIE

Si tan solo tuviera el valor de romper con todo. Pero realmente lo lastimaría.

ALVY

Si no me sintiera culpable al pedirle a Annie que se mudara... Quizá la destruya, pero debo ser honesto.

ANNIE

(en voz alta)

Alvy, tenemos que ser honestos. No creo que nuestra relación esté funcionando. Ya no.

ALVY

No sé, una relación es como un tiburón, ¿no crees? Tiene que moverse constantemente o se muere. Y lo que tenemos aquí es un tiburón muerto.²³

El cambio de valor en sus arcos dramáticos y en el rol de cada uno en la relación se instaura durante este paso a una relación no amorosa que aún involucra sentimientos. Ambos se despiden de una forma muy madura: Alvy se muestra animado por la separación, recoge sus cosas y acepta la situación como una oportunidad mutua para crecer social y culturalmente. Además, él sigue mostrándose confiado de volver con ella en cualquier momento. *Ipsa facto*, ocurre una elipsis que muestra a Alvy desesperado por el error que cometió al haber dejado ir a Annie y por no lograr olvidarla. Decide llamarla y concretar una cita en la ciudad donde ella se ha mudado. Desde esta secuencia, las caracterizaciones físicas construyen perfectamente este cambio rotundo en los roles sociales de Alvy y Annie. Se muestra a Annie estupendamente bella y bien vestida. Alvy luce despeinado y muy mal arreglado. En medio de la desesperación, Alvy le exige que se casen y vuelvan a vivir juntos, pero Annie ya vive con otro hombre, quien es más compatible con su personalidad. Ahora, Annie ejerce un rol dominante en cuanto al desprotegido de Singer, quien reiteradamente ruega por una nueva oportunidad; sin embargo, Annie ya tomó una decisión en pro de su felicidad. Como una forma de agradecimiento por lo aprendido, ella propone conservar la amistad. Alvy Singer, ahora en el rol inferior de la relación, termina por aceptar sumisamente la despedida, para luego recibir las consecuencias purificadoras del karma y el destino.

Luego de finiquitar el vínculo amoroso, la relación de poder se diluye con esta configuración de los roles que habían adoptado. El crecimiento personal de Annie imposibilitó cualquier tipo de manipulación proveniente de Singer y esto fue definitivo. La debacle de Singer se manifiesta en una conducta descontrolada, posterior a la reunión con Annie. Así, choca varios autos y va a la cárcel. Luego de su liberación, él escribe su primera obra de ficción y se reúne una vez más con Annie para recordar viejas aventuras.

²³ Woody Allen, *Annie Hall* (New York: United Artists, 1977), 1:18:18.

Evolución y dilema

Como se ha evidenciado mediante estos ejemplos de cintas autorales, la dinámica de poder entre hombre y mujer no se estanca en la linealidad de una jerarquía explícita, sino que evoluciona y cambia de roles: proporciona a lo femenino un papel dominante de manera implícita, a partir sus argucias. El dilema de si este cine ha reflejado la vida o ha generado una forma de vivir, definitivamente parece ya no importar en estos tiempos en que ninguna información mediática resulta cien por ciento fiable. Por otro lado, la estructura de la pareja heterosexual en el cine y medios afines ya no predomina como mensaje dogmatizante y, desde hace un par de décadas, dicho papel poco a poco se ha ido trasladando hacia las minorías sexuales, si hablamos de la tendencia reinante en el cine de Hollywood. Sin duda, un gran triunfo.

Sin embargo, el relato acerca de “chico conoce a chica” sigue resultando un tema muy efectivo en la escritura de guiones tanto comerciales como independientes, debido a su efecto universalizador de historias y también gracias al contexto de nuestra actual realidad, en que lo que importa no es qué género dispone del rol dominante, sino lo que resulta de la existencia de este juego de roles *per se*. Está muy claro que no solamente un “universo heterosexual” puede servir como medio catártico efectivo para la audiencia en general, y con logros estéticos. Sin embargo, todavía es necesario trabajar en la escritura de mejores guiones que incluyan tramas *queer*²⁴, que además eviten la incomodidad de una inclusión que resulte forzada al espectador.

En cuanto a la dinámica es del poderes de la pareja, vale reflexionar que, independientemente de la orientación sexual de la pareja protagonista, la lucha de los opuestos siempre ostentará la naturaleza de lo femenino contra lo masculino, debido a sus características naturales, opuestas y complementarias entre sí.

En el contexto actual, el cine de industria no ha creado fórmulas que modifiquen la perspectiva de los roles de poder en la pareja con una propuesta cinematográficamente estética y novedosa. En buena parte, lo que ha hecho es sustituir personajes de historias que ya fueron exitosas en tiempos anteriores, como si trataran de reescribir la historia. Desde la escritura del guión, para algunos podría resultar una inclusión forzada de géneros y razas en tramas nada originales, sino más bien en *remakes* de películas icónicas que dan la idea de que existe una intención mediática por reescribir a toda costa la historia para las generaciones que subsiguen a la niñez de nuestros tiempos.

En definitiva, la escritura de cualquier tipo de texto (cinematográfico, literario, científico, etc.), estará siempre condenada a repetirse. Simplemente escribimos como un acto de repetición, que Gérard Genette lo analiza de manera profunda en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Dice Genette:

²⁴ Según el texto *Sentirse queer/cuir/cuy(r) en Ecuador*, de Diego Falconi Travez (Barcelona: 2024), «El vocabulario *queer* significa “raro” (desde lo sexogenérico). Al no tener un género (gramatical) masculino y femenino (como muchas (palabras en inglés) fue muy útil para la mente heteronormativa que quería insultar a diestra y siniestra. En su momento se designó “democráticamente” a mecos, lesbianas, intersex, marimachas, delicaditos, camioneras, manito-quebradas, baronashlers, arroces con menestra y demás cuerpos raros, eso sí, en la terminología estadounidense que me ha permitido traducir.

El lector curioso y siempre frustrado, actúa aquí como un paleógrafo que ya sabe que su texto oculta otro, pero todavía no sabe cuál. [...] ¿Cuál [...] la parte correspondiente a la continuación, cuál a la transformación? Y en la continuación, ¿cuál es el grado de fidelidad estilística? [...] En la transformación, ¿qué parte corresponde al estilo, cuál al tiempo, al modo, a la voz, a las acciones, a los motivos, qué valores se han añadido, cuáles se han eliminado?²⁵

Escribimos lo que vemos, y en ese acto con el que forjamos conjugando letras estamos repitiendo algo. La historia de la humanidad se repite cada vez que una pareja da sus primeros pasos: esto sucede con cada pareja en la tierra desde el inicio y a través de los tiempos. Esto podría significar una excelente noticia para guionistas que opten por escribir recurriendo a esta temática (la más común de todas las temáticas posibles en el cine); ya que, si algo es seguro, es que el conflicto chico-chica, por cuestiones identificativas y catárticas, jamás perderá vigencia para el espectador común.

²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 477.

BIBLIOGRAFÍA:

Aguilar, Pilar. «La ficción audiovisual como instrumento de educación sentimental en la Modernidad». En *Mujeres, hombres, poder, Subjetividades en conflicto*. Edición de Almudena Hernando. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015. Edición en PDF. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Mujeres%2C%20hombres%2C%20poder%20-%20Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>

Allen, Woody. *Annie Hall*. New York: United Artists, 1977, 93 min.

Asociación de Productores Cinematográficos de los EE. UU. – M.P.P.A. *Código Hays para la publicación de películas*. En *Eroscensura UPF* de la Universidad Pompeu Fabra (UPF). Barcelona: 2008. <https://eroscensura.upf.edu/wp-content/uploads/2020/08/Codigo-Hays-para-la-produccion-de-peliculas-M.P.P.A-1930-1.pdf>

Cancela López, Nuria. *La femme fatale en el cine español de la década de los 50*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2020. Edición en PDF. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/48062/Cancela_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Carando, Valerio. «El cine como `happening´ y juego autorreferencial. *Al final de la escapada* (1960)». *Dossier Jean Luc Godard*, nº 476 (2017). https://www.academia.edu/33951270/Al_final_de_la_escapada_1960_El_cine_como_happening_y_juego_autorreferencial_dossier_Jean_Luc_Godard_Dirigido_por_n_476_abril_2017_pp_58_59

Cardona Segura, Ana Sofía. *El cine como agente socializador del amor romántico en la adolescencia: Un estudio con mujeres adolescentes en relación a su orientación sexual*. Tesis doctoral. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I, 2021. https://tesisenred.net/bitstream/handle/10803/671258/2021_TESIS_Cardona%20Segura_Sofia.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fernández, Irene. «El Código Hays: la censura en Hollywood». *El Rincón del Cine*, 2010. <https://rincondelcine.wordpress.com/tag/pre-code/>

Falconí Travez, Diego. *Sentirse queer/cuir/cuy(r) en Ecuador*. Barcelona: 2024. Edición en PDF. https://www.academia.edu/7406538/Resentir_lo_queer_cuir_cuy_r_en_Ecuador

Furstenberg Jr., Frank. «El cambio familiar estadounidense en el último tercio del siglo XX». *Nuevas formas de familia. Perspectivas nacionales e internacionales*. UNICEF-UDELAR, Montevideo: 2003, p.12. Edición en PDF. https://www.researchgate.net/publication/312593308_El_cambio_familiar_estadounidense_en_el_ultimo_tercio_del_siglo_XX

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gonda Romano, Álvaro. «El Código Hays para un Hollywood proveedor de estereotipos.». *El Espectador Imaginario*, nº 118 (diciembre 2020). <https://www.elespectadorimaginario.com/el-codigo-hays-para-un-hollywood-proveedor-de-estereotipos/>

Godard, Jean-Luc. *Une femme est une femme*. París: Eurointer Rome París Films, 1961. 85 min.

Gutiérrez Moar M. D. C., Pereira Domínguez, M. D. C. y Valero Iglesias Luis Fernando. «El cine como instrumento de alfabetización emocional». Ediciones Universidad de Salamanca Teor. educ. 18 (2006): 229-260. <https://revistas.usal.es/tres/index.php/1130-3743/article/view/3219/3247>

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. Traducido por Wenceslao Roces. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Lázaro Bustos, Andrea. *El personaje femenino en la filmografía de Jean-Luc Godard: el caso de Anna Karina*. Gandia: Universidad Politécnica de Valencia, 2020. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/152940/L%C3%A1zaro%20->

Piedra Guillén, Nancy. «Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género» *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* IV, nº 106 (2004): 125. <https://www.redalyc.org/pdf/153/15310610.pdf>

Rebolledo Hemard, Ignacio. *La "doble oportunidad" de lo cómico: Aristófanes, la comedia, el público y la sociedad ateniense, a fines del siglo V a.c.* Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2012. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113105/FI-Rebolledo%20Ignacio.pdf?sequence=1>

Villar Bibián, Javier. *Análisis intertextual del filme "Vivir su vida" (Vivre sa vie, 1962) de Jean-Luc Godard*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. https://eprints.ucm.es/id/eprint/10800/1/D.E.A._f_.pdf