



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE HIDALGO

FACULTAD DE LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

Tesis

**“La racionalidad patriarcal en el cine mexicano del siglo XXI,
análisis crítico de la película *Qué culpa tiene el niño*”**

Que para obtener el grado de
Maestra en Estudios del Discurso

Presenta:

Shanteri Méndez Rodríguez

Asesor:

Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez



MAESTRÍA EN ESTUDIOS
DEL DISCURSO

Morelia, Michoacán, abril de 2021

Agradecimientos

A Ani, por estar en cada momento de creación, de logros, de estrés y de trabajo que requirió esta investigación; por motivarme, apoyarme y empujarme cuando yo sentía que ya no podía más. Por ser una gran compañera, amiga, esposa y cómplice en este, como en todos mis proyectos. Gracias, porque sin tu abrazo fuerte y tus palabras de aliento esta tesis no hubiera sido posible.

A Teté, por dejarme las mejores enseñanzas, por darme lo necesario para continuar, por motivarme sin saberlo, a no rendirme, a continuar y sobre todo, a no dejar de luchar a pesar de todos los obstáculos, gracias por estar presente cada día de trabajo y de desvelo a pesar de tu partida, por esperar el momento perfecto para irte y por pelear hasta el final. Gracias.

A mi asesor, Dr. Bernardo gracias por resolver todas mis dudas, por acompañarme y ayudarme siempre de la mejor manera, por querer asesorar esta investigación y por darme libertad para hacerlo; así como a mis lectores, Dra. Adriana, gracias por sus enseñanzas en el aula y fuera de ella, por su tiempo y por ser una motivación para seguir creando trabajos en pro de las mujeres y Dr. Alberto, por los comentarios siempre en pro de la investigación, por aclararme cada duda, por el tiempo, las palabras y la paciencia. Gracias.

Sobre todo a las mujeres, por no rendirse, por pelear y sobrevivir y por motivarnos a otras a seguir peleando por un mundo sin patriarcado. Este trabajo es para ustedes, para todas las mujeres, porque merecemos ser más que solo cuerpos y objetos de placer. A todas las investigadoras, antecesoras de este trabajo, a mis compañeras, maestras, amigas y a todas las que desde sus rincones dan batalla. Esta tesis lleva el nombre de cada una. Gracias.

Índice

Resumen.....	5
Abstract.....	6
Introducción	7
1 Representación de las mujeres y discursos machistas en el cine del siglo XXI	11
1.1 Representación de las mujeres en el cine del siglo XXI	13
1.2 Discurso del feminismo sobre la representación de las mujeres en el cine mexicano del siglo XXI	22
2 Teorías que enmarcan la investigación	32
2.1 La racionalidad patriarcal.....	33
2.1.1 Hombre diferente a mujer	39
2.1.2 El pacto patriarcal	41
2.1.3 Heterosexualidad obligatoria	44
2.1.4 El lenguaje es patriarcal	47
2.1.5 La maternidad	50
2.2 El cine como creador discursivo	53
2.2.1 Los discursos cinematográficos	55
2.2.2 Análisis de discursos multimodales	62
3 Metodología y técnicas aplicadas a esta investigación	69
3.1 <i>Qué culpa tiene el niño</i> , en el contexto mexicano del siglo XXI.....	70

3.2	Corpus de investigación	74
3.3	Técnicas para la selección y transcripción del corpus.....	76
3.3.1	Descripción de personajes.....	77
3.3.2	Transcripción de escenas	78
3.3.3	Apoyos audiovisuales	80
4	La racionalidad patriarcal en <i>Qué culpa tiene el niño</i>	82
4.1	Dos minutos para convencernos: El tráiler	82
4.2	“No lo hagas, qué culpa tiene el niño”, el aborto vs la maternidad	84
4.3	“Me coges sin que yo me entere y luego desapareces”, la cultura de la violación ...	93
4.4	“Te amo Maru”, la representación del amor en la película.....	98
4.5	“Por dios Maru, no vas a ser mamá soltera”, la familia heterosexual como único modelo de relación.	104
4.6	“Síguele echándole los kilos mano, así es esto con las mujeres”, los pactos patriarcales	110
4.7	“Está que se cae de buena güey”, las mujeres como objeto sexual.....	115
5	Conclusiones	121
	Referencias.....	126
6	Apéndice	132
6.1	Descripción de los personajes	132
6.1.1	María Eugenia “Maru” Zamacona de la Barquera.....	132
6.1.2	Renato “La Rana” Zamarripa.....	132
6.1.3	Abel Escobar “El Cadáver”	133
6.1.4	Paulina.....	133
6.1.5	Daniela	134
6.1.6	Rosy Zamarripa.....	134

6.1.7	Diputado Zamacona	135
6.1.8	Nina de la Barquera	135
6.2	Transcripción de las escenas	136
6.3	Fotogramas	143

Resumen

En México se vive una grave situación de violencia en contra de las mujeres, violencia física, sexual y económica que se ha normalizado y se ha convertido en una violencia sistemática. Por lo que es común encontrar en los productos culturales, discursos machistas y misóginos en los que se muestra a las mujeres como objetos de los hombres, y como seres inferiores a ellos. Ese es el caso de la película mexicana más taquillera de 2016, *Qué culpa tiene el niño*, cinta que analizamos en esta tesis, bajo la propuesta de buscar en ella los discursos que perpetúen la opresión que sufren las mujeres. El trabajo que aquí realizamos, lo fundamentamos a partir de las teorías del análisis crítico del discurso, ACD, del análisis del discurso multimodal ADM, y de la teoría de la racionalidad patriarcal, que en unión nos permiten profundizar en las distintas formas en la que el filme crea y presenta un mensaje a la sociedad mexicana, representando a las mujeres a partir de lo que las razones patriarcales dictan sobre el deber ser y hacer de las mujeres. La tesis que proponemos da a conocer un contexto amplio de las formas en las que se ha presentado a las mujeres ya en el cine del último siglo y lo que ha dicho el feminismo de ello, tanto desde la crítica como desde la academia; para después proponer una metodología feminista y crítica del discurso con la que se fragmenta la película bajo distintos criterios y se analiza desde distintas aristas, marcadas por las diferentes nociones de la racionalidad patriarcal. Obteniendo con ello resultados que dejan ver el discurso patriarcal en la película mexicana y que aportan también a los estudios feministas de los productos audiovisuales.

Palabras clave: Feminismo, Análisis Crítico del Discurso, Cine mexicano, Productos culturales, Aborto

Abstract

In Mexico there is a severe violence situation against women, physical, sexual and economical violence that has been normalized to become systematic. That is the reason why is common to find in cultural products, such as movies, misogynist discourses in which women are shown as objects owned by men, and as inferior beings. That is the case in the Mexican film *Qué culpa tiene el niño*, the movie we analyzed in this work, with the proposal of finding the discourses that perpetuate the oppression that women suffer. The work that we made is based on the theories of the Critical Discourse Analysis CDA, Multimodal Discourse Analysis MDA, and the theory of Patriarchal Rationality, that together allow us to get a deep insight in the different ways in which the film creates and presents a message to Mexican society, depicting women from the patriarchal reasons dictate on the way to be and do of women. This thesis proposes to show a wide context of the ways women have been presented in films in the last century and what Feminism has said about it, from the critic to the academy; on the base, a feminist methodology and discourse critic is proposed, in which the movie is fragmented under different criteria and it is being analyzed from different perspectives, marked by different notions of patriarchal rationality. Obtaining with it results that shows the patriarchal discourse in the Mexican movie and contribute to feminist studies of audiovisuals products.

Introducción

El interés por esta investigación nace a partir de mi propia experiencia de vida como mujer, joven mexicana, que ha sufrido distintos niveles de violencia machista, desde los piropos, tocamientos, acoso sexual y abuso sexual también. Es a partir de todas estas experiencias que comienzo a conocer a mujeres que viven lo mismo que yo vivo y me doy cuenta del problema real.

Al mismo tiempo conozco el feminismo, movimiento con el que me identifico completamente y me doy cuenta cada vez más, de que el problema del machismo y la violencia contra las mujeres crece y se expande a todos los ámbitos de la interacción social. Parte de ese darme cuenta es comenzar a detectar historias plagadas de machismo y violencia en la televisión en primer lugar, después lo detecto en la música y en el cine, a partir de ahí que comienzo a ver un patrón en el cine mexicano en particular, donde se habla y se muestra a las mujeres siempre con los mismos arquetipos, siempre sexualizadas y con una vida que gira en torno a los hombres.

Películas con humor machista, con historias de amor romántico, con violencia hacia las mujeres, una violencia que es normalizada, banalizada y puesta incluso como un contexto sin crítica alguna. Al mismo tiempo que comienzo a consumir más cine mexicano comercial, me doy cuenta del aumento tanto en la producción de estas películas, como en la popularidad de éste y el patrón claro de discursos que perpetúan la misoginia, que no solo, no se detectan

muchas veces en el público, sino que además pasan como bromas a las que las espectadoras responden fácilmente con risas.

Es ahí que detecto un problema real de machismo en México y su cultura, que además me es de interés y que me cruza directamente, pues al ser una mujer mexicana me veo representada en pantalla como un objeto sexual y como una víctima pasiva de la violencia que se vuelve casual en el cine.

Con todo esto en mis vivencias y en mi mente es que propongo esta investigación, un análisis a la película mexicana más taquillera de 2016, un año con el que podemos demostrar que el cine mexicano se produce y consume en mayor cantidad desde que inició el siglo XXI. *Qué culpa tiene el niño*, es una película con un mensaje en contra del aborto, comedia romántica mexicana en la que es fácil detectar la misoginia con la que se crean los personajes femeninos.

Con esta investigación ofrecemos a nuestras lectoras¹ un viaje a través del cine mexicano actual, visto y estudiado con una metodología feminista, comenzando con un plano general y más universal para después llegar al análisis concreto y profundo de los discursos patriarcales en la película *Qué culpa tiene el niño*. Para que al final puedan ellas acercarse al tema de la racionalidad patriarcal en los productos audiovisuales, pero también puedan conocer lo que justo en ese filme se dice y la manera en la que se dice.

Como hipótesis hemos planteado que la forma en que se representa a las mujeres en la película mexicana *Qué culpa tiene el niño*, así como el discurso presentado en dicha historia, está fundamentada en la racionalidad patriarcal. Con esta hipótesis comenzamos la búsqueda de discursos machistas y misóginos dentro del filme seleccionado y de la racionalidad patriarcal que está presente tanto en la trama como en los personajes.

¹ Decidimos, como un acto de visibilización y de protesta, utilizar el género gramatical femenino, como genérico en esta tesis.

Para poder llegar a dicha hipótesis y saber si esta es correcta o no, hemos dividido la presente tesis en cuatro capítulos con los que nuestras lectoras podrán entender el contexto en el que se da esta película y esta investigación; las teorías en las que nos basamos así como conocer nuestro análisis y las conclusiones a las que llegamos con dicho análisis.

En el primer capítulo realizamos un recorrido a través del cine del siglo XXI, cómo se ha mostrado a las mujeres en las películas, cuáles han sido los temas abordados en dichas historias, así como lo que ya se ha estudiado de ello, es decir, lo que ha dicho el feminismo, la crítica y las mujeres investigadoras acerca del machismo, la misoginia y la representación de las mujeres en el cine y la cultura. Con ello se contextualiza la investigación y ofrecemos a quienes se acerquen a ella, un contexto que les permita acercarse al tema, ya sea para tomar otros caminos o para seguir el hilo de nuestro trabajo.

En el segundo capítulo nos adentramos a las teorías que sostienen esta tesis, por una parte está la racionalidad patriarcal², que funciona en este trabajo para definir y analizar los momentos en la historia de la película, los personajes y la trama; con una metodología feminista. Y por otro lado tenemos las teorías referentes al análisis del discurso, donde discutimos los tipos de análisis, en qué se diferencian, en qué discursos se enfocan y al final, con cual decidimos trabajar.

En el tercer capítulo, después de conocer el contexto y las teorías, delimitamos nuestro corpus de investigación, lo contextualizamos también, pues nos parece importante entender la película seleccionada en un contexto mexicano actual; explicamos y abordamos la trama, la historia y a los personajes para poder continuar con la selección de las técnicas para el análisis, cómo es que fraccionamos la película, así como las formas en las que se abordan los distintos cortes de ella. Para al final entregar a las lectoras una relación clara de la forma en la que se realizó el andamiaje de esta investigación.

² Conjunto de razones y nociones que cimientan el patriarcado. Ver apartado 2.1

Por último en el cuarto capítulo encontrarán el análisis de la película, que hemos decidido organizar en temáticas, donde en cada una abordamos las nociones de la racionalidad patriarcal que encontramos en el filme. Comenzando con el aborto, la cultura de la violación, el amor romántico, la familia heterosexual, los pactos patriarcales y terminando con, las mujeres como objeto sexual.

Esta distribución de la tesis la pensamos de manera que puedan con la lectura, obtener un panorama amplio de lo que significa que en la película seleccionada se muestre un discurso patriarcal; pero que también les permita a partir de nuestro trabajo, migrar a otros o comenzar el suyo propio, de manera que se cree o se aporte a la red de estudios feministas de los productos culturales.

Con este trabajo buscamos también visibilizar un problema social que es representado en las pantallas sin un solo guiño de visibilización, de crítica o de motivación al cambio. Intentamos dar a conocer lo que está haciendo el cine mexicano del siglo XXI, comenzando con una película actual, pero abriendo el debate al cine mexicano actual en general y porque no, a los productos culturales en formato audiovisual que se consumen cada día de manera más cotidiana.

Invitamos entonces a las lectoras a sumergirse en esta investigación que las lleva a través de la historia de los estudios feministas de productos culturales audiovisuales y no audiovisuales; la historia, aunque resumida, del cine mexicano y las historias que en él se han contado y que aterriza más tarde en lo que el feminismo ha avanzado en su estudio para el análisis y la detección de la racionalidad patriarcal.

Esperamos les sea amena la lectura y aporte tanto a los intereses personales de algunas, a la resolución de dudas de otras; al trabajo de las que luchan desde cualquier trinchera por cambiar la situación de las mujeres y al gran esfuerzo que todas hacen para sobrevivir a la violencia que vivimos las mujeres todos los días en este país.

Representación de las mujeres y discursos machistas en el cine del siglo XXI

El cine es un medio masivo de entretenimiento que se crea en grandes cantidades y se vende en distintos países, es por ello que se vuelve importante pensar, estudiar y cuestionar lo que se presenta en las pantallas. Así que en este trabajo donde analizamos un caso del cine mexicano, es importante dar un paseo por lo que se proyecta en las pantallas de nuestro siglo, cómo se ha representado ahí a las mujeres, qué personajes se crean para ellas, cómo esto influye en nuestra sociedad y si de esa manera se están o no perpetuando arquetipos patriarcales.

Para comenzar con el estudio del cine tanto en Latinoamérica como en México en nuestro siglo, se retomará la conceptualización de medios de comunicación plasmada en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericano* en donde se habla del cine como:

Un medio de comunicación y de cómo este hace nación al teatralizarla y crea un elemento configurador de la idiosincrasia nacional y al mismo tiempo contribuye de forma decisiva a la gestación de un imaginario latinoamericano hecho de símbolos cinematográficos como María Félix, Libertad Lamarque o Cantinflas (Szurmuk, 2009, p. 170).

De tal manera que para esta investigación nos es importante no solo el estudio del cine como medio de comunicación, sino también la forma en la que éste medio ha creado referentes, elementos nacionalistas, arquetipos, personajes importantes e identidades; para ello comenzaremos por hablar de las mujeres en el cine, cómo se les ha representado, quienes y de qué manera ha sido esa interpretación y qué identidades ha creado el cine del ser mujer en México.

Como primer acercamiento a lo que antecede a este trabajo de investigación, hablaremos de las mujeres, como lo hemos mencionado, lo que se ha dicho de ellas, quién y cómo lo han dicho y para ello es importante primero entender quiénes son las mujeres mexicanas en el siglo XXI, cómo se les representa y qué papel juegan en esta sociedad, para entonces entender lo que hace el cine con y para ellas.

Hablaremos y entenderemos a las mujeres como integrantes de un grupo social históricamente oprimido por una sociedad mexicana que en su identidad como país y sociedad mantiene y perpetúa una racionalidad patriarcal³, esta racionalidad al estar tan inmersa en el pensamiento y el quehacer de México y sus habitantes ha dictado y lo sigue haciendo, que las mujeres son y deben ser de ciertas maneras, vivir con condiciones distintas a las de los hombres y servir también a ellos.

En ese mismo contexto mexicano es donde se crea la cinematografía y a partir de ello será más fácil explorar y entender las maneras en las que esta forma de comunicación crea discursos y lleva a la pantalla historias que representan a su sociedad y que al mismo tiempo crean vínculos e identidades con las personas que las observan.

Es importante pensar, además de la propia participación y representación femenina, en las películas; en qué se ha dicho ya de esa representación. Cómo se ve hoy a las mujeres en la pantalla grande, ¿ha cambiado la forma en que se representan?, qué dice la crítica, qué

³ El tema de la racionalidad patriarcal se define y se amplía en esta misma tesis en el capítulo 2

dicen los consumidores y qué ha dicho el feminismo de ello. Con eso podremos tener un panorama general del cine del siglo XXI y la representación de las mujeres en esa industria.

1.1 Representación de las mujeres en el cine del siglo XXI

En este siglo, el cine es un producto audiovisual de entretenimiento que se produce en grandes cantidades y que es vendido dentro y fuera de los países en los que se crea, el cine mexicano en particular va en aumento y las cifras no dejan duda de eso pues según los propios datos del Instituto Mexicano de Cinematografía, (2017) “en el último siglo ha tenido un crecimiento en su producción y solo en el año 2016 asistieron 30.5 millones de personas a consumir películas nacionales”.

Se vuelven relevantes los datos de ese año, 2016 ya que según los mismos datos del IMCINE, ha sido el año con más consumo de películas nacionales desde 2010. (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2018) Así que hablamos de una década con alto consumo de cine mexicano y por ende gran producción, pues informa el propio instituto que en la última década las producciones de películas mexicanas han ido solo en aumento, y han alcanzado las 186 producciones en 2018, un número récord, pues en el siglo XX el máximo de producciones mexicanas anuales fue de 135 en el año 1985.

Sabemos entonces que en México se está produciendo más cine que antes y no solo eso, según datos del INEGI, (2019) “El evento al que la población asistió con mayor frecuencia (2 o más veces en los últimos doce meses) fue el de proyección de películas o cine con 87.5%”. Con esto no solo adquiere relevancia que se hagan estudios de cine en México, sino que sepamos qué es lo que muestran esos productos que son tan consumidos.

Para crear un panorama de lo que se oferta de cine mexicano en las taquillas de este país, hemos decidido solo hablar del contexto actual, un contexto que ayude a enmarcar

también la película que analizaremos en la época pero también en la clasificación de la película, su trama, los temas que se tratan etc. ya que consideramos que si habláramos del cine mexicano en general, todas los géneros o épocas no podríamos dirigir de manera clara esta investigación.

Como parte de las películas que han estado en taquilla, y algunas de ellas incluso que se siguen proyectando en algunos canales de televisión abierta en nuestro país, encontramos para esta investigación, algunas que ayudan a enmarcar el contexto en el que se produce y estrena la película que nosotras analizamos. Dichos filmes han roto récords en taquillas y todas se han estrenado en los últimos 20 años, algunas siguen siendo muy vistas fuera de los cines, ya sea en televisión abierta, de paga, por internet en sitios legales e ilegales⁴.

Entre las que consideramos vale la pena recordar, tenemos títulos como *Amarte duele*, película del año 2002, dirigida por Fernando Sariñana, este filme enmarcado en el género del drama, buscó a un público joven y mostró, como lo han hecho distintas obras, una crítica a las clases sociales en un contexto de la Ciudad de México. Por otra parte tenemos la película *Nosotros los nobles*, del 2013, dirigida por Alan Alazraki, un filme que se estrena 11 años después que la antes mencionada pero que continúa con una temática social y de clase, se trata de un drama también pero en este caso con un toque de comedia, mucho más ligera que la anterior y con un final feliz, más fantasioso en comparación con la película de 2002.

Siguiendo con una temática distinta podemos encontrar *El crimen del padre Amaro*, película del 2002, dirigida por Carlos Leñero, un drama también pero en este caso que aborda temas de la moral mexicana, la religión, los embarazos y el aborto clandestino; como esta tenemos también el filme *Perras*, del año 2011 dirigida por Guillermo Ríos, este largometraje también drama, se enfoca en mujeres adolescentes y aborda temas como los trastornos

⁴ Si a las lectoras les interesa conocer más sobre estadísticas del cine en México, recomendamos revisar tanto los anuarios que publica el Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE, como las estadísticas anuales de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, CANACINE.

alimenticios, el bullying, anticonceptivos, alcoholismo, la bisexualidad, entre otros pero la trama gira en torno al aborto clandestino, está en comparación con la película anterior es un poco más cruda y no aborda a la religión como centro de la moral mexicana.

Por otro lado tenemos los filmes *La misma luna* del 2007 dirigida por Patricia Riggen y *No se aceptan devoluciones* de 2013 dirigida por Eugenio Derbez, ambas películas tienen como contexto la migración de los mexicanos hacia EUA, la primera es un filme de drama, más realista y mostrando lo difícil que es para los migrantes cruzar la frontera, mientras que la segunda cuenta con un tono de humor la aventura de un padre que busca en el país vecino una mejor oportunidad para su familia: las dos películas abordan el tema de la maternidad y la paternidad y se enfocan en las hijas como las protagonistas y afectadas por la trama.

Por último en este recuento del cine mexicano de las últimas décadas decidimos mencionar también dos documentales, por un lado *Presunto culpable* del año 2008, dirigido por Roberto Hernández y Geoffrey Smith, que retrata la historia de un joven que es arrestado injustamente, que es acusado y sentenciado culpable de homicidio; y *Hasta los dientes* documental del año 2018 dirigido por Alberto Arnaut, que cuenta la historia de dos jóvenes estudiantes del Tec de Monterrey que fueron asesinados por militares. Ambos documentales retratan temas de injusticia e impunidad en el contexto mexicano.

Para nosotras resulta relevante que nuestras lectoras tengan un panorama más o menos general del cine que se ha producido en México en el momento en el que se ha estrenado la película que aquí estudiaremos y también entender que cuando hablamos de las representaciones de las mujeres en el cine, conforme avancen en esta tesis se darán cuenta que dichas representaciones y antecedentes sirven para el análisis y el repensar un cine mexicano contemporáneo.

Por otra parte es importante mencionar que la participación de mujeres en las producciones cinematográfica mexicana ha ido en aumento, incluso una de las obras antes

mencionadas fue dirigida por una mujer, pero no solo eso; según datos del IMCINE (2018, p. 28) en el año 2008 solo hubo 5 mujeres directoras de películas mexicanas, mientras que para el 2018 el número creció a 47, de esas 47 el 53%, según datos del mismo instituto dirigieron su ópera prima, por lo que hablamos no solo de mujeres que dirigen más y más películas, sino de más mujeres directoras.

Además, en este siglo que apenas lleva un par de décadas, los temas de género, de equidad, de feminismo y de derechos humanos son temas sumamente importantes, si bien las generaciones están más cerca de la tecnología y del mundo digital por lo que hay un aumento en el consumo de productos audiovisuales, y con ello aumenta la importancia del cine; por otro lado la sociedad actual vive una ola del feminismo⁵ que se mueve cada vez con más fuerza y pone en tela de juicio todos los contenidos que llegan a las pantallas digitales.

Es importante también entender al cine en el siglo en el que los contenidos son más libres, efímeros, editables y están a la mano de más personas, esto gracias a la internet, creemos incluso que el cine compite y muchas veces se queda atrás en temas sociales, en contraparte de los contenidos audiovisuales que son más inmediatos y no llevan tanto tiempo de producción, así también lo menciona Virginia Guarinos cuando habla del cine como un contenido conservador:

El cine actual es mucho más conservador que la televisión, los videojuegos o Internet, a la hora de incluir en sus historias y personajes las preocupaciones o los tipos humanos. Es de notar que la televisión, los videojuegos o internet son medios “de consumo”, que se realizan y se destruyen casi con la misma rapidez y que necesitan una rentabilidad mercantil que los sumergen en una guerra de audiencias beneficiosa para el investigador, en tanto que con mucha inmediatez incluye tipos humanos y conflictos sociales que el cine, como máquina ideológica pesada, tarda en incorporar (Guarinos Galán, 2008, p. 103).

⁵ Si es del interés de las lectoras conocer más sobre el tema del feminismo en el siglo XXI en México y el mundo, pueden consultar los textos de autoras como, (Carosio, 2009), (Gargallo, 2007) y/o (Helfrich, 2001).

El cine con esto se vuelve un medio muy singular, pues por un lado tenemos a los contenidos audiovisuales de internet, que si bien se crean en grandes números, en todo momento e incluso es posible verlos en tiempo real, sin tener que salir de casa o verlos en cualquier lugar siempre y cuando se cuente con un dispositivo conectado a internet; y que a pesar de que dejan un rastro siempre en la red van quedando atrás en tendencia gracias a la cantidad de contenidos con los que compiten. Pero por otro lado tenemos a los audiovisuales en medios tradicionales como la televisión, que aunque se acercan más al cine por la producción se han adaptado también a las audiencias que buscan la información y las tendencias del momento.

Esto separa por completo al cine y lo vuelve, como lo dijimos anteriormente, un medio singular, que es más trabajado si pensamos en las producciones tan grandes, y que por ello tiene un reto más grande y complicado de seguir tendencias, de ser actual, de elegir bien el tema y la manera en la que se va a presentar; y muchas veces esto puede no funcionar pues con la inmediatez de la información es posible que sepamos que esperar y decidamos ver, no ver o cómo ver una película antes de que llegue a las salas de cine.

Por otro lado, si los temas de género toman fuerza, los ojos voltean a ver las formas en que se muestra a las mujeres, desde los arquetipos que se crean y que se esperan se sigan, hasta los discursos de violencia que siguen apareciendo en pantalla, es por eso que comenzaremos este viaje con la representación femenina.

Para comenzar hay que conocer cuál es la imagen de las mujeres que las consumidoras⁶ de cine actual ven en las salas. Nos encontramos frecuentemente con mujeres en las pantallas, que parecen ser diversas pero que al detenernos a observar no es difícil darse cuenta de que los estereotipos se repiten y que en conjunto forman arquetipos muy fuertes de lo que es ser mujer.

⁶ En este trabajo de investigación hemos decidido utilizar el femenino como género neutro para visibilizar a las mujeres, con excepción de las citas textuales que no se modificarán.

En México existen una serie de razones que dictan lo que debería significar o significa *ser mujer*, dichas razones están atadas a creencias y tradiciones culturales que están a su vez definidas por una racionalidad católica, judeo cristiana, conservadora y misógina. Es por ello que los productos culturales y mediáticos que se consumen y que se crean en este país, así como los discursos públicos, están frecuentemente llenos de mensajes que muestran a las mujeres, ya sea como objetos, hipersexualizadas, como inferiores a los hombres, ligadas a ellos, a la maternidad y a lo que la misma sociedad define como femenino.

En particular, en las comedias mexicanas de la última década, que además ha sido uno de los géneros más producidos y consumidos en el país, es común observar arquetipos de mujeres sumisas, madres y esposas, así como de hombres poderosos, cultos, responsables de la familia entre otros. De igual forma el lenguaje que se utiliza y la forma en que se nombra a las mujeres, así como el sentido del humor, recaen en estereotipos de género y en misoginia.

Los argumentos de dichas películas siguen repitiendo la idea de la mujer sumisa y el hombre fuerte; muestran a las mujeres como volubles, dependientes de los hombres, indecisas y de mal carácter, mientras que por otro lado muestran a los hombres como valientes, fuertes, heterosexuales y héroes; todo esto deja entrever la cultura machista del cine mexicano.

Antes de avanzar en este recorrido por la representación femenina en el cine, queremos dejar claro a qué nos referimos cuando hablamos de un arquetipo o un estereotipo, estamos de acuerdo y tomamos su referencia, con Julia Tuñón, en la definición de estos conceptos, donde ella nos explica que los arquetipos se muestran en forma de símbolos y que se divulgan por medio de estereotipos, que los arquetipos también, se refuerzan con la cultura y se quedan en nuestro inconsciente:

Los arquetipos son conceptos fuertes y elementales de muy larga duración que remiten a construcciones imaginadas que tienen que ver con las pulsiones básicas de los seres humanos. El concepto de arquetipo es delicado para el trabajo histórico, atento a los cambios humanos, tanto sociales como culturales, porque ha sido

asociado a una estructura fija de la psique humana. (...) Así, sin considerarlo natural o eterno, se observa aquí como una continuidad en relación con la construcción de los géneros sexuales, cuya representación fílmica se atiende. (...) El estereotipo es un recurso fílmico que implica la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, por reducción o por medio de la simple deformación. Un estereotipo tiende, una vez introyectado, a fortalecerse, repetirse, incidir. Se puede decir que se reifica. (...) En el cine, los estereotipos, como los géneros, requieren la aceptación del público para progresar (Tuñón, 1998, p. 76).

Concordamos con Julia Tuñón que agrega también a la definición de los estereotipos, la idea de que estos, al aparecer en las pantallas, son símbolos aceptados por un colectivo y que lo son gracias al propio cine, que los muestra una y otra vez hasta que son aceptados y rectificadas (Tuñón, 1998, p. 79).

Explicado esto, y pasando a la forma en la que se han representado a las mujeres, existen ya diversos estudios que han descubierto y analizado los arquetipos más comunes de las mujeres en las pantallas⁷, uno de ellos es el que realiza Virginia Guarinos Galán en el capítulo *Mujer y cine*, en el que enlista de manera muy precisa y abarcando todas las formas en las que se muestra a las mujeres, es por ello que nos parece importante mostrar parte de ese trabajo aquí, para poder analizar dichos arquetipos.

En el listado que ella realiza podemos encontrar arquetipos como el de la chica buena, la virgen, la solterona, la chica mala, la mater amábilis, la mater dolorosa, la madre sin hijos, la cenicienta, la villana, la superheroína entre otros, (Guarinos Galán, 2008, pp. 115-118). Cómo se observa la lista es larga y describe no solo un tipo de madre por ejemplo, sin embargo con dicho listado se sigue comprobando que las mujeres juegan pocos y específicos papeles en el cine y que estos son los mismos que juegan en la realidad social, y que dichos papeles son las mismas formas en las que una mujer es mujer en la sociedad, las mujeres madres, las esposas/las solteras, las mujeres sexualizadas/las malvadas y amargadas.

⁷ Otra autora que detalla los estereotipos más comunes de las mujeres en el cine es Mária Milán en el libro *Nuevas ideas viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, (1995).

Observamos pues que las mujeres se muestran en el cine siempre apelando a distintos arquetipos que las mantienen en el lugar en el que el patriarcado las quiere y las necesita, pero incluso cuando son representadas de esa forma, muchas veces en los filmes también son cosificadas, a pesar de crear uno o varios personajes femeninos estereotipados o no, esos personajes van y vienen en las películas como si fueran parte de la escenografía, en muchas ocasiones no tienen profundidad, no hablan incluso o no piensan ni interactúan, sobre esto Virginia Guarinos menciona que:

Si la relevancia es escasa, si carecen de focalización y posibilidad de empuje o arranque del relato, por mucho que tengan nombre, no serán más que la comparsa del personaje masculino, al mismo nivel que la masa de extras o que el jarrón del decorado, lo que se ha llamado toda la vida la mujer-florero (Guarinos Galán, 2008, p. 111).

Si pensamos entonces en la popularidad del cine, en la facilidad con la que se propaga, en el consumo nacional que hacemos de él, nacional o extranjero, será fácil entender cómo la sociedad patriarcal rige nuestra cultura, nuestras representaciones mentales de lo que es ser mujer o ser hombre y a partir de ello nuestras acciones al respecto.

Películas como las que se producen en Hollywood y que llegan a nuestro país y a muchos otros, se han convertido en modelos de mujeres, de hombres, han creado un estándar de cómo debemos lucir, de cuáles deben ser nuestras metas e incluso cómo debemos comportarnos ante ciertas situaciones.

Eso pasa con el cine de Hollywood pero no solo con ese, con el extranjero y el propio mexicano también, “ Es claro, conviene insistir, que las imágenes de mujeres que aparecen en el cine mexicano son creadas a partir de la mirada varonil, en un sistema de predominio masculino”. (Tuñón, 1998, p. 66)

Lo que menciona Julia Tuñón cobra mayor relevancia si pensamos en que los hombres como una categoría social están atravesados por distintas situaciones y realidades y a partir de ahí es que interactúan y crean, esto lo explica Van Dijk perfectamente en su obra *El discurso como interacción social*, y profundiza en la idea de que los miembros de categorías sociales utilizan el discurso, sin desprenderse de dichas categorías y como es que se construyen y exhiben activamente esos roles e identidades.

Los usuarios del lenguaje utilizan activamente los textos y el habla no solo como hablantes, escritores, oyentes o lectores, sino también como miembros de categorías sociales, grupos, profesiones, organizaciones, comunidades, sociedades o culturas. Interactúan como mujeres y hombres, negros y blancos, viejos y jóvenes, pobres y ricos, médicos y pacientes, docentes y estudiantes, amigos y enemigos, chinos y nigerianos, etc., y en la mayoría de los casos, en complejas combinaciones de estos roles e identidades sociales y culturales. De modo recíproco, al producir el discurso en situaciones sociales, los usuarios del lenguaje al mismo tiempo construyen y exhiben activamente esos roles e identidades (Van Dijk, *El discurso como interacción social*, 1997).

A partir de esta idea podemos entonces saber que si la sociedad patriarcal favorece a los hombres y oprime a las mujeres, es fácil también saber que los productos muchas veces son realizados por ellos y para ellos y claro que si las mujeres han sido siempre las que están por debajo, será entonces de esa misma forma que se les representará y esas representaciones como un círculo perpetuarán la idea de la opresión del género.

Sin duda la forma en la que se hacen las cosas en la sociedad, cambian, y lo que pasa en el cine no es excepción, cuando comenzamos este apartado mencionamos que en las últimas décadas el número de mujeres que participan y realizan cine en México va en aumento, y estamos seguras de que esos números también crecen en países alrededor del mundo y de la industria cinematográfica, pero sigue siendo importante estudiar los discursos, pues por una parte los hombres siguen llevando la batuta en números, en experiencia y en

producciones; y por otra parte, las películas no cambian sus discursos ni el público para el que se piensan, por tener una o más mujeres en el proceso de creación y producción.

Así que para cerrar por el recorrido que realizamos en este apartado sobre la representación de las mujeres, queremos cerrar con una cita de Virginia Guarinos que sin muchas categorías da luz a los roles que juegan las mujeres en los filmes: “Dos grandes etiquetas pueden agrupar los variadísimos roles femeninos del cine patriarcal: las malas y las tontas, como corresponde a la doble forma de asumir la presencia femenina en el filme: o se la sublima y fetichiza o se las burla y desprecia”. (Guarinos Galán, 2008, p. 115)

1.2 Discurso del feminismo sobre la representación de las mujeres en el cine mexicano del siglo XXI

Una vez que conocemos las formas en las que las mujeres son representadas en las pantallas de cine, es momento de pasar a los discursos del feminismo sobre ello, qué se ha dicho de esas representaciones, cómo se han estudiado y qué conclusiones se han sacado a partir de ello. Con esto queremos, por una parte, mostrar los pasos que ha dado el feminismo con el análisis cinematográfico y por otra parte también colocar esta investigación en la posición del análisis cinematográfico con metodología de género para que más adelante, en los apartados de metodología y análisis, nuestras lectoras puedan observarlo y entenderlo desde el contexto en el que está pensada y realizada.

Para comenzar por este recorrido que ahora nos lleva hacia los trabajos feministas, entendemos que existen tanto teorías, metodologías y mucho avance antes en el estudio del cine como tal, sin referirnos aún a los propios avances del cine visto desde el feminismo. Por ello antes de ir a los propios estudios cinematográficos, nos parece relevante y enriquecedor

hablar un de manera muy general de los estudios que se han hecho sobre la teoría literaria feminista.

Los estudios literarios marcan un antecedente importante pues comienzan a crear teoría feminista en productos culturales, en este caso la literatura, que si bien ha servido en momentos como antecesora o base de algunas obras cinematográficas y que por otro lado la teoría feminista que se aplica en esta rama no está lejana a la que se puede aplicar al cine por lo que al hablar de feminismo en las artes o en los productos culturales, encontramos similitudes como el estudio de la propia representación de las mujeres en las letras o de la producción de literatura hecha por mujeres.

La literatura al igual que el cine ha representado un campo difícil para las mujeres, pues desde sus comienzos la producción de obras la lideraron los hombres e incluso en la actualidad ellos son los que lideran muchos de los campos relacionados con esta arte. Sin embargo las mujeres, así como pasa con las películas, cada vez más se acercan y producen o incluso editan y distribuyen literatura. A pesar de ello, igual que en el cine, los estudios sobre las nociones de la racionalidad patriarcal, la forma en que se escribe sobre mujeres, la forma en la que se escribe para mujeres y cómo las mujeres se leen en los libros; sigue siendo importante pues no se ha roto por completo con las formas de hacer literatura aunque las propias mujeres estén más involucradas.

Para comenzar con este repaso sobre la teoría literaria feminista tomamos el trabajo que realizó Nattie Golubov (2012), en donde explica de manera muy amplia y clara los pasos que ha dado la teoría literaria feminista. En dicho trabajo ella tiene a bien mencionar cuáles son los objetivos de la teoría literaria feminista y ello complementa los antecedentes de esta investigación pues creemos que esclarecen la similitud de los estudios feministas tanto literarios como de cine.

Galubov menciona que los tres objetivos que tiene esta teoría feminista son, nosotras retomaremos solo dos de ellos que son los que se acercan más a los estudios sociales y del discurso y omitiremos aquel que se refiere al estudio de la literatura en su totalidad, ya que no profundizaremos en la teoría ni el estudio literario que no sea feminista.

El primer objetivo que nos compete, menciona Galubov (2012, pp. 20-22), consiste en estudiar la relación que tienen los textos con el entorno sociocultural y geográfico en el que se crearon, si bien la teoría literaria feminista considera que las obras no reflejan de forma transparente los entornos sino que realizan una representación, y por otro lado propone que una obra no se puede alejar de su contexto sociocultural, es más, el sentido de las obras se establece a partir de ese contexto. El segundo objetivo que retomamos consiste en el estudio de los textos literarios con los discursos que se encuentran en dichos textos, Nattie menciona que dichos discursos son importantes pues al ser escritos para los lectores o interpretes se dan en una relación de poder y ello les da una carga política.

De esta manera Galubov explica que la crítica literaria feminista se ha centrado en las formas en las que la lengua puede estar centrada en los hombres, desde el lenguaje sexista, hasta las condiciones socio-históricas de la producción y las condiciones histórico-sociales de la interpretación; así como las consecuencias de todo ello en los procesos de significación.

Con lo que sabemos entonces de la crítica literaria feminista, se vuelve para nosotras un antecedente y una aportación importante si pensamos en el amplio campo de la crítica feminista de productos culturales, del que formaría parte la presente investigación. A partir del repaso general entonces de los estudios feministas literarios pasaremos a lo que se ha dicho ahora sobre el cine en distintos momentos y lugares.

En esa área (estudio del cine), podemos encontrar diversidad de trabajos; se han realizado estudios sobre la recepción, la creación de las películas, producción, los significados de las historias, la creación de los personajes, la distribución etc. y es importante

mencionar también que es un campo que congrega más de una disciplina, lo que lo convierte en algo muy amplio, sin embargo para fines de esta investigación no nos detendremos a realizar un recorrido por todos esos estudios, pero recomendamos que si a nuestras lectoras les interesa conocer más de ello, lean como primer acercamiento a Lauro Zavala en *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*. (2010) o a Francesco Casetti en *Teorías del cine* (1994).

Nos centraremos entonces en el trabajo que han realizado las mujeres feministas en un principio y que con el paso de los tiempos se ha convertido en una metodología, un campo de estudio que también ha sufrido cambios y que sigue avanzando.

Si hacemos un rastreo por este tipo de trabajos, buscando a las pioneras nos detendremos en la última mitad del siglo pasado, la década de 1970 para ser exactas, en esa década se vivió una llamada segunda ola del feminismo⁸ y en cuestión de la crítica y estudios del cine esa ola también los alcanzó. En esa las críticas comenzaron a utilizar las teorías feministas para criticar el cine y también nace la Teoría fílmica feminista en donde mujeres como Marjorie Rosen con *La Venus de palomitas de maíz* (1973) y de Molly Haskell, *De la reverencia a la violación* (1974). En esos momentos los estudios se centraron en visibilizar los estereotipos con los que se representaba a las mujeres en las pantallas, eran las propias mujeres las que alzaban la voz para hacerlo.

Abileny Soto (La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres, 2013, p. 56) hace un repaso sobre la teoría fílmica feminista y explica que se trata de un trabajo teórico que desde que apareció cobró mucha importancia dando una mirada crítica y profunda sobre lo que en su momento proponía el cine y la cultura popular, y que dicho trabajo utilizaba teoría semiótica y del psicoanálisis principalmente. Al principio sin embargo los estudios se centraban en lo que se creaba en Hollywood pues esta industria representaba el cine más

⁸ Para una idea más clara y más amplia de los avances de la lucha feminista, recomendamos consultar el libro, *Historia del feminismo* de Séverine Auffret (Auffret, 2019).

importante o el más exportado y consumido y de ello se estudiaban los estereotipos de las mujeres en las pantallas; pero conforme la teoría fílmica avanzó también se realizaron estudios sobre la influencia que dichas representaciones tenían en las espectadoras.

Virginia Guarinos, en su texto *Mujer y cine*, hace también un apunte sobre lo que pasaba en esta década y cómo es que surgieron estos estudios, ella habla sobre la revista *Mujeres y cine* que surgió en Inglaterra en la década de los 70 y también cómo surgió un festival de cine de manera simultánea. Esto es importante pues tanto la revista como el festival, fueron espacios en donde se estudiaron y criticaron a las películas y donde se habló de los papeles y los lugares que se les daba a las mujeres en ellas, y cómo a partir de esas representaciones se imponía a las espectadoras una concepción específica del mundo y del papel que juegan las mujeres en ese mundo.

En dicha obra Guarinos menciona también que, “los primeros investigadores, como es lógico, fueron mujeres que intentaban analizar cómo un mundo de hombres había asignado un puesto para ellas con unos modos de representación al que se veían obligadas a contemplarse (Guarinos Galán, 2008, p. 104).

Lo que ella menciona es importante porque como ya lo habíamos mencionado con anterioridad, el cine se ha realizado en un principio por hombres y las películas siguen un patrón en donde los creadores son ellos y el público al que los filmes se dirigen también es un público de hombres. Esto cobra relevancia pues los discursos en las películas se ven influenciados por ello. Y ahora que hablamos de la crítica fílmica y de cómo comenzaron los estudios sobre las mujeres en el cine, al notar que son los hombres quienes tomaron la batuta es de esperarse que dichos estudios se vean influenciados por el papel que juegan los propios hombres y en este caso, los portadores de la voz y el discurso en la sociedad.

Esta teoría fílmica feminista de la que hablan las autoras se nutrió en la década de los setenta de análisis de películas clásicas, de estudios de los estilos de los directores, escritores

y productores así como de varias propuestas de mujeres cineastas que proponían nuevas formas de muestras a los personajes femeninos.

Millán menciona en su libro que esta teoría contaba con conceptos centrales que giraban en torno a distintos problemas que ella enlista y en el que podemos encontrar: la imagen y la posición de las mujeres en el cine, su representación como objeto masculino, la sexualidad y el deseo como elementos de la feminidad e incluso la idea de pertenencia a una clase social o a una preferencia sexual (Millán, *Derivas de un cine en femenino*, 1999, pp. 46-47).

Algunas autoras, menciona Guarínós (*Mujer y cine*, 2008) aportan a este pensamiento y agregan también que la teoría fílmica feminista tuvo otros dos pilares como líneas de investigación:

1. Un orden sociológico, que rastrea la presencia de la mujer en la producción cinematográfica desde el punto de vista historiográfico.

2. Un orden teórico, que profundiza en los estereotipos de mujer propuestos desde los orígenes del cinematógrafo, que descubre un cine, llamado a partir de entonces, patriarcal.

Como una segunda etapa de estos avances y de la teoría feminista nace después una fase más influenciada por el psicoanálisis, con influencias de hombres como Freud, sin embargo para fines de esta investigación no abordaremos ni profundizaremos mucho en ella, pues no se pretende seguir con esa línea.

Esta teoría fílmica feminista nos hereda entonces además de visibilización y el estudio estereotipos que se detectaron en la creación del cine y del trabajo de las mujeres en el cine como parte de un cambio en el y claro el estudio de esos casos, nos deja también la teoría del cine patriarcal, donde las mujeres no hablan, no interactúan, no piensan y no tienen un desarrollo como el de los hombres en las historias.

Como persona el personaje construye una iconografía acorde con su estatus social, cultural, económico, con su forma de hablar y su evolución psicológica, redondeando un ente complejo como ser humano. Los personajes principales especialmente suelen mostrarnos todas sus facetas, y decimos de ellos que son redondos, frente a los secundarios que pueden ser ya personajes planos si de ellos conocemos sólo alguna de estas caras del poliedro. Los primeros estudios feministas definen en el cine clásico una mujer como servidora y esclava romántica, una mujer que lo olvida todo por un hombre y una relación conyugal, de lo que se puede deducir que al estar al servicio de personajes masculinos su aparición en el relato es como personaje secundario (Guarinos Galán, 2008, p. 112).

A partir de ello se podría pensar entonces como se mencionó en el apartado 1.1, sobre la diferencia del cine hecho por hombre y el cine hecho por mujeres, que el segundo carece de los estereotipos y símbolos que perpetúan la idea patriarcal de ser mujer, se podría creer incluso que si el cine es hecho por mujeres no tendremos problemas que analizar, al contrario que se trata de una mejor alternativa, sin embargo no hay que olvidar lo que también se ha encontrado con diversos estudios, y es que lo patriarcal nos atraviesa a todas y todos por ser parte de una misma sociedad, sobre esto Millán aporta que:

Pero igualmente tendremos que admitir que esta peculiar manera de ver, la femenina, puede ser compartida por algunos realizadores varones, y a la inversa, que algún cine, a pesar de estar hecho por mujeres, tiene que ver con una visión del mundo que difícilmente podría ser definida como femenina. Entendemos entonces "lo femenino" como una dimensión subordinada y bloqueada por el orden falocéntrico que afecta tanto al ser varón como al ser mujer, aunque de diferente manera (Millán, *Derivas de un cine en femenino*, 1999, p. 39).

Es importante para nosotras también mencionar que para fines de esta investigación, no nos detendremos a conocer la historia a fondo del cine hecho por mujeres, ya que para este trabajo nos interesa analizar a las mujeres en la pantalla como personajes e imágenes con significado y no como creadoras de dichas historias; sin embargo recomendamos a nuestras lectoras el libro de Márgara Millán, "Derivas de un cine en femenino", (Millán, *Derivas de un*

cine en femenino, 1999) si es de su interés sumergirse en el campo del cine hecho por mujeres.

Para cerrar con el recorrido que hemos emprendido en este capítulo 1, es importante recordar que las mujeres siguen siendo representadas en las pantallas como objetos, siguiendo siempre los mismos papeles, de madres, esposas, amantes o mujeres malvadas, mismos que se les otorgan en la sociedad, es por eso que cobra importancia el estudio de los productos culturales que se transmiten y consumen en este siglo y entender qué tipos de discursos se están produciendo y quiénes los producen.

Aquí hemos planteado que en el siglo XXI podemos dividir en tres grandes campos los estudios cinematográficos feministas, 1. Aquellos que estudian a las mujeres como productoras y creadoras de cine, 2. Los que estudian a las mujeres como espectadoras de cine, 3. Y el que aquí nos atañe, las mujeres en las pantallas. “Estas tres realidades pueden ser abordadas desde la historiografía, la pragmática y teoría de la recepción, la sociología y psicología, la teoría y análisis del discurso, la narrativa audiovisual.” (Guarinos Galán, 2008, p. 106)

Exponemos que el tercero, el que estudia la representación de las mujeres dentro de la pantalla, es el campo al que pretendemos aportar con esta investigación, ya que aquí se realizará un análisis de una película mexicana a partir de discursos y la composición de distintos personajes para poder comprender de qué manera se están representando a las mujeres.

Nos parece también importante compartirles unas citas textuales de tres autoras que nos aportan a este trabajo y que a partir de sus investigaciones y sus perspectivas consideran

importante realizar más investigación, más trabajos y más avances sobre el cine de mujeres, para mujeres y con mujeres:

Se debe empezar a generar una conciencia en la apropiación de este medio hacia una sociedad más equitativa, incluyente, participativa y solidaria, en donde se posibilite una resignificación de los valores humanos (...) En pocas palabras, se trata de ver cómo a través del arte se logra consolidar un imaginario que apunte a una nueva perspectiva de la mujer en la sociedad (Gómez Ramírez, 2013, p. 36).

Teorizar alrededor del cine de mujeres debería entenderse como una tarea impostergable, como una condición necesaria para aproximarse críticamente al análisis de las producciones cinematográficas que representan a la mujer como objeto y deseo de la mirada masculina, y para visibilizar aquellas que proponen una mirada alternativa (Soto Arguedas, 2013, p. 63).

En términos generales podemos decir que las teorías feministas han comprendido que la representación de lo femenino ha jugado un papel muy importante en la construcción de la identidad de las mujeres y por lo tanto incide en la configuración del género (Tuñón, 1998, p. 31).

Nosotras en esta investigación y después de adentrarnos en lo que le antecede a este trabajo, tanto desde lo que se ha mostrado al mundo sobre las mujeres, a través del cine, como desde la crítica y la investigación que han realizado ya otras mujeres, feministas e investigadoras; consideramos que sigue siendo no solo pertinente, sino necesario el estudio del cine y de los productos audiovisuales, desde una metodología y teoría feminista, ya que vemos en ello una puerta amplia hacia los estudios feministas de estudios culturales en México. Además nosotras, encontramos en general coincidencias, muchas, con aquello que las estudiosas de épocas pasadas encontraban en su cine y eso nos motiva y nos empuja a seguir con esta línea de investigación.

Esperamos por último que este camino por los antecedentes de nuestra investigación motive e invite a nuestras lectoras a realizar el viaje a través del total de nuestro trabajo, para que puedan, al igual que nosotras conocer las coincidencias y diferencias que existen de los

trabajos antes realizados y que puedan también crear relaciones entre lo que ellas conocen y lo que aquí les presentamos.

Teorías que enmarcan la investigación

Las teorías que aquí se presentan están pensadas en función de los objetivos de la propia tesis, pensando en cuáles son las herramientas necesarias para poder realizar el análisis de la película *Qué culpa tiene el niño*, y poder comprobar si nuestra hipótesis de que hay discursos de la racionalidad patriarcal en ella, es cierta.

Para ello hemos dividido el capítulo en dos pilares que guiarán la tesis, comenzaremos abordando los planteamientos teóricos sobre la racionalidad patriarcal, en donde se definirá la misma racionalidad así como los conceptos que estarán en conexión con ella. La idea es llegar a un marco teórico con el que podamos realizar más adelante el análisis de la película y que con ello quede claro si dicha racionalidad patriarcal está presente en el filme, de qué manera lo está y cuáles son los mensajes que se producen en las escenas y con los personajes.

Nuestro segundo pilar es el que conjuntará las teorías sobre el estudio de los discursos en productos audiovisuales, aquí se presenta el concepto de análisis del discurso multimodal, con el que nos guiaremos en el estudio de la película al tratarse de un producto del que se analizarán diversas partes, tanto diálogos, como escenas, personajes y la trama. Con dicho concepto se entrelazarán otras teorías y se creará un marco con el que se pueda analizar el filme desde los ángulos necesarios.

Esos dos pilares consideramos que conformarán un marco teórico completo para poder analizar la película mexicana más taquillera de 2016 desde el análisis del discurso, un discurso en este caso que comprende distintos formatos; y también para realizar un análisis y crítica de los mensajes y el discurso que emite dicha película desde una metodología feminista.

2.1 La racionalidad patriarcal

El concepto principal que enmarca esta tesis es el de la Racionalidad Patriarcal, el cual abordaremos a partir de distintas autoras para al final definir y centrar la presente investigación. Para llegar a dicho concepto partimos de una búsqueda entre lo que es o se piensa como patriarcado, y que Celia Amorós (1992) ha explicado como un sistema de dominación masculina basado en pactos entre hombres, o pactos patriarcales.

Alda Facio es otra autora que también habla y teoriza sobre el patriarcado o como ella lo menciona, institución patriarcal y la describe como :

Un conjunto de prácticas, creencias, mitos, relaciones, organizaciones y estructuras establecidas en una sociedad cuya existencia es constante y contundente y que junto con otras instituciones estrechamente ligadas entre sí, crean y transmiten de generación en generación la desigualdad. Estas instituciones funcionan como pilares en el mantenimiento del “hombre modelo” en la cima de cada una de ellas de manera que todo lo relacionado con él se sobrevalore por encima de otros valores (2011, p. s/p).

Para Facio el patriarcado funciona a partir de múltiples manifestaciones culturales e históricas pero también funciona por múltiples instituciones, ninguna de ellas aislada ni menos importante, por lo que considera de importancia estudiar al patriarcado no como un fenómeno o un sistema único y particular. Ella menciona en su trabajo también que el

patriarcado implica que todo lo que tiene que ver con lo masculino tiene más valor y poder en la sociedad y en las instituciones sociales, sin embargo eso no quiere decir que las mujeres no tengamos poder alguno o valor (Facio, 2011, p. 1), solo que nuestro valor queda siempre por debajo o simplemente se nos valora por cosas específicas, cosas del ser mujer.

Pero hay más que solo ese sistema de dominación, Celia Amorós (1985), también habla y teoriza sobre la razón patriarcal, lo que ella nos dice es que a pesar del feminismo, sea cual sea la rama de éste que cualquier mujer elija y conozca, habrá una razón que no es natural, una razón patriarcal que es sexista y que es moral, dicha razón nos dirá cómo debe ser ese feminismo, cómo deben ser esas mujeres, una razón que dictará lo que somos, cómo somos reconocidas y clasificadas.

Esta razón de la que habla y en la que teoriza Amorós es patriarcal pues está centrada en los hombres, ellos son quienes son sujetos y las mujeres objeto, ellos son los que teorizan, los que hacen cultura, los sujetos de la filosofía, mientras que las mujeres solo son naturaleza, son las llamadas musas, la inspiración, las emociones, los objetos de deseo, objetos siempre de los hombres, de la sociedad.

A partir de esa razón que menciona Celia Amorós es como llegamos al concepto de la racionalidad patriarcal pues a partir de que entendemos que el patriarcado es un sistema de dominación, es importante ahora entender que ese sistema no es un régimen en el que los hombres realizan los pactos de manera siempre física o a la vista de todas, que no se trata de un estado autoritario ni se trata de un grupo selecto de hombres sino que dicho sistema existe en la cultura, en las sociedades, en la educación, en las leyes, en lo simbólico también, aquello que sustenta ese sistema y eso es lo que es la RP⁹, el conjunto de razones en las que se cimientan el patriarcado y el machismo.

⁹ Utilizaremos la abreviatura RP para referirnos a la racionalidad patriarcal.

Si bien, llegamos a la racionalidad patriarcal a través de lo que exponemos que es el patriarcado, nos parece también relevante detenernos para entender un poco lo que por sí sola sería la racionalidad, pues consideramos que esto daría más luz al concepto en conjunto, para ello citamos a Sáenz, Adriana (La racionalidad patriarcal como discurso y como ideología, 2018) que define de la racionalidad como “un conjunto de razones que dicha colectividad posiciona como buenas para dar sentido de ser y con ello de sus haceres”.

A partir entonces de esos conceptos es que nosotras entenderemos en esta investigación lo que es la racionalidad patriarcal pero para aclararlo un poco más tomaremos la definición que realiza Adriana Sáenz en su texto *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo xx. Estudio de la moral en los años falsos de Josefina Vicens*, donde menciona que:

La aplicación de la razón de un patriarca a una familia, no como suceso aislado, sino como la forma universal y, en ello, válida de ser seres en el mundo, de emitir juicios morales, de dictar formas de relacionarse con los otros, de amar, de establecer roles y de generar patrones de identidad¹⁰ (Sáenz Valadez, 2011, p. 15).

Sáenz, Adriana en su texto *La crítica a la racionalidad patriarcal, un paradigma para pensar a los géneros* realiza un trabajo en el que logra diferenciar al patriarcado de la racionalidad patriarcal, y que a nosotras nos parece importante retomar para cerrar con el recorrido que hemos hecho a partir de dichos conceptos.

Sáenz, menciona en dicho trabajo que “[...] la racionalidad patriarcal es una estructura simbólica que estableció, de modo razonable y validó, los esquemas de poder que el patriarcado estableció” (2015, pp. 101-103), con esto tenemos claro que los conceptos patriarcado y racionalidad patriarcal, como lo hemos planteado, no son lo mismo, pero si

¹⁰ Esta definición funciona en el texto de Sáenz como una definición preliminar que se amplía a lo largo del propio trabajo.

están conectados y la racionalidad que es lo que en esta investigación nos interesa establece los moldes sociales que perpetúan al ya conocido patriarcado.

Sáenz (2018) habla de la racionalidad patriarcal como aquel conjunto de razones, unas razones sexistas y heterosexuales, y es eso lo que nos parece relevante y necesario de entender. Hablamos de una razón que nos divide por sexo y a partir de ello nos define, nos norma y nos enseña, además la misma Sáenz ha postulado que dicha racionalidad se sustenta en distintas razones, ya sean razones con nociones de clase, de raza, de género, e incluso nociones teológicas. Es entonces una racionalidad que a partir de sus nociones forma el cimiento del patriarcado.

Por último después de concretar lo que entendemos como racionalidad patriarcal, nos parece importante conectar dicho concepto con algunos otros que se han utilizado para el estudio crítico feminista, así como para trabajos como el que nosotras realizamos. Conceptos como el de sexismo, misoginia y machismo.

Siguiendo ese orden comenzaremos hablando del sexismo, que María Lameiras Fernández define como “una actitud dirigida hacia las personas en virtud de su pertenencia a un determinado sexo biológico en función del cual se asumen diferentes características y conductas”. (2004, p. 92) esta actitud la podemos encontrar en distintas formas, una de ella el lenguaje, que ha sido tema de estudio, desde la literatura, el cine y distintos productos culturales en donde se existe un lenguaje sexista, es decir, que con el lenguaje se da por hecho que las mujeres son de cierta manera, que se les debe tratar de cierta forma, que hablan con un lenguaje específico etc., solo por el hecho de ser mujeres.

Por otra parte tenemos a la misoginia, que si bien puede parecer algo parecido o igual al sexismo pero que se ha definido lo misógino como las actitudes, comportamientos y acciones discriminatorias y de opresión que se basan en la diferencia de sexo de las personas

y a través de las cuales se señala a las mujeres como un grupo social distinto y de inferioridad.

Podemos pensar entonces a la misoginia como una forma de sexismo, donde no solo se diferencia a los sexos y de acuerdo con ello se le otorgan valores o características, sino que se piensa ahora a las mujeres como algo inferior y con menos valor que los hombre. Otra definición que podemos encontrar de la misoginia es: “recurso de poder que hace a las mujeres ser oprimidas antes de actuar o manifestarse, aún antes de existir, sólo por su condición genérica” (Lagarde y de los Rios, 2012).

La segunda definición si bien habla de una misoginia que está ahí siempre, desde que nacemos mujeres, y siguiendo con la estructura de la racionalidad patriarcal, pendamos entonces en un sexismo y misoginia permanente que coloca a las mujeres en un lugar inferior. La misoginia igual que el sexismo lo podemos encontrar en la socialización, en el lenguaje y el productos como la película que aquí analizamos.

Por último tenemos al machismo, aquello que define Victoria Sau en el Diccionario Ideológico Feminista (1981, p. 171), como “un conjunto de leyes, normas, actitudes y rasgos socioculturales cuya finalidad implícita y/o explícita, ha sido y es reproducir, mantener y perpetuar la opresión y sumisión de la mujer en todos los niveles: sexual, procreativo, laboral y afectivo”. Entendiendo también a éste como un rasgo de la cultura mexicana y de algunas similares dónde se espera que la mujer y el hombre (macho) siga ciertos arquetipos¹¹.

De esta manera y después de definir los conceptos, pensamos en ellos como formas en las que se hace presente en la sociedad la racionalidad patriarcal, maneras en las que se hace visible y se vuelve una realidad social a través de estas tres manifestaciones, el sexismo, la misoginia y el machismo.

¹¹ Difiero de la conceptualización global de Victoria Sau (1981) ya que ella define al machismo como un método para oprimir a las mujeres y no como la raíz ideológica de esa opresión. Otras autoras que definen sexismo y misoginia y que ayudan a complementar nuestra definición son: María Lameiras Fernández (2004), Francisca Expósito et al (1998) y Peter Glick et al (1996).

Si hablamos entonces de una razón de razones que son las bases del sistema patriarcal que existe actualmente, y de que esas bases son una red de nociones que dictan el deber ser de las mujeres en su familia, en casa, en sociedad. Es importante también entender y profundizar en las nociones que dictarían esos deberes ser, en el actual México, una sociedad contemporánea que produce y consume la productos culturales audiovisuales, en el caso de esta investigación, las películas mexicanas actuales.

Esto es importante pues en la ficción se pueden observar dos fenómenos, por una parte podemos observar y conocer a los personajes creando relaciones y vivencias como si de personas reales se trataran, son seres complejos y a igual que los vivos, siguen reglas, normas y valores morales que rigen sus decisiones, esto reafirma la forma en la que funciona la moral real y nos enseña a ser iguales, a no cuestionar y a aprender que esa es la única forma en la que se puede hacer sociedad, incluso al sentirnos identificadas con lo que apreciamos en pantalla, logramos sentir, reír y emocionarnos con las vidas del cine de tal manera que normalizamos lo que ahí sucede.

Pero también podemos observar la vida de los personajes como una obra bien preparada y que ha pasado por las manos, los ojos, las reglas y los ajustes masculinos y patriarcales pues “ Es claro, conviene insistir, que las imágenes de mujeres que aparecen en el cine mexicano son creadas a partir de la mirada varonil, en un sistema de predominio masculino”. (Tuñón, 1998, p. 66), lo que permite que al entender el trasfondo nos cuestionemos lo ya existente, lo que nos rige y busquemos nuevas formas de vivir, de relacionarnos que nos permitan resistir y al sistema y a la racionalidad patriarcal.

Si bien la racionalidad patriarcal no la encontramos como un hecho o acto único, sino que ésta se forma de distintas nociones y/o estructuras sociales que al hacerse presentes la conforman y nos enseñan y norman las formas en las que debemos ser y actuar, tanto en lo público como en lo privado. Dichas nociones son entonces las que buscamos en la película

que analizaremos, y esas mismas nociones son las que nos mostrarán lo patriarcal de su discurso, por lo que es importante definir las y explicarlas.

2.1.1 Hombre diferente a mujer

Sáenz, Adriana menciona en su texto que la racionalidad patriarcal como parte de los órdenes simbólicos que ha creado está la concepción de que los géneros, hombre y mujer, tienen deberes ser que están atados a su naturaleza, “se era hombre o mujer, pares contrapuestos y complementarios pero, evidentemente, diferenciados” (2015, p. 108).

En estas concepciones está el papel de la mujer establecido en la maternidad, el cuidado del otro, la vida en el espacio privado, el cuidado de los afectos, la disminución física y la dependencia emocional (2015, pp. 104-105); todos ellos pensados como nociones ontológicas de su naturaleza de mujer y todas esas nociones también provenientes de las posturas teológicas que por mucho tiempo e incluso en el presente siguen rigiendo gran parte del pensamiento y la racionalidad patriarcal.

De tal manera que a partir de dichas nociones de la racionalidad patriarcal, si nacemos con vagina somos mujeres, y si nacemos con pene somos hombres, claro está que dichas diferencias corporales, no solo externas sino internas son reales, y que nuestra especie humana se divide naturalmente en hembras y machos, pero lo que la RP ha impuesto no es solo el nombre de dicha diferenciación (mujer/hombre), sino lo que conlleva serlo, es decir se ha provocado una división a partir de lo natural, a lo cultural, donde por nacer mujeres u hombres se nos otorgan distintos roles y deberes ser en la sociedad.

Monique Wittig cuando habla de la diferencia de sexos y cómo esta ha colocado a las mujeres en una posición de opresión ante los hombres, en su texto *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, menciona que:

Porque no hay ningún sexo. Sólo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión la que crea el sexo, y no al revés. Lo contrario vendría a decir que es el sexo lo que crea la opresión, o decir que la causa (el origen) de la opresión debe encontrarse en el sexo mismo, en una división natural de los sexos que preexistiría o que existiría fuera de la sociedad (Wittig, 1992, p. 22).

Lo que ella plantea trae a la discusión que las mujeres somos oprimidas socialmente por un sistema que nos ha dividido de la misma forma en que se ha dividido a las clases sociales, a la clase obrera; como clase oprimida y clase opresora, en la que las mujeres se encuentran en la primera de estas, y que dicha diferenciación ha sido justificada por la idea de que naturalmente los hombres y las mujeres son distintas.

El problema viene cuando dentro de ese argumento, donde se aboga por la diferencia de nuestra naturaleza, se añaden cuestiones culturales y de la racionalidad patriarcal como características que se espera o se asume, que tienen los hombres y las mujeres por el simple hecho de serlo y esas características son las que provocan que las mujeres se encuentren en una posición de vulnerabilidad permanente.

Wittig propone en su texto que se aborde el tema de la diferencia entre hombres y mujeres desde una perspectiva social, donde no podemos estudiar a los seres humanos solo como naturaleza sino también es necesarios verlos en su interacción, en sus ejercicios de poder, desde sus grupos sociales.

Sin duda los roles y papeles que se les otorgan a las mujeres en la sociedad, pueden y cambian según sea el tiempo, la cultura, la nacionalidad, el grupo social, o incluso la institución. Podemos conocer y encontrarnos con diferencias en los deberes ser de las mujeres o los deberes ser de los hombres y las actividades que se esperan de ellas, pero a pesar de eso, la racionalidad patriarcal ha impuesto ciertos moldes que se siguen y que han persistido a través de generaciones y culturas, y muchos de ellos tienen que ver justo con la idea de que

mujeres y hombres nacimos distintos y esa distinción viene con más que solo nuestros cuerpos.

2.1.2 El pacto patriarcal

Se trata del pacto existente entre los grupos de varones que en sociedad se reconocen como iguales y dentro de esa igualdad también se reconocen con poder, distintos a las mujeres que representan lo distinto y lo inferior. Dicho pacto o pactos los vemos en la sociedad como esos actos que tienen los hombres entre ellos y solo ellos con los que auto legitiman y se protegen como grupo a fin de no perder su masculinidad ni su poder por sobre las mujeres.

Celia Amorós (1992), ya habla de pactos patriarcales, como los que conforman al patriarcado y menciona que dichos pactos pueden ser simbólicos o reales. Ella explica que a partir de dichos pactos, los varones se constituyen como un colectivo de hombres como género y como sexo.

Amorós menciona también que lo que sucede con este colectivo, no es que los hombres como hombres lleguen a formar parte, sino que se vuelven hombres al pertenecer y tener estos pactos, “los varones son varones porque se lo creen, sin que ninguno sepa en realidad en qué consiste esa virilidad salvo en la exigencia misma de todos ellos de valorarla, de sentirse obligados a valorarla”. (Notas para una teoría nominalista del patriarcado, 1992, p. 45)

Esto es importante porque dichos pactos, y grupos los vemos en la sociedad y convivimos con ellos, tanto que se han convertido en una práctica normalizada y extendida por todas las clases sociales, culturas y épocas, convirtiéndose en los pilares del patriarcado

que continua y crece. Por eso mismo nos parece importante mencionarlos, estudiarlos y detectarlos, para así mismo detectar la propia racionalidad patriarcal.

Los pactos patriarcales, pueden ser de distintos niveles de tensión, es decir, que hay algunos que son menos o más laxos, como explica Amorós en el mismo texto, los pactos seriales, término que ella toma de Sartre¹², son los más laxos, los que expresan la misoginia mediante la violencia ejercida como la exclusión de las mujeres y que también produce virilidad entre los otros y a través de ellos.

Pero por otra parte, existen los que ella también nombra como grupos juramentados, que son los grupos que se constituyen por varones que se reconocen como tal, al pertenecer y que responden a una situación de reflexión bajo una amenaza exterior de que este se disuelva. Amorós, explica que a partir de dichas amenazas en que estos grupos se centran en mantener aquello que les otorga identidad, en no perder lo que los vuelve hombres que es lo mismo que los vuelve grupo.

Adriana Sáenz también habla del tema en su texto *El grupo juramentado y la violencia contra lo femenino* donde nos explica cómo es que estos grupos juramentados funcionan de una manera en la que validan crean por así decirlo la virilidad o la masculinidad, dejando la feminidad afuera, como lo otro, lo malo, lo menos.

Si la masculinidad es una construcción social, este tipo de pactos y grupos refuerzan el sentido de la masculinidad hegemónica que se sustentan en los ethos de los grupos serializados y juramentados. Así quién da su palabra y no cumple o resiste el acto iniciático, que consiste en sobrevivir la feminización, quedará feminizado, lo que es degradado (Sáenz Valadez, *El grupo juramentado y la violencia hacia lo femenino*, 2020, p. 11).

Sobre la misma idea Amorós aporta que los varones miembros de dichos grupos juramentados no saben en realidad en que consiste la virilidad, sino que solo saben que deben

¹² Jean-Paul Sartre, *Crítica de la razón dialéctica*, Barcelona, Editorial Losada, 2004.

de valorarla, a lo que la autora lanza la pregunta de por qué hay que hacerlo, por qué hay que valorar a la virilidad y ella misma nos contesta: “Porque implica, si no poder, al menor poder: estar, en principio del lado de los que pueden: el poder es percibido y nos lo han hecho percibir como patrimonio del género masculino”. (1992, p. 46)

Todo esto cobra relevancia cuando llevamos estas teorías a la realidad, si recordamos estos grupos serializados o juramentados pero en las calles, con los hombres en grupo encubriendo el acoso, o las violaciones; en el trabajo y las instituciones cuando hombres con poder deciden ayudar a otros hombres; en el deporte, en la escuela donde tienen que pertenecer, hacer lo que hacen los hombres y demás.

Esto también es importante porque sucede con grupos de hombres y sucede con ellos de ciertas maneras, ya que los varones al serlo y reconocerse aun perteneciendo a otros grupos distintos, de clase, de religión etc. se auto legitiman y pasan a pertenecer al grupo de lo masculino. Todo ello sucede en un ambiente de fraternidad, donde sin importar lo demás se ven entre ellos como hermanos, como equipo. Esto no sucede de la misma forma con las mujeres, ya que, como explica Sáenz en su texto *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*:

Las mujeres no son educadas para formar grupos juramentados, ya que no son enseñadas a mantener solidaridad entre las del mismo sexo, son educadas para sostener una actitud destructiva y competitiva; necesitan ser dependientes y enseñar sumisión, competencia y dependencia. La formación moral que reciben no favorece, ni premia la consolidación de asociaciones, sino castiga y satiriza la unión entre ellas (2011, p. 46).

Sin embargo, explica Sáenz (2011, p. 46), las mujeres si juegan un papel en el grupo juramentado, por un lado están la madre, la esposa o la novia que favorecen al grupo y por el

otro tendríamos a las mujeres malas/brujas, a las putas, a las mujeres intelectuales y a las lesbianas que al contrario, amenazan al grupo.

Al final, las mujeres, vistas como buenas o malas al pacto patriarcal, son lo otro, lo distinto, lo externo y de lo que huyen los varones, que solo están para ellos y que se reconocen, se festejan, se buscan y se aceptan como parte de un grupo selecto en el que hay que mantener la hombría para pertenecer y para seguir teniendo el poder.

2.1.3 Heterosexualidad obligatoria

Otra de las formas en las que la racionalidad patriarcal hace presencia en las sociedades actuales, es a través de la heterosexualidad obligada, una heterosexualidad que puede tener su base en la idea que abordamos anteriormente, la naturaleza de las mujeres y los hombres, pero que también tiene raíz en la religión.

Al menos en México, las religiones que han predominado son las que tienen su base en el judeo-cristianismo, y eso ha provocado que muchas de las creencias, ideas o deberes ser que se tienen infundados provengan de los valores que dichas religiones han impuesto. Uno de esos valores es la heterosexualidad, que viene con otros fundamentos como la idea de las parejas como complementos, el respeto y adoración de las mujeres a sus esposos, la virginidad, el sexo para la concepción, entre muchos otros.

Si bien puede ser cuestionable que dicha heterosexualidad sea como hemos mencionado hasta ahora, obligatoria, en toda la extensión de la palabra, o si se trate de una norma de la sociedad y de la RP que no es forzada explícitamente; sin embargo para esta investigación hemos decidido seguir mencionándola y definiéndola como obligatoria ya que la manera en la que el sistema patriarcal y la sociedad mexicana condena las relaciones fuera de la heterosexualidad presiona a las ciudadanas a tomar la vida heterosexual como única

opción, esto aunado a la religión y la moral mexicana que forman parte de tradiciones, de valores y de la educación que se sigue enseñando a las nuevas generaciones sin mostrar otras alternativas.

Martha Zapata menciona al respecto que “La heterosexualidad forzada construye oposición entre lo “femenino” y lo “masculino” como atributos de lo biológico y legitima el deseo basado en esta oposición” (2001, p. 226), de manera que en la sociedad actual y desde hace ya tiempo en México podemos identificar que la heterosexualidad es la forma de relacionarse reconocida y legitimada por la sociedad, pero no solo es aceptada y esperada, sino que también se trata de una institución de la que partes otras creencias y deberes ser de las mujeres y los hombres.

Dentro de la institución heterosexual, o mejor dicho, para que ella se cumpla, la RP se vale de lo que ha conformado como masculinidad y feminidad, que si bien son elementos que nacen de la primera idea de la diferenciación de hombre y mujeres; necesitan de una profundidad de conceptualización, pues de la diferencia total dependerá la coherencia de la relación heterosexual.

Por un lado están los hombres y la masculinidad, esta atraviesa toda su persona, desde los lugares en los que ellos socializan, los lugares públicos de los que pueden y toman parte, la voz de la que son dueños, la fuerza para el trabajo, la virilidad para formar una familia pero también para poseer a una esposa, entre otros. Y por otro lado están las mujeres y la feminidad, que de igual manera atraviesa a las mujeres de todas las formas; dicha feminidad se construye con la belleza, para gustar a su esposo, la virginidad y después el respeto y adoración a su esposo, la vida en el hogar, en el ámbito privado y no público, la maternidad y el cuidado de los hijos, entre otros.

Al respecto de la heterosexualidad, Adriana Sáenz menciona en su trabajo *La racionalidad patriarcal como discurso y como ideología*, que “Esta racionalidad [...] ha

trenzado muchos de los hilos que también están implicados en estas corrientes de pensamiento, tales como nociones sexistas, que involucran la validación de la heterosexualidad como la norma. A decir el único sistema de valor que otorga legibilidad al ser”.

Por lo que a partir de esto entendemos que la heterosexualidad funciona como una institución impuesta por la RP, donde se caracteriza a los hombres y a las mujeres de manera sexista, pensando en que deben ser de cierta forma por su sexo, que deben comportarse e incluso relacionarse de maneras específicas. Por lo que las relaciones entre dos mujeres o dos hombres quedan prohibidas, no hay espacio para ellas en esta racionalidad. (2018, p. 13)

Para María Lameiras, el sexismo que divide a las mujeres de los hombres y que crea la heterosexualidad como un régimen en la sociedad patriarcal, es un sexismo que se transforma y se hace presente en un paternalismo protector, ella explica que a partir de ello, ese sexismo se convierte en algo benevolente que frecuentemente los hombres lo aplican a las mujeres que desempeñan roles tradicionales para la racionalidad patriarcal, pues las consideran inferiores, débiles, frágiles y que se tienen que proteger y tener en un pedestal, seguras (El sexismo y sus dos caras: De la hostilidad a la ambivalencia, 2004, p. 97).

Su reflexión es importante pues nos ayuda a llevar a la realidad la materialización del sexismo de la RP y con ello podemos entender cómo es que se va conformando la heterosexualidad que nos es impuesta, ahora no solo con la separación de los sexos y la posición de la mujer como esposa, sino que el paternalismo del que habla Lameiras esclarece también la parte en la que las mujeres se vuelven pequeñas para la racionalidad patriarcal, hay que cuidarlas y ayudarlas; esto refuerza la institución heterosexual, porque entonces se habla de una necesidad que tienen las mujeres y que necesita ser cubierta por un hombre, jamás por otra mujer.

Por último, Monique Wittig que también habla sobre el pensamiento heterosexual y teoriza sobre ello, menciona que para poder romper con la institución de la heterosexualidad hay que dejar de pensarnos como <hombre> y como <mujer> desde la perspectiva del dominador y la dominada, pues muchas ocasiones las parejas del mismo sexo siguen los roles que se han impuesto para las parejas heterosexuales (El pensamiento heterosexual y otros ensayos, 1992, pp. 54-55).

Para Wittig las categorías de hombre y mujer en la heterosexualidad obligada, son categorías políticas y sociales que van más allá de nuestra diferencia sexual, y que han sido impuestas por la racionalidad patriarcal, donde hombre es quien domina, protege, y mujer es quien es dominada y tiene necesidad de protección.

2.1.4 El lenguaje es patriarcal

Otro mecanismo que ha utilizado la racionalidad patriarcal para establecer en nosotras esas nociones y esos deberes ser ha sido el lenguaje, pues a través de los actos de habla y de los discursos es que se sostienen y se estructuran pensamientos, símbolos e imaginarios de lo que significa ser un hombre o ser una mujer y con ello es que la RP puede expandir sus nociones y hacerlas prevalecer. Adriana Sáenz al respecto del lenguaje, menciona que:

A partir del lenguaje se reproduce la racionalidad patriarcal y es mediante este mecanismo que se establecen los actos morales y las formas simbólicas del poder. Desde los estilos de hablar se reproducen las lógicas del poder. En términos de los esquemas de género quién tiene o no el poder, quién es, qué implica y cómo se vive el ser masculino y cómo, quién y qué implica la feminidad (La crítica a la racionalidad patriarcal, un paradigma para pensar a los géneros, 2015, p. 111).

Por ello para nuestra investigación resulta relevante entender que los discursos que se emiten mediante el lenguaje son los que llevan la carga de la racionalidad patriarcal, y son

esos mismos discursos a los que estamos expuestas, de los que aprendemos, con los que nos relacionamos y que una vez que los internalizamos, los repetimos.

La racionalidad patriarcal como una razón de razones, se crea, se instaura y se reafirma a partir y dentro de instituciones, formas y valores sociales que día a día norman lo que nosotras mujeres y los hombre hacemos, somos y pensamos. El lenguaje, que nos explica Sáenz (2011), funciona de tal manera que aquellas y aquellos que lo aprenden y lo utilizan, capturan las ideas y los valores morales, los hacen suyos y de esa manera los llevan a cabo en su vida y en sus interacciones.

El lenguaje se transmite de distintas maneras y desde las conversaciones que tenemos, hasta lo que leemos sobre cualquier tema, los productos culturales que consumimos, lo que escribimos o creamos; todo es lenguaje y todo es discurso por lo tanto, si la RP está viva en el lenguaje, eso quiere decir que la vivimos y la reproducimos siempre, que mejor ejemplo que lo que se nos enseña que debe ser hablar como mujer o hablar como hombre, socializar como mujer y pensar como mujer.

El lenguaje tiene por sí solo, formas y estructuras que son estudiadas, que cambian, que son particulares de grupos y de idiomas, podemos pensar en el sarcasmo, el humor, el albur, la poesía, la rima, los regionalismos entre muchas otras, pero todas esas formas del lenguaje, la forma en que nos comunicamos, se da en contextos sociales y eso le otorga cargas de moral, de reglas y normas sociales y claro, de nuestro tema central, la racionalidad patriarcal, por lo que se vuelve importante estudiar el lenguaje desde el discurso¹³, desde lo social y desde el feminismo, pero también de crear crítica con el propio lenguaje en todas sus formas.

El lenguaje desde una perspectiva feminista ha sido estudiado de distintas maneras, algunas de ellas son, la invisibilización de las mujeres en el propio lenguaje al utilizar el

¹³ En esta investigación buscamos justo aportar al estudio del lenguaje audiovisual y del discurso desde una metodología feminista.

masculino como generalizador de la humanidad, esto ha sido analizado en distintas lenguas pues puede variar, y cobra relevancia al entender que lo que las cosas existen al ser nombradas y de esa manera son también aprendidas e internalizadas.

Sobre este fenómeno en específico Sylvia Leal habla en su texto y explica que “el género masculino prevalece sobre el femenino cuando hablamos de un grupo mixto o cuando desconocemos el sexo [...] de forma que en nuestras imágenes mentales nos encontramos que los grupos solo están formados por varones. Es decir, debido a que el género masculino aparece como genérico, la mente por rutina identifica, al varón como protagonista de las distintas realidades, ocultando la presencia femenina” (Leal Rodríguez, 2001).

Otra de los fenómenos que se estudian es el *test de cambio de sexo*, llamado así por Diana Maffia en el panel *Discriminación, género y violencia* (2010, p. sp), ella utiliza ese concepto para “la diferencia de significados que adoptan las palabras cuando son aplicadas en femenino o en masculino”. Este tipo de estudios y análisis son importantes pues explican el por qué y cómo es que se han creado en el lenguaje y por ende en el pensamiento ideas sexistas sobre las mujeres, en ejemplos como decir hombre público/mujer pública.

Sin duda el lenguaje por sí solo no es sexista, ya que se trata de un instrumento que es utilizado y normado por los seres humanos en sociedad y si esa sociedad está dominada por una racionalidad patriarcal, claro que el lenguaje así como todo lo que tenga que ver con la socialización, será patriarcal, sexista y misógina. Sylvia Leal escribe y analiza este tema en su texto *El lenguaje sexista* donde explica que la lengua española no es por si sola sexista, “lo que sí es sexista en la lengua española son las normas que la regulan. Dichas normas son sexistas porque fueron creadas en una sociedad jerarquizada por aquellos que dominaban la realidad en ese momento, es decir, los hombres” (El lenguaje sexista, 2001, p. 39).

Esto es importante pues hablamos de que el lenguaje está o puede estar sujetos a las decisiones sociales, a la evolución cultural y de pensamiento, lo que sería importante pues

nos hemos ya dado cuenta de qué manera se nos nombra, cómo se hace referencia a las mujeres, de donde viene mucho de nuestro vocabulario etc., y es importante que si la sociedad toma conciencia, también lo haga con el uso del lenguaje.

2.1.5 La maternidad

Por último en el apartado de la racionalidad patriarcal y las formas en las que esta se hace presente, nos interesa hablar de la maternidad, ya que para el análisis que realizaremos de la película *Qué culpa tiene el niño*, donde justamente la maternidad es uno de los temas centrales, es importante hablar de lo que pasa con ello en una sociedad patriarcal y a partir de ello poder realizar de una mejor manera la crítica a la película.

El cuidado de los hijos y del hogar, como lo habíamos ya mencionado han sido unos de los papeles que se le han impuesto a las mujeres, y la maternidad incluso es una de las cosas que por las que se nos ha dado valor, para la sociedad patriarcal nosotras somos importantes en la sexualidad, como el elemento bello y sensual que da placer, pero también somos valoradas por que podemos tener hijas y poblar a la sociedad, de manera que en lo que conforma la feminidad y el deber ser de las mujeres tiene mucho que ver con el ser madres.

María J. Binetti define a la maternidad que oprime a las mujeres como maternidad patriarcal, y en su texto describe y realiza una amplia explicación de lo que podrían ser las raíces de dicha maternidad, que ella encuentra en la religión y la filosofía y analiza también los mecanismos psicológicos, morales y políticos de dicha maternidad patriarcal.

Para Binetti la maternidad patriarcal no es algo aislado que surgió sola, ella habla de cómo la religión y la filosofía han sentado las bases de dicha maternidad a través de otros elementos que han creado, por una parte está la relación en la religión judeo-cristiana, de la mujer con el pecado, desde el momento de la creación donde Eva condena a la humanidad

por su desacato, a partir de ahí, explica María Binetti, nace también la condena del parto doloroso, del aislamiento de la mujer para parir y poblar al mundo con hijos que ya están condenados también por culpa de su madre (La maternidad patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alineación, 2013, pp. 115-117).

De todo lo que la religión relata, explica la autora, nos quedan la maternidad como un castigo en la sociedad actual, la adoración a la virginidad, el tabú de la menstruación, el parto, incluso la lactancia, la sexualidad únicamente con el objetivo de procrear y lo que ella considera más importante, la posición de las mujeres como objeto para cumplir el deseo de los hombres de tener hijos.

Sobre lo que pasa ya en la actualidad Binetti menciona el tema del matrimonio, como institución que valida a la maternidad patriarcal y cito:

La funcionalidad económica del matrimonio expropia a la mujer de su trabajo reproductivo y doméstico, trabajo que el Estado usufructúa, amparado en la estructura conyugal como compensatoria tanto económica como moral del débito. La institución patriarcal presupone que la esposa/madre debe contribuir gratuitamente a la sociedad con la procreación y cuidado de nuevos ciudadanos, eximiendo al Estado de la provisión de recursos, medios o subsidios para tal tarea (Binetti, 2013, p. 125).

Las mujeres pasamos de lo que la religión nos ha enseñado que debemos hacer, de la tarea y la condena por el pecado, de darle hijos a los hombres; ahora es también el estado y las sociedades las que nos exigen dentro del matrimonio que demos hijos. Esto ha provocado que nuestro único propósito y valor en sociedad sea la capacidad reproductiva, y que si por alguna razón una mujer rechaza esa capacidad, es condenada socialmente.

La maternidad obligatoria como lo hablamos un poco antes, no está aislada, al lado de otros atributos, características y deberes ser conforman una estructura de arquetipos y deberes en las mujeres para que éstas vivan y sigan dentro de la racionalidad patriarcal. María Cecilia Ré realizó un trabajo titulado *La maternidad obligatoria como dispositivo de violencia*

legitimada hacia las mujeres (Ré, 2013) en el que aborda el tema de la maternidad obligatoria para las mujeres en la actualidad, en su trabajo enlista algunas de las formas en las que funciona el tipo de maternidad obligatoria y cómo esas formas colocan a la maternidad dentro de la racionalidad patriarcal.

Del listado que realiza María Ré (*La maternidad obligatoria como dispositivo de violencia legitimada hacia las mujeres*, 2013, pp. 6-8) rescatamos las formas siguientes: 1. La idea de la mujer-madre, donde se postula que todas las mujeres quieren y/o deben de ser madres, en esta forma de la maternidad obligatoria se mantiene también la obligación de la heterosexualidad, por lo que las mujeres buscarán a un varón como pareja y por tanto cumplirán con lo que les exige el patriarcado.

2. La propiedad-pertenencia, donde las mujeres casadas le pertenecen a su esposo, y al ser solteras no le pertenecen a nadie, pero esa libertad, no lo es en realidad pues se vuelven *putas*, al ser potencialmente tomadas por cualquier hombre. La única forma en la que la mujer se protege de esa soledad es la maternidad, cuando las mujeres pertenecen a sus hijos a pesar de lo que la maternidad pueda significar algo negativo para sus vidas.

3. El mito del instinto maternal, que sostiene que todas las mujeres tienen por naturaleza, atributos como la sensibilidad, la abnegación, el instinto protector, la capacidad de entrega y cuidado. 4. La maternidad y el habitar en lo doméstico, pues se espera que las madres ejerzan su maternidad en el ámbito de lo privado y lo familiar.

Por último tomamos el punto 5. La maternidad como única identidad, donde las mujeres dejan de serlo y se vuelven solo madres pero aun así no están en una situación igualitaria respecto a los hombres y la paternidad, en este punto María Ré invita a la reflexión de que la maternidad no es natural sino que se disciplina a las mujeres para ello, y al ser su única identidad ellas quedan en una posición de vulnerabilidad. (Ré, 2013, p. 8)

Con estos elementos entendemos de manera más completa y precisa lo que ha significado para las mujeres convertirse en madres y lo que espera una sociedad patriarcal de ello, además de la importancia que tiene este papel en la vida de todas las mujeres e incluso lo que significa para ellas decidir o no poder ser madres.

2.2 El cine como creador discursivo

Como segunda parte de las teorías que forman los cimientos de esta investigación se encuentra la parte de las teorías acerca del cine como un creador de discursos, ya que para poder realizar un análisis completo sobre la película seleccionada es necesario no solo entender lo que la racionalidad patriarcal dice, cómo toma forma en las sociedades y cómo la encontramos en la película; también es necesario saber qué implicaciones tiene que esos discursos se encuentren en una película comercial mexicana, cómo se conforman dichos discursos al formar parte de un texto en formato audiovisual y al formar parte de un largometraje de comedia romántica.

La estructura y lo que decidimos colocar en esta parte del marco teórico tiene que ver con la singularidad del discurso que decidimos analizar, ya que se trata de un medio masivo, el cine, que llega a las pantallas después de meses y arduo trabajo de selección, edición y montaje, así que hablamos de un discurso muy pensado, ensayado, editado y que cuando llega a las salas de cine ya ha sido antes aprobado.

Eso y que además tiene características textuales, de conversación, música y una representación artística, todo para contar una historia que contiene en partes representaciones de la realidad, pero que también llega a las espectadoras y conecta o no con ellas, las hace sentirse identificadas, si la película gusta. La película además está realizada de forma que

quienes la ven entienden los mensajes, los reciben y pueden sentir lo que las creadoras esperan, al terminar de ver el filme.

Todo ello caracteriza a nuestro corpus de investigación y por ello es necesario crear un marco teórico que contenga lo necesario para realizar un análisis completo donde tomemos en cuenta los discursos pensados desde el formato en el que se presentan y que eso nos permita realizar un análisis donde salgan a la luz los discursos de la película a analizar y con ello cumplir con los objetivos de la investigación.

Por lo que este apartado lo dividimos en dos, por una parte se encuentran las teorías que explican y definen lo que son los discursos cinematográficos, sus características del formato audiovisual de que están compuestos y las características también que los vuelven multimodales; y por otra parte está toda la teoría sobre análisis del discurso que funciona para realizar nuestro análisis.

Al terminar entonces este apartado tendremos las teorías necesarias para poder realizar un análisis crítico del discurso multimodal de la película mexicana *Qué culpa tiene el niño*, y analizar los discursos que encontramos en ella enfocándonos en su formato audiovisual, al final esto unido al análisis desde una metodología feminista nos dejará lograr los objetivos de esta tesis.

Para comenzar es necesario explicar en qué contexto estamos pensando al cine mexicano, como primer paso entenderemos lo que es el cine en un sentido bastante general, para ello tomamos la definición que realiza Annette Kuhn en su texto *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991) donde lo define como:

Los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución y exhibición de películas de distintos tipos, desde el cine comercial [...] a las variedades de cine independiente y de vanguardia, que han desarrollado sus propias formas e instituciones a lo largo de los años (Kuhn, 1991, p. 17).

Dentro de su definición Kuhn abarca los productos de las instituciones que ella menciona, es decir las propias películas y su contexto de producción y distribución, lo que termina por ser una definición completa de lo que es el cine y que sirve en esta investigación para poner la mirada en el objeto de estudio a analizar.

Además de esta definición que nos permite situarnos en el universo del cine, es necesario entender que nuestra investigación se centra en el cine mexicano por lo que para ampliar los conceptos hemos tomado la definición que se realiza de los medios de comunicación en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericano* en donde se habla del cine como:

Un medio de comunicación y de cómo este hace nación al teatralizarla y crea un elemento configurador de la idiosincrasia nacional y al mismo tiempo contribuye de forma decisiva a la gestación de un imaginario latinoamericano hecho de símbolos cinematográficos como María Félix, Libertad Lamarque o Cantinflas (Szurmuk, 2009, p. 170).

Con estas definiciones como primeros pilares podemos comenzar a hablar en primer lugar de los productos audiovisuales de manera más general, cuáles son sus características y a partir de ellas, qué es lo que debemos tomar en cuenta para poder realizar un análisis de un producto así y poder conocer y explorar en los discursos que se emiten en estos productos.

2.2.1 Los discursos cinematográficos

En la actualidad el consumo de productos audiovisuales se ha vuelto un tema de importancia gracias al avance de la tecnología que está a la mano de los seres humanos, pues a pesar de que no se han dejado de lado otros formatos como el texto escrito, el audio o la imagen, los

productos audiovisuales al combinar distintos tipos de información se vuelven productos llamativos y que tienen la posibilidad de emitir distintos mensajes en un solo producto.

En un video podemos encontrar conversaciones reales o ficticias; imágenes capturadas de la realidad o realizadas por aparatos tecnológicos, dichas imágenes pueden ser animadas o inanimadas; audio o música que es por si solo un híbrido entre las melodías y la letra cantada; así como textos.

Según datos del INEGI en 2017 el gasto que realizaron en bienes y servicios culturales los hogares, el sector público y las unidades no residentes en el país entre otros, alcanzó un monto de 825 mil 867 millones de pesos, quienes más gastaron en dichos bienes y servicios fueron los hogares con un 80.1% y la distribución de dichos gastos arroja que en lo que más se gastó fue servicios de medios audiovisuales, con un porcentaje del 38.6%. (INEGI, 2018)

Esto nos demuestra que la población mexicana consume más cultura por medio de productos audiovisuales y esto es importante pues dentro de esos productos culturales se encuentra el cine, pero no solo eso, también es importante que a partir de conocer las estadísticas se vuelve relevante el estudio de los discursos que muestran los productos en formato audiovisual.

Ahora que entendemos la importancia de estos productos con audio y video para la sociedad, en específico la mexicana que es la que nos atañe en esta investigación, es necesario crear un marco de conceptualización y entendimiento de estos productos, ya que como lo hemos mencionado, poseen características únicas al tratarse de un híbrido entre imagen y audio, pero también son un tipo de producto que engloba a muchos productos más, pues la posibilidad de mezclar tipos de audios y tipos de imágenes lo vuelve un tema de diversidad.

Por otra parte, los productos audiovisuales, como el cine, cobran relevancia pues en ellos se representan realidades sociales y como lo menciona Teresa de Lauretis en su trabajo *tecnologías de género* (1989), diversas tecnologías como el cine, tienen el poder para controlar la significación social y entonces promover e implantar representaciones de género.

Esto es importante pues dichos productos o tecnologías como las define Teresa de Lauretis solo influyen en la forma en la que le damos significado al género como sociedad, sino que como ella lo explica en su ensayo, esas tecnologías son las que moldean y perpetúan significados, por lo que, es a partir de estos productos que aprendemos lo que es ser mujer. De ahí la importancia de comprender los productos audiovisuales para poder analizarlos.

Es importante para nosotras, partir de observar y estudiar a los productos audiovisuales como un todo que se crea a partir de unos varios, esto nos parece relevante porque no estamos enfocadas solo en el audio, solo en el texto, solo en la imagen etc. sino que el enfoque se dirige hacia el estudio y la comprensión de los mensajes en productos culturales en formato audiovisual, que si bien podemos extraer o estudiar cada uno de sus elementos, no podemos y no es de nuestro interés tomar esos elementos como aislados.

Para entender que los mensajes en formato audiovisual son distintos a los mensajes orales, escritos o en imágenes, debemos entender la complejidad de los mismos. Yanela Soler Mas y Dagmar Herrera Barreda, mencionan en su trabajo que estos productos son no más que la mezcla de imagen y audio en un solo producto y que “[...] con la unión del sonido y la imagen se crea un nuevo producto como unidad de expresión, que es la suma de ambos elementos y que resulta imposible de comprender o examinar desde uno solo de ellos”. (Los estudios críticos de los discursos multimodales y su aplicación en la enseñanza, 2018, p. 226)

Esto toma relevancia al entender que no se trata solo de una unión de dos formatos, de dos distintos tipos de mensajes que ya se han estudiado, sino que a partir de esos formatos y

de esa unión se está creando algo nuevo y diferente que necesita una nueva forma, teoría o teorías para ser explicado o analizado.

En la actualidad podemos encontrar discursos en diversos formatos y/o plataformas, si tomamos para este ejemplo los productos culturales que se representan en imágenes podemos enunciar por ejemplo, un poster de un evento, película u obra, portadas de libros, de revistas, fotografías, pinturas o esculturas etc.

Sin embargo en el mismo formato de imagen ahora encontramos mensajes de manera digital como por ejemplo, fotografías en redes sociales, fotografías 360°, imágenes editadas, memes etc. Lo interesante viene cuando al comparar las características de cada formato, los públicos a los que se dirigen, las fórmulas con las que se crean, la carga de texto o de edición de las propias imágenes, nos damos cuenta de que cada formato tiene sus particularidades y no se pueden generalizar a la hora de estudiarlos. Lo que sí se puede hacer es conocer teorías que estudian las imágenes y con las características de un formato específico conocerlo y estudiarlo.

Lo mismo pasa con los productos culturales en formato audiovisual, por enunciar algunos, videos para redes sociales, películas, cortos, series de televisión o miniserias incluso en YouTube, video musicales, videos transmitidos en vivo como conciertos, ya sea para la televisión o el internet, animaciones, caricaturas etc. De cada uno de ellos podríamos también encontrar otros más específicos, pero podríamos también agruparlos dependiendo de la plataforma en la que se emiten, si son efímeros o no, si son editados o no, entre otros.

Con ello pareciera que el estudio de un mensaje en formato audiovisual se vuelve más complicado pues puede pertenecer a varios grupos de clasificación distinta, puede incluso que se trate de un video con un formato obsoleto o que ha cambiado con el paso del tiempo, sin embargo al momento de estudiarlo y analizarlo podemos empezar pensando en que se trata de un discurso con elementos de audio, imagen, texto y una plataforma que se vuelve el canal de

comunicación; es esto lo que nos da la pauta para entender lo que tenemos enfrente y con qué herramientas estudiarlo.

Centrándonos ahora en una película mexicana, que con un primer acercamiento podemos identificar, es un producto cultural en formato audiovisual y esto indica que contiene imágenes editadas, imágenes grabadas y con actuaciones, música y algunos textos. También entendemos que el producto, la película, que se presenta, fue antes escrita, la historia, el guion y los diálogos, la música seleccionada etc. que se grabó en un ambiente controlado, que se ensayó y se filmó en fragmentos que al final se ensamblaron y que se seleccionó lo mejor dejando escenas afuera.

Este proceso de preproducción, producción y postproducción influye en el producto final y diferencia esta película de otros audiovisuales y de otras películas incluso. Ahora, si no hablamos solo de que se trata de una película mexicana, sino de una comedia romántica, ambientada en la época actual, todo ello vuelve singular y específico al producto frente a cualquier otro. Pues como lo mencionan sobre los discursos audiovisuales, Yanela Soler y Dagmar Herrera en su trabajo:

Al ser un modo de comunicación multisensorial convergen en él recursos expresivos como la música, el sonido, el lenguaje verbal y no verbal y la cultura iconográfica. Su montaje responde a la previa intencionalidad de un emisor y se ajusta a las capacidades del receptor para percibirlos y comprenderlos a partir del estímulo de series organizadas de sensaciones y percepciones que adquieren relevancia cuando se analizan de forma conjunta (Soler Mas & Herrera Barreda, 2018, p. 227).

Ellas mencionan y hacen énfasis en que todo esto que caracteriza a los audiovisuales se asemeja con lo que sucede en la comunicación cara a cara, donde convergen también distintos mecanismos como la armonía o el contraste de sonidos con imágenes, gestos que forman un mensaje lleno de significados.

Y para ellas eso es relevante pues consideran que un mensaje en formato audiovisual debe entonces crearse a partir de símbolos y lenguaje sencillo y conocido para las espectadoras de manera que éste sea comprensible y digerible en tiempo real, tal como sucedería si se estuviera frente a una situación de la vida real y no de ficción.

Con esta información decidimos centrarnos en las películas entendiéndolas como un producto audiovisual, cargado de significado y que con los elementos que las integran logran crear y mostrar uno o varios discursos a sus espectadoras. Sobre esas características también aterrizamos en identificar a los filmes como creadores de discursos y no solo de mensajes. La diferencia de ello radica en entender a lo que nos referimos cuando hablamos de un discurso.

Van Dijk resume en su trabajo *El estudio del discurso* (2000, p. 23) que en un discurso podemos encontrar tres dimensiones que nos ayudan a definirlo de una manera más teórica que solo pensar en el discurso como el uso del lenguaje, dichas dimensiones son: a) el uso del lenguaje; b) la comunicación de creencias (cognición) y c) la interacción en situaciones de índole social. Con estas tres dimensiones del discurso es que lo podemos pensar como, el uso del lenguaje pero en una situación de comunicación en un contexto social específico.

Ya que conocemos de manera básica lo que sería un discurso, es importante entender que éstos se manifiestan tanto en lo oral como en lo escrito, como también lo explica Van Dijk en su trabajo; pero no solo eso, los discursos los podemos encontrar ahora en oral y escrito al mismo tiempo, o en cualquier otro formato, solo o combinado. Al igual que pensamos anteriormente en los mensajes audiovisuales, también podemos encontrar discursos en formatos audiovisuales o en cualquier otro.

Es entonces que entran en juego los discursos multimodales, que como su nombre lo dice, se trata de discursos presentados con múltiples elementos (imagen, voz, texto, etc.) dentro de uno mismo. Sobre este tema Benjamín Cárcamo en su trabajo *El análisis del*

discurso multimodal una comparación de propuestas metodológicas menciona que en un principio las teorías de la multimodalidad consideran cualquier discurso multimodal, pues aunque un mensaje oral pareciera solo palabras ordenadas, también entran en juego, la gestualidad, la tonalidad, entre otros, para poder crear un significado. (2018, p. 147)

Sin embargo, profundiza Cárcamo, el interés por la multimodalidad se ha dado a partir de que en la actualidad los procesos de producción de mensajes han evolucionado con la globalización (Cárcamo Morales, 2018, p. 147) pues ahora en la sociedad nos podemos encontrar con mensajes que no solo contienen un lenguaje oral, sino que están acompañados de imágenes, de música, gestos, sonidos o acciones; y que los encontramos tanto en los mensajes formales como las noticias; como en la cotidianeidad con mensajes de voz o videos; y también en la publicidad o el entretenimiento con el cine.

Mas adelante el mismo Benjamín Cárcamo explica en su trabajo, que dichos discursos son estudiados desde la perspectiva de la multimodalidad, como una práctica del lenguaje que se da con una intención y en una situación específica y profundiza sobre ello mencionando más adelante que:

Estos estudios (de la multimodalidad) se centran en entender a los discursos como prácticas discursivas que se realizan con intenciones en contextos particulares y que además tienen una variedad de modalidades que son dinámicas, las cuales varían dependiendo de las intenciones del autor, el género y el contexto de producción, diseminación y recepción donde se insertan (El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas, 2018, p. 169).

Esto nos ayuda a entender que las películas no solo concentran la información que podrían emitir con audio y con imágenes, sino que la forma en la que deciden mezclar dichos elementos dentro de las muchas posibilidades; está pensada en crear un discurso específico para un público meta.

De manera que si tenemos una película enfrente, podemos entenderla como una secuencia de imágenes que se mezclan con sonidos, conversaciones, música y texto en algunos ejemplos concretos; pero si además añadimos a la ecuación los elementos que entran en juego para que se pueda contar una historia mediante esas imágenes y sonidos y lograr que se cree un discurso particular, hablamos no solo de un mensaje en formato audiovisual sino de un discurso multimodal que como tal debe ser estudiado.

2.2.2 Análisis de discursos multimodales

Como ya lo mencionamos, los discursos los encontramos en cualquier tipo de proceso comunicativo y se pueden estudiar de múltiples formas, ya sea de acuerdo a su formato, al contexto, la situación o la perspectiva teórica. En el caso de esta investigación nos interesa abordar las teorías del análisis del discurso multimodal para poder terminar de seleccionar las teorías que nos ayudarán con el análisis de nuestro corpus.

Teun A. Van Dijk en su texto *Los estudios del discurso* de manera introductoria habla de que una de las características con las que debe contar el estudio del discurso, sea cual sea la perspectiva, metodología o disciplina de este, es el “formular teorías que expliquen tales relaciones entre el uso del lenguaje, las creencias y la interacción social”. (2000, p. 22)

Esto debido a que como él mismo lo explica, los estudios del discurso deben poder responder preguntas sobre la influencia que tiene el uso del lenguaje en las creencias y la sociedad; la influencia de la interacción en las maneras de hablar o sobre el control que ejercen las creencias sobre el lenguaje y el habla. Pues de esta manera el estudio del discurso estaría abarcando las tres dimensiones del propio discurso.

Mas adelante el mismo Van Dijk crea un marco de manera general donde enuncia los tipos, estilos o modalidades de estudios de discurso que podemos encontrar, pues como los

propios discursos son diversos, las formas en las que se pueden abordar también lo son, y aunque el autor, en esta parte no se dedica a realizar una esquematización de todos y cada uno de los enfoques con lo que estudiar a los discursos, si realiza un marco general con el que podemos entender a primera vista cuáles son los tipos de estudios del discurso.

Primero menciona a los estudios que se realizan sobre análisis de textos frente al análisis de las conversaciones, el primero explicado como un estudio más abstracto que toma al texto como objeto y el segundo concentrado en los aspectos dinámicos de la interacción espontánea; como segundo tipo de estudios distingue Van Dijk a los enfoques teóricos y descriptivos del discurso frente a los enfoques aplicados y críticos, distinguiéndose estos últimos por centrarse en los temas sociales, la pertinencia y el análisis del discurso en sociedad.

Por último menciona los estudios que son clasificados por el tipo de discurso que estudian, diferenciando si es una conversación o se trata de publicidad, noticias o cine, entre otros y en donde podemos encontrar por ejemplo estudios enfocados a temas de género ¹⁴ (El estudio del discurso, 2000, pp. 50-51).

Hasta aquí podemos tener una visión amplia y general de lo que llamamos un discurso y cuáles serían algunas de las formas de estudiarlo, ya sea por el tipo de discurso que se nos presente, por las disciplinas que empleemos en el estudio o por la parte del discurso que nos interese examinar.

Aterrizando, ahora en una de las tantas vías para el estudio de los discursos, nos interesa abordar la teoría del Análisis Crítico del Discurso o ACD que como primer acercamiento podemos diferenciar de otros tipos de análisis por ser un estudio en el que la investigadora toma una postura frente a un problema social, sea cual fuere este, que se ve

¹⁴ Revisar *El género y el discurso* de Candace West, Michelle M. Lazar y Cheris Kramarae (2000) para conocer cómo se han realizado trabajos sobre género y feminismo con estos y otros tipos de estudios del discurso.

reflejado en el discurso a estudiar o que dicho discurso se ve relacionado con ello en la sociedad.

Es importante mencionar también, que para este tipo estudios, el discurso es visto como una práctica social, lo que conlleva pensar al discurso como una práctica social que tiene relación directa con las estructuras sociales que lo enmarcan. Así lo explican Norman Fairclough y Ruth Wodak en su texto *El análisis crítico del discurso*, cuando mencionan que:

Lo social moldea el discurso pero que este, a su vez, constituye lo social: constituye las situaciones, los objetos de conocimiento, la identidad social de las personas y las relaciones de estas y de los grupos entre sí. Lo constituye en el sentido de que contribuye a sustentar y reproducir el statu quo social, y también en el sentido de que contribuye a transformarlo (Fairclough & Wodak, 2000, p. 367).

Las autoras complementan en su texto mencionando que el ACD se ha concebido a sí mismo como un trabajo comprometido con el que se puede y se ha llegado a intervenir en las prácticas y en las relaciones sociales. Al igual que ellas, Van Dijk (2016, p. 204), explica que el Análisis Crítico del Discurso se centra en estudiar la forma en la que el abuso de poder y la desigualdad social se representan, reproducen, legitiman y resisten en el texto y el habla en contextos sociales y políticos.

Van Dijk también menciona en su trabajo que este tipo de estudio del discurso, el ACD, no es un método específico para analizar los discursos, al contrario, que para realizar un análisis crítico del discurso pueden ser utilizados todos los métodos interdisciplinarios de los estudios discursivos, así como también cualquier método que resulte relevante en el estudio de las humanidades y de las ciencias sociales. Y es por eso que decide describir al ACD como:

Una perspectiva crítica que puede ser encontrada en todas las áreas de los estudios del discurso, incluyendo la gramática del discurso, el análisis conversacional,

la pragmática del discurso, la retórica, la estilística, el análisis narrativo, el análisis de la argumentación, el análisis multimodal del discurso y la semiótica social, la sociolingüística y la etnografía de la comunicación o la psicología del procesamiento del discurso, entre otras. En otras palabras, el ACD es el estudio del discurso con una actitud (Van Dijk, Análisis Crítico del Discurso, 2016, p. 204).

Y si se trata de una actitud que puede inundar cualquier tipo de análisis que se haga de un discurso, eso quiere decir entonces que si se realiza un análisis de discurso multimodal, este se puede convertir en un análisis crítico del discurso multimodal, teniendo en cuenta, como es en nuestro caso, que se trata de una investigación centrada en la película entendida como un discurso que se relaciona y que influye en la estructura social, que perpetúa una racionalidad patriarcal, en donde las mujeres son un grupo social oprimido.

Sin embargo al no tratarse de un método o técnica de investigación específica, la tarea de lograr un ACD se centra en la investigadora, “el compromiso ético del investigador¹⁵ es reconocer la multiplicidad de formas de dominación que se expresan en los discursos, teniendo en el horizonte de sus reflexiones el reconocimiento de la diversidad, las prácticas sociales que apoyan dicha diversidad y las expresiones múltiples que se imponen a las formas de interacción humana”. (Pardo Abril, 2012, p. 44)

Para cerrar ahora con este apartado, pasamos al estudio de los discursos multimodales, que si bien ya hemos abordado en el apartado 2.2.1 a qué nos referimos cuando hablamos de discursos multimodales y porque los llamamos así, ahora consideramos pertinente saber cómo es que esos discursos son y pueden ser analizados a partir de sus particularidades, a partir de entender que el discurso no está formado solo por el lenguaje oral o escrito sino que todos los elementos que entran en juego en el formato del mensaje emitido, conforman el discurso.

¹⁵ No cambiamos el género masculino a femenino pues a pesar de ser usado como genérico, se trata de una cita textual de la autora.

En esta investigación entendemos por Análisis del Discurso Multimodal (ADM), lo que Kay L. O'halloran define como “el campo de los estudios del discurso que amplía el estudio del lenguaje per se, al estudio del lenguaje en combinación con otros recursos tales como las imágenes, el simbolismo científico, la gestualidad, las acciones, la música y el sonido”. (O'halloran, 2012)

Es importante entender este concepto en la realidad social y no como un modelo del qué debería ser o cómo debería ser un discurso multimodal. Entender que dichos discursos pueden ser presentados en distintos formatos, desde una conversación donde entran en juego gestos, hasta un filme con diversidad de elementos; pero también entender que en la producción de un discurso multimodal, cualquiera de sus elementos puede representar algo distinto que representaría en otro discurso.

Para ejemplificar esta última idea, citamos a Rodney Williamson que en su trabajo *¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica* explican cómo es que los productos publicitarios son multimodales y dice:

De la misma manera que en los medios se ven casos de fusiones discursivas particularmente modernas, también se producen casos de fusión de distintos modos de expresión. En los mensajes publicitarios, por ejemplo, las letras del lenguaje escrito se explotan en su plena potencialidad visual. De esta manera, una letra o morfema se puede convertir en icono, objeto visual, objeto tridimensional con cara delantera y trasera, en una especie de ventana para visualizar otros objetos y referentes, un espacio cromático, etcétera (2005, p. 10).

Esto resulta relevante pues no es que esta teoría se encargue de estudiar los discursos que no habían sido estudiados, sino de poder observar a través de los lentes de la multimodalidad a cualquier discurso, entender que la publicidad como menciona Williamson, o la conversación cotidiana, las caricaturas o las radionovelas; todo contiene multimodalidad y puede ser estudiado como tal.

Entendemos con esta introducción, que la multimodalidad no es más que la teoría que entiende al discurso desde sus múltiples caras y elementos que llevan un proceso y una producción específica para emitir un mensaje; y así como sucedió con el análisis del discurso, existen varias teorías o caminos por los que se puede realizar un estudio de dichos discursos. Si bien algunos de esos caminos están más centrados en el lenguaje y la conversación, otros lo están en las imágenes, el contexto o la relación con lo social.

Es el caso de los estudios críticos de los discursos multimodales, que al igual que al ACD, lo que lo identifica es el realizar estudios con un enfoque crítico de los discursos; en este caso los estudios se pueden realizar a partir de una o varias perspectivas, pueden incluir teorías provenientes de distintas disciplinas; todo siempre encaminado a la crítica del discurso desde la teoría de que dicho discurso está compuesto por varios elementos y que dichos elementos son clave para que el mensaje emitido sea el que es.

Al concluir este capítulo logramos tener una visión clara de las teorías que guían esta investigación, por una lado tenemos a las teorías feministas, que nos explican lo que es la Racionalidad Patriarcal, qué es lo que implica, dónde la encontramos y de qué manera se manifiesta, tanto en el ámbito social como en los discursos, que al final impactan también en la sociedad.

Por otro lado hemos decidido posicionar los estudios de los discursos cinematográficos, que para nuestro trabajo son vistos como un discurso multimodal que se encuentra en un formato de audiovisual; lo que nos ayuda a entender a lo que nos referimos

con cada término y justificar por qué la película que seleccionamos cabría en dichas categorías.

Por último para poder integrar todas las teorías seleccionadas en una sola investigación, es que seleccionamos estos tres campos, por una parte la teoría feminista que nos guía en la búsqueda de los significados en el discurso de la película, mientras que el análisis crítico del discurso centra el análisis en la relación de dicho discurso con la perpetuación de la racionalidad patriarcal, con la opresión de las mujeres; y por último la multimodalidad que es la encargada de observar y encontrar lo dicho por el discurso en todos los elementos que conforman la película.

Al final todas estas teorías forman la estructura de nuestra investigación, que está centrada en el discurso de la racionalidad patriarcal¹⁶ inmerso en la película *Qué culpa tiene el niño*, y a partir de ello es que nos acercamos a dicho discurso y entendemos también, cuál es la relación entre el mensaje que se da en la película, mediante todos los elementos que la integran; y la construcción del ser y deber ser mujer en la sociedad mexicana.

¹⁶ Para conocer a lo que nos referimos en esta investigación con dicho término, consultar el apartado 2.1

Metodología y técnicas aplicadas a esta investigación

El análisis que se llevamos a cabo en esta tesis, como lo hemos mencionado en el capítulo anterior será un Análisis Crítico del Discurso Multimodal, con una metodología feminista, de la película *Qué culpa tiene el niño*, comedia romántica mexicana de 2016 que fue la más vista en taquillas nacionales.

La razón por la que se decide analizar la película más vista de ese año en particular se debe a que se trata de un año en el que el cine mexicano rompió récord de ventas en las salas nacionales (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2018), esto debido a varias cosas: el aumento de salas de cine en el país; el crecimiento de habitantes que tienen acceso a dichas salas; pero también, sin duda, al tema y la trama de la película. Por lo que en esta investigación nos interesa abordarla con una metodología feminista analizando los discursos que la componen y así poder llegar a comprobar o negar nuestra hipótesis.

Para comenzar a explicar cuáles son las herramientas metodológicas que funcionan como la base de esta investigación, es necesario primero plantear y describir el material a analizar con mayor detenimiento y a partir de ahí, ya con el corpus bien definido y justificado, plantear los métodos y técnicas que se utilizan para realizar el análisis de dicho corpus de investigación.

3.1 *Qué culpa tiene el niño*, en el contexto mexicano del siglo XXI

La película que se seleccionó para esta tesis es una película que se vuelve relevante, como lo mencionamos unas líneas arriba, por los números de asistencia que recaudó, esa es una de las razones por las que nos interesa realizar este análisis, sin embargo nuestro trabajo no se basará en un estudio de la distribución y/o aceptación del público, sino que nos interesa conocer y realizar un análisis discursivo audiovisual sobre los mensajes que presenta esta película mexicana en su contenido.

Para ello es importante enmarcar dicho filme en su contexto sociocultural y poder responder a las preguntas, ¿en qué momento y época es extraña esta película?, ¿qué realidades sociales se ven representadas en *Qué culpa tiene el niño?* y ¿cuál es el mensaje central en el que se basa la historia del filme?

Qué culpa tiene el niño

Dirección: Gustavo Loza

Producción: Gustavo Loza; Mónica Lozano

Protagonistas: Karla Souza, Ricardo Abarca, Biassini Segura, Rocío García y Fabiola Guajardo

Género: Comedia romántica

Clasificación: B15

Compañías Productoras: Adicta Films; Alebrije Cine y Video

Argumento y personajes:

La película cuenta la historia de Maru (Karla Souza), una mujer de más de treinta años, soltera, que al estar en la boda de sus amigos se emborracha con dos de sus mejores amigas hablando y recordando sus fallidas relaciones amorosas. Después de la boda ella despierta en un hotel, desnuda, sin saber lo que ha pasado hasta que un mes después descubre que está

embarazada, la película parte de ahí para construir una trama alrededor de si Maru decide o no tener al bebé¹⁷ y buscar al padre.

Lo que supone entonces la película pero que no se menciona es que Maru fue víctima de una violación pues esa noche no pudo dar consentimiento para una relación sexual al estar en estado de ebriedad. Otro aspecto importante será el mensaje anti aborto y de construir una familia de apariencias, con el mensaje central “qué culpa tiene el niño”.

La construcción de los personajes es, por un lado Maru, mujer de más de 30 años soltera que se embriaga y llora en una boda por sentir que ha fracasado en el amor, que no quiere ser madre y eso la vuelve poco sensible, adinerada y una mujer histérica y grosera; por otro lado se encuentra Renato (Ricardo Abarca), probable padre del niño, hombre pobre, sensible y con ganas de ejercer la paternidad.

La película seleccionada forma parte del género comedia romántica, que según datos del último anuario estadístico del Instituto Mexicano de Cinematografía (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2019) fue el segundo género de cine mexicano que tuvo más asistencia en las salas de cine en el año 2019 con 2,056,425 de asistentes, solo después de la comedia.

Esto cobra relevancia pues sus discursos están enmarcados en un tono de comedia, su historia se centra en el romance de los protagonistas y las relaciones de pareja en los distintos personajes, así como el amor romántico juegan un papel muy importante en la trama y en los mensajes que la película envía. Además el filme es también un producto de ficción, por lo que lo que ahí se muestra son solo representaciones de la realidad que están hechas bajo la mirada de las guionistas, productoras, actrices y demás personal encargado de darle forma al producto final.

¹⁷ Hemos decidido hablar de un “bebé” y no de un feto o un producto del embarazo pensando en que ese es el mensaje que se manda en la película, sin embargo en nuestro análisis utilizamos otros términos cuando nos referimos a ello desde un contexto feminista.

La trama como lo mencionamos antes, gira en torno a las decisiones de Maru y también al romance que hay entre ella y Renato, sin embargo el mensaje central de la película y por el que transcurre la historia, es la decisión que toma Maru de seguir adelante con su embarazo y formar una familia con el que ella cree que es el padre del bebé.

Esto además del claro título de la cinta, *Qué culpa tiene el niño*, dejan en claro que la cinta tiene un mensaje antiaborto, la maternidad obligada y un mensaje también de la importancia de la conformación de una familia tradicional¹⁸. Es importante entonces conocer en qué momento se encuentra y se encontraba México, con respecto a debate social sobre el tema del aborto, cuando la película se estrenó en cines.

El tema del aborto en México tomó fuerza en este siglo cuando en 2007 se propuso legalizar la interrupción del embarazo hasta las 12 semanas de gestación en la CDMX, logrando que esto se convirtiera en una ley y que a partir de entonces mujeres de todo el país puedan recurrir a un aborto legal seguro y gratuito en la Ciudad de México. Sin embargo en los demás estados de la república, a excepción de Oaxaca, existen aún situaciones en las que el aborto es penado y las mujeres pueden ser privadas de su libertad si abortan por una decisión libre.

Por un lado tenemos entonces que el aborto no es del todo legal en México y que en algunos estados más que en otros si se persigue este delito y se lleva a las mujeres a prisión. Por otro lado tenemos que el aborto ha sido y sigue siendo una práctica real en México, es importante mencionar que en todos los estados de la República Mexicana el aborto es legal su la causa del embarazo es la violación.

Sin embargo, es también importante entender que México es un país en el que, como lo mencionamos antes, la racionalidad patriarcal tiene un papel importante en la sociedad, por lo que se les obliga a las mujeres a ser madres, y la maternidad para ellas como para las que

¹⁸ Los mensajes que envía la película serán abordados con más detenimiento en el capítulo del análisis.

la eligen las sigue poniendo en una situación de opresión, menos oportunidades y vulnerabilidad.

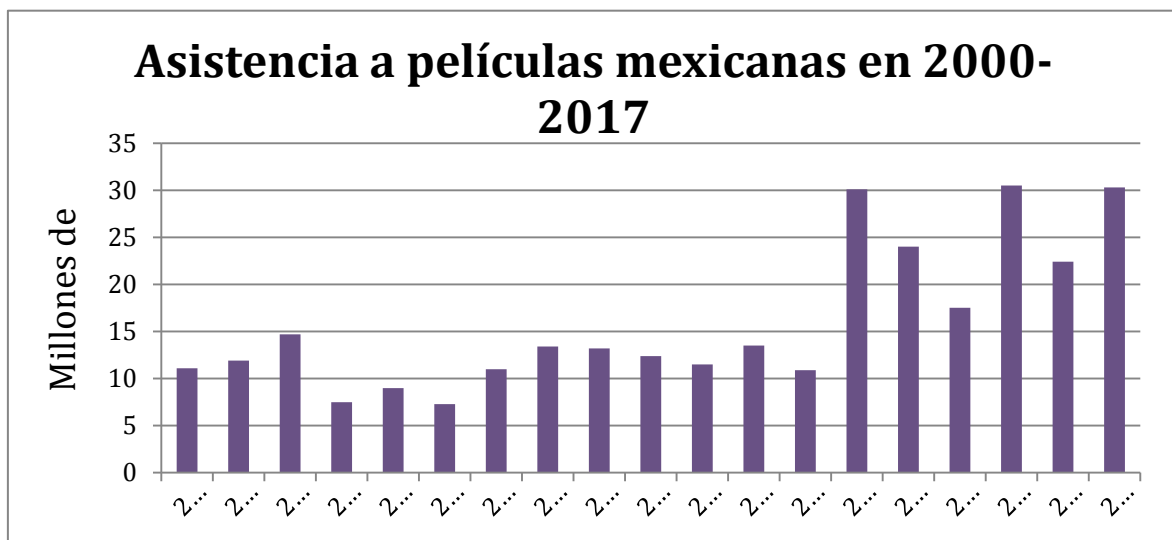
Por otro lado el movimiento feminista se ha movilizó con más fuerza en este siglo, no solo en México, sino también en América Latina y en el mundo, esto ha provocado que en México, siendo un país sumamente católico, conservador, y patriarcal, hayan surgido movimientos como el Frente Nacional por la Familia, por mencionar alguno, donde se aboga por reforzar los valores cristianos y patriarcales donde las mujeres sigan siendo valoradas por su capacidad reproductiva y que sigan relegándose a la vida en el hogar y al cuidado de las hijas.

Esto ha pasado también a las pantallas, en los últimos 20 años se han estrenado películas con mensajes religiosos y a favor de la penalización del aborto, tal es el caso de la cinta *Unplanned* (Solomon & Konzelman, 2019), la película trata sobre Abby Johnson es una de las directoras más jóvenes de las clínicas Planned Parenthood, clínicas estadounidenses que dan acceso a las mujeres para que se les practique un aborto seguro. En el filme ella cuenta cómo es que a raíz de presenciar un aborto ella se da cuenta de que no es lo que esperaba y en consecuencia su perspectiva cambia y decide dejar su trabajo pues no está más a favor del aborto.

Otro ejemplo de películas con ese mensaje es justo la cinta que en esta investigación analizaremos y que se estrena en una época en la que la interrupción legal del embarazo está de nuevo, gracias al feminismo pero también a las organizaciones autodenominadas pro vida, en el debate público y social.

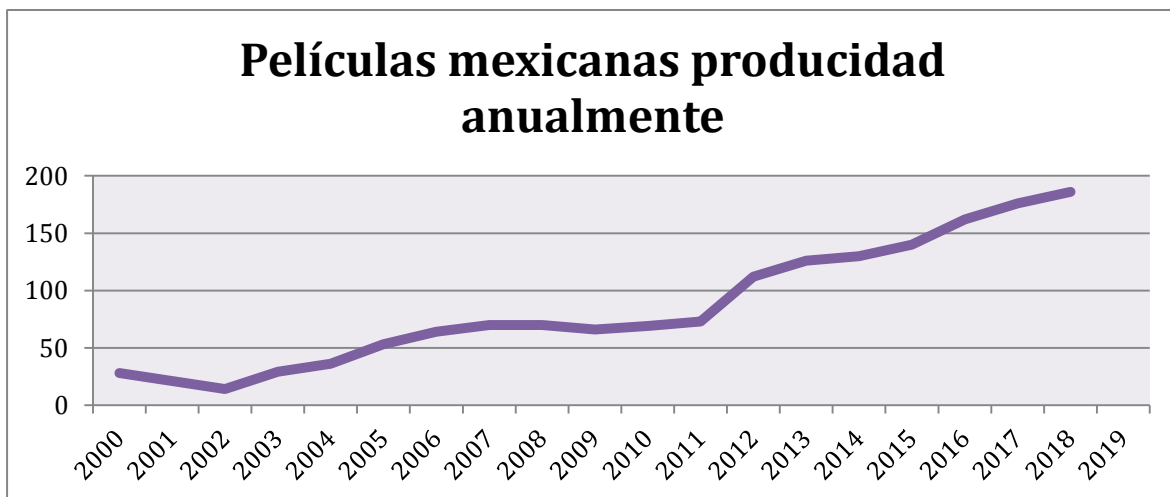
3.2 Corpus de investigación

El corpus seleccionado para la presente investigación, consta de una película, comedia romántica mexicana, *Qué culpa tiene el niño* (Loza, 2016), que según datos del Anuario 2016 del Instituto Mexicano de Cinematografía (2017), fue la cinta mexicana más vista en los cines nacionales en 2016. Decidimos abordar la película más taquillera de este año en particular, ya que según datos del IMCINE, desde el año 2000 hasta el 2018, éste ha sido el año en el que más se ha consumido cine mexicano en salas nacionales, con un total de asistencia a películas mexicanas de 30.5 millones. Anexo gráfica del Instituto Mexicano de Cinematografía.



Sobre por qué nos interesa analizar una película mexicana y no otro tipo de contenido audiovisual, consideramos que a pesar de que en México se consume más cine extranjero, en su mayoría cine de Hollywood por ser el más comercial y que se puede acceder a él con más facilidad a través de las salas de cine por su gran producción y distribución; nos parece relevante estudiar una película mexicana, que se realiza en el contexto nacional y que busca al público mexicano que es el que se siente más identificado con la historia, los personajes y la trama, eso aunado al repunte de las producciones de cine mexicano que han ido a la alza. (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2019)

La película que se seleccionó además de ser la película mexicana más vista, se consideró que fuera una película con imagen real y no una película de animación ni una película dirigida a públicos infantiles, pues nuestra investigación no se basa en el estudio de los discursos que se dirigen a las niñas, por otro lado nos interesa analizar una película en la que se observa la realidad representada en un escenario realista, por ello no elegimos películas animadas.



El título de la película seleccionada es: *¿Qué culpa tiene el niño?* [5,893,885 de asistencia], por ser la más vista, es la película que se analizará pero tenemos en cuenta también como parte del contexto en el que este filme lideró las taquillas, que las películas que ocuparon los lugares 2, 3, 5 y 6¹⁹ en el mismo ranking de IMCINE de las más vistas en 2016, son películas que tienen a primera vista similitudes con la número 1.

Dichas películas son; *No manches Frida* (Velilla, 2016) [5,099,744 de asistencia]; *Treintona, soltera y fantástica* (Cartas, 2016) [2,956,978 de asistencia]; *Compadres* (Begné, Compadres, 2016) [1,968,129 de asistencia] y *Busco novio para mi mujer* (Begné, 2016)

¹⁹ Se omitió la película que ocupa el lugar número 4, por tratarse de un filme de animación y para un público infantil (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2017).

[1,288,352 de asistencia]. Todas ellas comedias románticas, algunas incluso comparten parte del elenco, son todas ambientadas en la actualidad, entre otras características.

A pesar de no realizar un análisis de todas ellas, las ponemos en la mesa porque consideramos que juntas crean un marco de los discursos emitidos ese año en las salas mexicanas y esperamos poder apuntar con nuestra investigación, hacia una línea de investigación del cine mexicano con una metodología feminista, para lo que decidimos no pensar en la película como un objeto aislado y único.

Así como no pensamos a la película como un objeto aislado, tampoco la pensamos como un discurso creado por un solo elemento, y entendemos que para poder realizar un análisis que encierre en su totalidad el discurso emitido por el filme, es necesario tomar en cuenta varios de los elementos que lo conforman, como son los diálogos, la trama y la evolución de los personajes entre otros. Por lo que en el siguiente apartado explicamos cómo es que extraemos esos elementos para analizar y de qué manera los organizamos.

3.3 Técnicas para la selección y transcripción del corpus

Para realizar el análisis crítico del discurso multimodal de la película *Qué culpa tiene el niño*, el corpus está dividido y seccionado mediante tres procesos de análisis, que nos permiten conocer y analizar desde distintas técnicas cómo los distintos elementos de la película actúan en el discurso. Esto además de ofrecernos una vista amplia de la película, también nos permite enriquecer cada uno de los análisis que se realizan y llegar a conclusiones más precisas.

3.3.1 Descripción de personajes

En primer lugar se realizó una redacción a modo de narración en la que se cuenta la evolución de cada personaje a analizar, así como una descripción de dicho personaje, para a partir de ahí poder comparar a los personajes femeninos de los masculinos y conocer cuál es el objetivo de los personajes femeninos en la trama, cómo es que son representadas las mujeres en la película, qué se espera de ellas y qué es lo que logran al final del filme.

Para ello se seleccionó a los personajes mujeres más importantes o que más aparecen en pantalla y estos fueron: Maru, interpretada por Karla Sauza, es la protagonista de la película; Rosy, interpretada por Mara Escalante, es la madre de Renato, pareja de Maru; Nina de la Barquera, interpretada por Mar Carrera, mamá de Maru; y por último Paulina y Daniela; interpretadas por Rocío García y Fabiola Guajardo respectivamente, y que son las mejores amigas de Maru.

También se hicieron narraciones sobre los personajes hombres más importantes de la película, en los que se incluye a: Renato “la rana”, interpretado por Ricardo Abarca, que es la pareja de Maru y coprotagonista; Abel “el cadáver”, interpretado por Biassini Segura, mejor amigo de Renato; y por último, el diputado Zamacona, interpretado por Jesús Ochoa, es padre de Maru y esposo de Nina. El conocer a estos personajes nos ayuda a comprender las diferencias entre la representación de las mujeres y de los hombres en la película, pero también saber si las mujeres están ligadas y de qué manera a ellos.

Con ello se busca entender las formas en las que se representa a las mujeres en contraposición de los hombres, como se muestran los ámbitos familiares, de pareja y de trabajo así como la manera en las que se dan las relaciones interpersonales entre los personajes para poder entender y analizar de manera más general la representación de la realidad mexicana que se realiza en la película seleccionada.

Estas narraciones se encuentran en su totalidad en el apéndice de esta tesis, y no en el cuerpo del texto del análisis, ya que se utilizaron como un banco de datos del que recogimos información para comprender la historia y los temas que se tocan en ella, de una manera más clara, sin dejar ningún tópico ni momento clave fuera de nuestra investigación, y para poder observar también las formas en las que se entrelazan tanto las historias particulares como los temas en cuestión. Sin embargo, las colocamos en el apéndice esperando que les sirva también a nuestras lectoras para tener un panorama general de la película y sus personajes de manera que les sea más fácil seguir la investigación y el análisis.

3.3.2 Transcripción de escenas

Como segunda técnica de análisis, transcribimos escenas que consideramos clave para la película, en las que el dialogo y lo que se muestra en pantalla con imágenes, emiten un mensaje claro sobre el discurso de la racionalidad patriarcal. Las escenas seleccionadas corresponden a las nociones²⁰ de la Racionalidad Patriarcal que forman los pilares del análisis.

Para el análisis de dichas escenas se realizará una transcripción de los diálogos, en dicha transcripción lo que se busca es que los diálogos estén claros para nuestras lectoras, sin embargo al no pretender hacer un análisis lingüístico no se realizará una transcripción con señalamientos hacia la formas lingüísticas del texto, es decir, no realizaremos una transcripción con notas ni con simbología que haga referencia al tono de voz, los estilos del habla, el uso de ciertos marcadores discursivos, entre otros. Tampoco haremos énfasis en la selección de las palabras, su tiempo verbal, el contexto sociocultural de la conversación; solamente que alguno de estos tenga algo relacionado a la racionalidad patriarcal.

²⁰ Ver el apartado 2.1 de Racionalidad patriarcal.

Por otro lado, para nuestra transcripción, será importante que con el texto que otorguemos como referencia de las películas, a nuestras lectoras, ellas puedan conocer no solo el diálogo sino la situación en la que éste se da, es decir la escena audiovisual, lo que realizan los personajes, sus posiciones y/o acciones, para que ellas puedan seguir el análisis aún sin ver con anterioridad o al momento la película o las escenas completas.

Por lo tanto hemos creado un modelo de transcripción donde escribamos los diálogos al lado del nombre de los hablantes/personajes así como una descripción de sus acciones en el momento en el que se da la conversación o el diálogo. Dicho modelo de transcripción imita un guion de cine, omitiendo las notas técnicas sobre el montaje o los detalles técnicos de este, pues nos interesa que se lea de una manera en la que las lectoras se puedan posicionar al lado de los personajes y que esto le dé un toque de realismo y de imaginación a las escenas transcritas.

Por último se seleccionaron escenas que solo contienen imágenes y en las que no hay diálogos entre los personajes, y para poder ser analizarlas y hablar sobre ellas se utilizaron fotogramas de la escena, en los que se muestre aquello que se quiere enfatizar. Con ello buscamos que nuestras lectoras puedan tener una imagen mental lo más cercana posible a lo que se aprecia en la película.

Sobre la forma en la que están transcritas las escenas, al igual que con las descripciones de los personajes, cuando las escenas aparecen entre el texto de análisis, tienen un interlineado de 1.5 que es menor al del texto en general, sin embargo la compilación de escenas en el Apéndice, las escenas tienen el mismo interlineado de 2.0.

Además de esto se agregaron algunos símbolos y reglas de transcripción, solamente para facilitar la lectura de las escenas, pensando en que lo que se busca lograr es que mientras nuestras lectoras leen los diálogos puedan crear una imagen clara de lo que sería la escena o la conversación en su mente. Las reglas son las siguientes:

- Los nombres de los personajes aparecen en mayúscula y seguidos de un guion.
- Cuando un personaje es interrumpido en su diálogo aparecen dos guiones - - al final de la frase dicha.
- Cuando alguien grita o hace énfasis en alguna palabra, esta aparece en mayúscula.
- Las especificaciones de las escenas que ocurren fuera de los diálogos están escritas en letra cursiva.

Nota: Para las escenas que no contienen diálogos, la narración de lo que ocurre en pantalla no está en cursivas.

3.3.3 Apoyos audiovisuales

Decidimos también que para aportar a la descripción del filme y al análisis se cortaran las escenas que muestran lo que analizamos en cada apartado, es decir que por medio de hipervínculos, las lectoras podrán acceder al mismo tiempo que realizan la lectura, a un corte de la escena de la que se esté hablando en la tesis.

Los hipervínculos aparecen entre el texto con la frase “Ver Aquí” escrita en letra azul y subrayada, para poder acceder a la información, solo se necesita que nuestras lectoras pasen el cursor encima del “ver aquí” y les aparecerán las instrucciones. Tendrán que pulsar la tecla Ctrl de su teclado y al mismo tiempo dar clic, y las enviará al video. Para que esto sea posible es necesario que tengan una conexión a internet en el momento de querer ver el contenido.

Con esto creamos una tesis multimodal que analiza un discurso multimodal también, pues nos parece que es la mejor manera de realizarlo, acercando el filme a las lectoras, sin

necesidad de que tengan que buscar y ver la película de nuevo o si no la han visto, que tuvieran que quedarse con un análisis sin la referencia audiovisual.

Esto nos parece importante ya que el producto que se analiza es audiovisual y creemos que tener un producto extra a esta tesis en el mismo formato, con las escenas originales que se analizaron, podrá aportar a las lectoras en el conocimiento y acercamiento a la presente investigación. Además de que nos interesa que esta tesis la puedan leer, consultar, tomar de referencia, etc. de manera que no sea totalmente necesario que hayan visto la película, o que no tengan que retomarla para conocer nuestro análisis, sino que puedan acceder a los recursos audiovisuales para acercarse al producto.

Con toda la información recaudada, escrita y transcrita a partir de la película a analizar, dividimos dicho análisis en cinco partes, pensadas como los temas pilares de esta investigación, dichos temas son: el amor, la familia heterosexual, la maternidad, el aborto, la misoginia y por último los pactos patriarcales. En cada apartado hacemos uso de los materiales que adquirimos con las transcripciones, los videos y las descripciones de los personajes.

El análisis además está pensado siempre en el contexto de la película en el México del siglo XXI, donde al tratarse de la película más taquillera, el discurso que emitió cuando estuvo en las salas de cine, impactó y perpetuó arquetipos del ser mujer en México. Todo esto afecta a nuestro estudio, y sirve para poder obtener un análisis completo, desde distintas aristas de la película, observándola mediante distintas técnicas y teorías y filtrándola con los temas pilares de las nociones de la racionalidad patriarcal.

4

La racionalidad patriarcal en *Qué culpa tiene el niño*

Comenzamos el acercamiento a la película mexicana de 2016 *Qué culpa tiene el niño*, y como toda película, antes de decidimos por verla y terminarla, es necesario conocer el nombre, el elenco, tal vez veamos algún cartel, y si todo ello nos interesa, vemos el tráiler y después si este nos atrapa, entonces nos decidimos por verla completa.

En esta ocasión el proceso de análisis lo haremos igual; ya conocemos el nombre de la película, conocemos parte del elenco y conocemos también el argumento principal²¹, así que en este capítulo empezaremos por conocer el tráiler, qué información nos da, y que conjeturas podemos sacar a partir de ello; para entonces sí, si el tráiler atrapa a nuestras lectoras, puedan pasar a la película completa, con personajes, protagónicos y secundarios, trama, clímax y final, explicado y analizado.

4.1 Dos minutos para convencernos: El tráiler

El tráiler [Ver aquí](#) de la comedia romántica mexicana *Qué culpa tiene el niño*, un video de poco más de dos minutos, en el que conocemos en primer lugar a la protagonista, Maru y lo

²¹ Ver el apartado 3.1 *Qué culpa tiene el niño*, en el contexto mexicano del siglo XXI

que vivirá en las casi dos horas de película. El tráiler nos muestra varias frases que nos ayudan a entender de qué va el filme y nos guían a través del mismo tráiler.

La primera de ellas, a los segundos de comenzar el video es: *Hay crudas que duran 9 meses*, y a partir de ahí conocemos la historia de Maru, que va a tener un hijo con Renato, un chavo más joven que ella, de clase social más baja y sin trabajo; y con el que, como ella lo menciona en el video “se va a tener que casar”.

Ella lo tiene que platicar con sus papás, con sus amigas, termina con su novio y conoce a la familia de Renato. Por su parte él está feliz, su mejor amigo lo apoya y todo parece fluir. Pero no sabemos en realidad cuál será el final de la trama, solo sabemos que ellos tendrán una relación y habrá que decidir sobre seguir o no con el embarazo, pues como lo dice la última frase antes de cerrar con el video, *Qué culpa tiene el niño*.

Después de estos dos minutos de video y antes de comenzar con el análisis en forma de la película, solo nos queda claro que esta historia trata de una relación, romántica y heterosexual, una relación que comienza con una relación sexual, después de una fiesta, una relación que Renato recuerda y celebra con su amigo y hasta la presume con su suegro; pero que al mismo tiempo es una relación que Maru no recuerda y en la que no dio su consentimiento.

Sin embargo hay un embarazo y después lo que nos muestra este adelante es que habrá también una boda, una relación romántica y una unión entre ambas familias. Con esa información hasta ahora es que comenzamos este estudio, donde buscamos los rastros de la racionalidad patriarcal que hay en este filme mexicano y del que esperamos encontrar más de lo que hasta ahora podemos sospechar.

4.2 “No lo hagas, qué culpa tiene el niño”, el aborto vs la maternidad

Antes de ver la película completa, con tan solo leer el título y después de ver el tráiler; el mensaje que esperamos de la cinta es claro, o al menos bastante predecible. *Qué culpa tiene el niño* es una frase que no solo hemos escuchado en este contexto; por lo que en México, en el año en el que se estrena el filme y todavía en la actualidad, el título de la película es una historia conocida, la espera de una trama que nos convenza de que el aborto es algo que atenta contra la vida de un niño o bebé.

Y efectivamente, Maru, la protagonista de la historia, se da cuenta de que está embarazada, existe la posibilidad, explícita, de un aborto, pero ella decide continuar con el embarazo y gracias a ello hay un final “feliz”. Sin embargo con solo esa información, un embarazo no deseado que la madre decide continuar con él y tener al bebé, el mensaje que envía la película sería ambiguo, que el filme tiene un discurso en contra del aborto no queda claro, así que habrá que buscar más información dentro del mensaje.

La historia de Maru comienza con una noche de fiesta, donde conoce a alguien que en el primer encuentro le desagrada, a quien desprecia pero que con el paso de la noche y ya que todos están bajo los efectos del alcohol, le termina agradando y se relaciona con él, vemos en las escenas que se besan, bailan y lo siguiente que sabemos es que despierta por la mañana, cruda, sin recordar nada.

Esto es importante porque para realizar una película sobre el aborto como algo negativo, y donde lo que importa es que las espectadoras se enfoquen en que el producto del embarazo no tiene la culpa de las decisiones de la madre, este es un discurso que se da en la pantalla y fuera de ella también, un discurso que se ha utilizado para crear propaganda en contra del aborto legal. El argumento principal es que las mujeres no piensan en las consecuencias del sexo, o que simplemente les gusta tener una vida sexual activa, una

práctica con la que se condena a las mujeres, y no hacerse cargo de lo que pueda ocurrir por ello, ósea un embarazo.

Lo que observamos en *Qué culpa tiene el niño*, es que se ha elegido una historia en la que el embarazo se da en el contexto de una fiesta, donde vemos a Maru disfrutar, emborracharse, incluso perder la conciencia, lo que valida argumentos como: que las mujeres solo abortan porque no se hacen responsables de sus actos, que las mujeres son putas y actúan sin pensar en las consecuencias, que son insensibles y egoístas y finalmente que el “bebé” no es el culpable de los errores de su madre.

Lo que entendemos hasta ahora, es que Maru se muestra como la responsable de su embarazo, al emborracharse en la fiesta y relacionarse con un hombre sin tener un cuidado al respecto. Además la muestran como una desconsiderada al no pensar en las consecuencias, y egoísta por querer elegir sobre la vida de un alguien que es el “bebé”, que no es el culpable de su existencia, según lo que propone la trama. Pero además del mensaje que se crea a partir de la manera en la que se da su embarazo, existen otros mensajes mientras avanza la trama que tiene mucho que decir sobre el tema.

1 [Ver aquí](#)

MARU – Estoy embarazada.

RENATO –¿Qué? Felicidades.

MARU –¿Felicidades?

RENATO –¿Está mal?

MARU –No no está mal, está de la chingada.

RENATO – Maru espérate, en lo que te pueda ayudar.

MARU –Ay muchas gracias eh, no sabes qué lindo de veras eh. No, tú y yo nunca nos conocimos, no cruzamos camino, no, no te quiero volver a ver en la vida.

RENATO -¿Por qué no?

MARU -¿Por qué? Porque a la próxima le haces caso a tu mamá y te pones condón, imbécil.

MARU – Ah y sabes que, te pido un favor. ¡Qué dijiste, ya me apañé a la riquita no! no pues no cago lana, ósea que espero y te hagas mínimamente responsable y pagues la mitad del aborto, porque no creo que sea muy barato que digamos.

RENATO – Como que el aborto.

MARU – Si, apunta mi teléfono que ya me tengo que ir.

RENATO – Espérate pero ¿vas a abortar?

MARU – Apunta mi teléfono que ya me tengo que ir.

Cuando Maru busca a Renato para hablarle del embarazo, él no intuye nada, incluso en el diálogo hay un tono de humor cuando él le desea felicidades a ella. Al final entiende que Maru lo busca porque recuerda haber estado con él en la fiesta y cree que es el responsable del embarazo, Maru incluso expresa que Renato tenía una intención explícita de relacionarse con ella por su clase social, porque ella viene de una familia adinerada y eso levanta la sospecha de que él la embarazó a propósito para obtener un beneficio al forzar una relación a partir de un hijo. Eso sin mencionar que nunca nos muestran que ella recuerde el acto sexual, por lo que sabe que no pudo haber consentimiento.

Lo que queremos resaltar aquí, es que en la película se decide, que el personaje de Renato no cuestione a Maru sobre el embarazo y por su responsabilidad en él, que no exprese estar preocupado por hacerse cargo de un posible hijo, que no cuestione incluso que esa noche en que se conocieron tuvieron relaciones sexuales. Esto se vuelve explícito cuando Renato rompe con el papel de hombre confundido, al Maru mencionar que va a abortar; en ese momento sin importar nada más y después de una conversación en la que él no objeta, decide hacerlo sobre la decisión del aborto.

Renato se muestra extrañado, preocupado e incluso le pregunta dos veces si piensa abortar, no le ha cuestionado nada más, en todo el diálogo oscila entre el humor y la inocencia, juegan con la idea de que él no entiende ser el responsable del embarazo, pero si no cree serlo como puede sentirse tan indignado de la decisión del aborto. Si Renato no

comprende su papel en esa relación y se muestra tan desinteresado, podría mostrarse igual con lo que decida Maru, y no sería nada extraño.

Esta es la primera interacción que tiene Maru con alguien que le cuestiona su decisión, ella decide cortar con el tema, pues se trata de un extraño y hasta ahí parece estar segura de lo que quiere hacer. Sin embargo no será la única ocasión en que se lo cuestionen, pues cuando se lo cuenta a sus amigas, una de ellas muestra estar en desacuerdo.

2 [Ver aquí](#)

DANIELA –Un aborto, lo fácil. Yo no estoy de acuerdo, es mi opinión.

PAULINA –¡Daniela! No va a tener un hijo con un güey que no conoce. No estudia.

MARU –No estudia.

PAULINA –No trabaja.

MARU –No trabaja.

PAULINA –Está jodido.

MARU –Y vive con su mamá que es una loca.

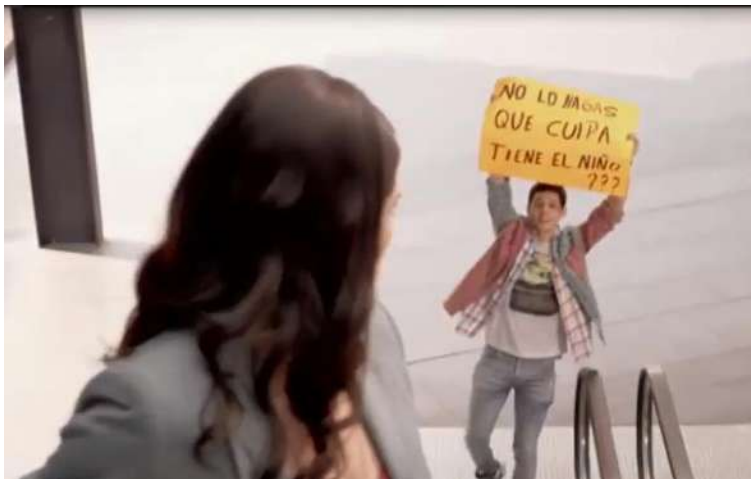
DANIELA –Bueno, a la otra te fijas con quién te metes.

PAULINA –¡Qué cabrona!

DANIELA –¿Por qué?

Aunque se intenta poner en debate las dos opiniones, una a favor de que Maru aborte y otra en contra, mediante las amigas, una que si la apoya y otra que no, gana la parte que está en desacuerdo y veamos por qué. Daniela no explica porque no apoya la idea de que su mejor amiga aborte, y hasta ese punto parece que ella es la irracional, pero cuando habla Paulina nos damos cuenta de que sus razones para apoyar a Maru están basadas solamente en una razón de clase, donde no puede permitir que su amiga se empareje con un hombre “jodido”, y queda entonces al aire si Paulina podría apoyar la idea del aborto si este se diera en cualquier otra situación, donde Maru por ejemplo, solo estuviera segura de que no quiere tener un hijo.

Este debate no llega del todo a un desenlace donde quede claro quién tiene la razón, al menos no en esa escena; pero no será este el único encuentro que tenga Maru con alguien que le muestre su descontento con la decisión del aborto. Hablamos de una escena que es clave para el rumbo de la película. Renato llega al trabajo de Maru con un cartel en las manos y un mensaje claro, (Ver fotograma 1) “No lo hagas, qué culpa tiene el niño”.



Fotograma 1

El mensaje es claro y lo declara él, quien es responsable del embarazo, un embarazo del que no estaba enterado, y que no ha acordado nada con Maru, en realidad no se conocen, no sabe cuáles son los planes de ella o si podría darse la posibilidad de criar y mantener juntos a un hijo. Sin embargo está seguro de que a pesar de las circunstancias, de ser unos desconocidos, de la corta edad de él, de que no estaba en sus planes; a pesar de todo eso, lo importante es salvar la vida del niño, como lo nombra él, pues no es culpable de nada, y con eso basta para decidir.

La frase es significativa “[...] Qué culpa tiene el niño”, con ella intenta convencer a Maru, intenta que ella se dé cuenta que el “niño” no tiene la culpa, pero el problema está en que ni ella tiene tampoco la culpa y de ello no se dice nada en la película, pues se responsabiliza a Maru, a ella es a la que se le juzga: su ex novio, sus padres, Renato, la mamá

de Renato, sus amigas, todas opinan acerca de su embarazo, mientras que a Renato, él único que le aconseja u opina es su amigo, que siempre lo apoya y se muestra positivo.

Hay que entender también que no hay tal “niño”, apenas existe una prueba de embarazo casera al mes de la relación sexual, apenas hubo un encuentro después de aquel día entre los protagonistas, sin embargo Renato aboga por su hijo, por su paternidad y le pide a Maru, que ni siquiera conoce que reconsidere y no le haga algo injusto al que se presume será un bebé hijo de ambos. Lo que se envía entonces es el mensaje de un acto heroico del padre intentando salvar a su hijo.

La decisión aún no está tomada, hasta que más adelante, Maru va a la clínica, por informes y para solicitar una cita con el médico y después acude con su amiga Paulina a su cita para la intervención. La manera en que nos muestran todo lo que sucede en la clínica y al conocer al doctor a que está a cargo, es clave también para comprender el mensaje alrededor del aborto en la película. (Ver fotogramas del 2 al 11)

Lo primero que podemos observar en las escenas de la clínica a la que asiste la protagonista, es que cuando Maru está con el Dr. para agendar su cita, el Dr. es un hombre adulto mayor, que le explica además que hay riesgos y que vaya ese día acompañada, Maru no se siente confiada, además, si observamos el fotograma 2, vemos que detrás de Maru hay una imagen de una mano adulta tomando lo que parece una mano de una bebé o de una niña pequeña.

Esto va creando el ambiente en pro de la maternidad y en contra del aborto pues en la escena no hay nunca palabras en un tono que busque dar tranquilidad a Maru, no hay un trato muy cordial hacia ella, ella está todo el tiempo nerviosa y eso no cambia con la conversación que tiene con el Dr., quién juega el papel de la parte profesional y médica. Ella nunca habla con una mujer, el Dr. es hombre y no dan señales de que sea psicólogo, terapeuta o de que le preocupe incluso la situación de Maru y su embarazo.

Las únicas mujeres que ve más adelante Maru en la clínica son enfermeras (ver fotograma 10), madres de familia o pacientes en la clínica; lo que crea un ambiente en el que el personaje principal se siente desubicada y extraña pero que también marca una separación entre los hombres que toman las decisiones y que son los que tienen el saber y el poder y las mujeres que son sujetas de esas decisiones solamente.



Fotograma 2



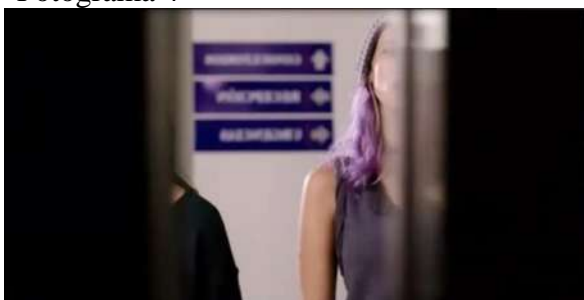
Fotograma 3



Fotograma 4



fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11

Más adelante, cuando Maru ya regresa a la clínica el día de su cita, se da una escena clave, una secuencia en un elevador, que es tan clara que no contiene diálogos, lo único que vemos es que se abre el elevador, Maru y Paulina están atentas frente a la puerta, lo primero que ven es a una familia con un niño haciendo un berrinche, ellas se muestran con desagrado, después simulando que el elevador vuelve a abrirse, se encuentran con una mujer sosteniendo a una bebé que les sonrío y ahora Maru y Paulina se muestran con las caras mostrando que están llenas de ternura.

Lo que pasa después es que Maru decide no abortar y va y se lo cuenta a Renato. Esto es sumamente importante, porque después de ver estas escenas quedan claras varias cosas al respecto del mensaje sobre aborto y maternidad en la película. Por un lado la clínica no le explica nada a Maru sobre la intervención, solo que es peligrosa y ya; no la atiende una doctora sino un doctor hombre y adulto mayor; hay además imágenes que aluden a la maternidad. Todo ello apunta a mostrar el aborto como algo peligroso y frío, donde vas y agendas sin saber y ni preguntar más, y que además la maternidad se vuelve algo tan sustentado como la propia medicina, todo ello guía a Maru a sentirse en peligro y a dudar de su decisión.

Eso y el reclamo de Renato muestran que alguien en esa “relación” está sufriendo, que le pide, casi le suplica que no aborte, la sigue también a la clínica para pedirle antes de su cita que cambie de opinión. Es después de todo ese escenario y de las dudas que van creciendo, que a Maru le basta con ver a un bebé para que la decisión esté tomada.

Lo que al final se muestra es la idea de la propia maternidad en forma de un instinto natural que tiene Maru al ser mujer, es ese instinto el que florece en la escena tan corta del elevador, al ver a solo una niña sonreírle; y es eso mismo lo que hace que Maru esté segura de que quiere tener un hijo, con alguien que no conoce de nada, que además se aprovechó de ella y que no le agrada.

3 [Ver aquí](#)

MARU –No pude.

RENATO –¿Cómo?

MARU –No me atreví

RENATO –Entonces, ¿nuestro hijo?

MARU –¡Ahí! Viene caminando. Cómo que nuestro hijo, pues qué lo traigo en la panza tetazo.

RENATO –Ranita, estás vivo hijo. Yo soy tu papá - -

MARU –Suéltame, a ver, sh sh ¡Suéltame!

RENATO –¡VOY A SER PAPÁ!

RENATO –Te amo, te amo, los amo.

MARU –A VER, AQUÍ NADIE AMA A NADIE. O si no me regreso ahorita mismo a abortar - -

RENATO –No no - -

MARU –Me regreso a abortar.

RENATO –No digas eso, te va a escuchar nuestro hijo, cuando están ahí ya sienten.

MARU –Mmm

RENATO –Pásenle

Es entonces que el discurso que lanza la película sobre el aborto deja de ser ambiguo y podemos entenderlo. Con diálogos creados a partir de frases que se pueden reconocer del contexto real mexicano, “¿qué culpa tiene el niño?”, “un aborto, lo fácil”, “fíjate con quien te metes”, “cuando están en la panza ya sienten”; y con la creación de una historia en la que la mujer actúa de formas poco morales y cristianas, mientras el hombre da todo por salvar a su

hijo, es que la cinta perpetúa los discursos de la racionalidad patriarcal que sancionan y criminalizan el aborto.

Mostrando en contra parte, con un par de imágenes, que lo que se ha llamado “instinto materno”, es real, y con sentirlo basta para tomar una decisión tan importante, unos días después de saber que estás embarazada, fruto de una relación sexual en la que no hubo consentimiento, fruto de una violación.

4.3 “Me coges sin que yo me entere y luego desapareces”, la cultura de la violación²²

4 [Ver aquí](#)

MARU –¿Qué ancho no? Te metes a una boda donde nadie te invitó, te ganas la lotería sin comprar boleto, te agarras a la más fregona de la fiesta ve´a y te.

MARU –No te rías.

MARU –Te aprovechas de que estoy borracha, te metes a mi cuarto, me coges sin que me entere y luego desapareces. ¡Eres un maricón!

MARU –Igualito a tu papá.

RENATO –Y tu cómo sabes cómo es mi papá

A pesar de que el tema central es el aborto y la relación que se crea entre Renato y Maru a partir del embarazo de ella, hay algo que pareciera ser parte de un contexto muy general que nos introduce apenas al comienzo de la historia, pero que no se debate y que no se cuestiona ni interviene en las decisiones futuras de las protagonistas, ese contexto es la violación de la que es víctima Maru.

²² Llamamos cultura de la violación a la normalización existente en la racionalidad patriarcal de las violaciones a mujeres. Si a nuestras lectoras les interesa conocer más de este tema y de trabajos investigaciones sobre casos concretos, recomendamos leer los siguientes textos: (La cultura de la violación, una cuestión política, 2020), (La cultura de la violación en Chile: un análisis en los medios de comunicación digitales) y (Mateos de Manuel, 2019).

Como podemos apreciar en la escena 4, Maru tiene claro que, lo que sucedió el día de la boda no fue con su consentimiento, sin embargo en la película nunca se menciona la palabra violación o abuso sexual. Nadie, de las personas que se enteran de la situación se asombra ni le pregunta sobre ello, incluso Renato no se esfuerza por negar el hecho, no se justifica ni discute la idea. La escena 4, se nos presenta incluso como una discusión de pareja, un enojo ocasional que al final queda atrás y no se retoma, donde además la única que reclama es ella, pero sin lograr ninguna reacción importante, con esto queda claro que el tema de la violación está puesto como un contexto más, normalizado y común; pero eso es justo lo más grave.

Lo que ocurre en esa escena es el único reclamo que le hace Maru a Renato sobre la noche en la que se conocieron y donde tuvo lugar la relación sexual, pero antes de ello, cuando ella misma se da cuenta que está embarazada, les cuenta a sus amigas y reconoce que no recuerda nada, incluso les pide ayuda para recordar y saber quién es el hombre responsable de su embarazo. Todas se dan a la tarea de ello y de nuevo nadie se pregunta, si Maru no se acuerda de nada, significa entonces que aquello no fue consensuado, que fue un acto violento, de abuso sexual. Pero sin embargo, lo que no se le pudo escapar al guionista fue que culparan a la protagonista de su embarazo e incluso que la juzgaran por ello.

5 [Ver aquí](#)

MARU –¿No se acuerdan con quién estuve en la boda?

PAULINA –Es broma, ¿no Maru?

MARU –No es en serio, no me acuerdo con quien estuve, ya hice las cuentas y él es el papá.

DANIELA –¿No te estabas cuidando?

MARU –No, me dejé de tomar las pastillas cuando me cortó Juan Pablo.

PAULINA -¿Cómo crees? No, no, puedes dejar de tomar leche, alcohol, puedes dejar las grasas - -

DANIELA –El gluten

PAULINA –Exacto, puedes dejar hasta de coger y aun así ¡no dejas de tomarte las pastillas nunca Maru!

MARU –A ver, yo que iba a saber que iba a acabar en mi cuarto con un tipejo que no conozco.

PAULINA –Ay no, no, cómo iba a pasar algo así. No si casi no estabas ardidada porque tu güey con el que duraste 5 años nunca te dio el anillo, y ese hubiera sido tu máximo - -

MARU –¡Paulina!

PAULINA –En la vida, y además casi no estabas peda- -

MARU -¡Ya! ¡Pareces mi mamá!

PAULINA -¿Cómo iba a pasar algo así? ¡Maru no mames!

Hay varias cosas que pasan en esta escena, Maru acaba de darse cuenta que está embarazada, cita a sus amigas, les cuenta, les dice que el embarazo y el futuro bebe no es de su ex, que hizo cuentas y que debió ser en la boda cuando quedó embarazada, pero ella no se acuerda de nada. Después de esa declaración hay distintas reacciones, pero todas en contra de la protagonista, por no cuidarse, por no acordarse, como si por ser mujer solamente tuviera que cuidarse de salir embarazada en todo momento, durante toda su vida. En esta escena Maru es acusada de algo de lo que no es responsable.

El primer reclamo que le hacen es por dejar de usar las pastillas anticonceptivas, Maru tiene un argumento válido, terminó una relación y no pensaba tener sexo en la boda, pero de igual forma la regañan y su argumento queda invalidado. Lo segundo es el reclamo, más bien, el sarcasmo cuando ella externa no haber planeado tener relaciones en la boda, y sus amigas le recuerdan lo resentida que estaba aquel día por la ruptura amorosa con su exnovio.

Lo grave es que parece absurdo lo que ella dice, para sus amigas parece obvio que si ella estaba alcoholizada y triste o enojada por terminar la relación con su ex, iba a terminar con alguien en la cama, por lo tanto ella en medio de su duelo y en una fiesta donde solo iba a divertirse con sus amigas, debió según ellas, estar alerta y cuidándose de quedar embarazada.

6 [Ver aquí](#)

RENATO –Neta güey.

CADAVER –¿Embarazada güey? ¡No me contaste! ¡Que cabrón! Te cogiste a la Maru ¡No mames! Diste el braguetazo de oro cabrón. ¿Y cómo le vas a hacer?

RENATO –Pues para eso soy hombre ¿No? Me la voy a rifar.

Es terrible y de miedo, lo normal que parece en la película, que una mujer despierte y se dé cuenta que alguien abusó de ella, que ni siquiera ella lo nombre de esa manera, pues no se da cuenta de que aquello que vivió fue un acto violento en contra de su integridad; y por el contrario, que solo piense que el hombre es un cobarde, nunca se da cuenta de que es un hombre que la violó, un hombre al que no le importa y sin embargo al final son una pareja feliz. Ella al enterarse de su embarazo lo busque y que lo nombra, lo entiende como el “papá”, porque eso es ante la sociedad, eso es para la producción de la película y eso es para la racionalidad patriarcal que nos hace sentirnos identificadas con la trama, reír y no darnos cuenta de la gravedad. Es el papá de tu hijo, no es tu violador, pero no para ahí, esto es el comienzo de la historia. Maru se enamora de su violador, para el cine mexicano, esa relación de abuso solo es amor.

No solo se omite el decir violación o abuso, no solo se culpa a Maru de su situación; algo que también juega un papel importante en la invisibilización del abuso sexual y la perpetuación de la cultura de la violación es la inocencia con la que se muestra a Renato, la inocencia que lo acompaña por toda la historia, él es siempre un niño bueno, inocente. Maru lo seduce en repetidas ocasiones y él no se da cuenta, además siempre se pone nervioso al hablar con ella, mientras ella siempre le hace bromas, se burla de él, lo cachetea, se divierte con su inocencia.

Esto es grave pues nos hace olvidar u omitir el hecho por el que comenzó su historia y crea un nuevo rumbo en el que Maru es la persona con más poder en su relación con Renato, de tal manera que no hay forma de pensar en que él haya actuado con algún tipo de malicia, y

que haya abusado de ella, ya que durante todo el filme ella es la poderosa, tanto en el tema de clase social, como en la edad, ella es la que toma las decisiones, todo. Con esto se logra que el tema de la violación quede anulado y Renato quede bien parado al final.

Pero qué pasa si al final nos enteramos de que el hijo no es de Renato, que es de otro hombre un personaje secundario que pasa desapercibido hasta que nos vuelven a mostrar las imágenes de aquella boda. Es alguien que si aparece en las fotos de la fiesta, abrazando a Paulina, a Daniela, o a cualquier mujer cuando tiene oportunidad. Lo importante aquí es entender si entonces Maru vivió dos violaciones esa noche, ¿Renato o alguien más lo sabía o lo recuerda? Porque recordemos que él nunca duda de lo que pasó esa noche, él está seguro de que hubo una relación sexual, él lo reconoce en las primeras discusiones con Maru, se lo confirma incluso a su amigo el Cadáver. ¿Qué pasa entonces? ¿Alguien consuela a Maru al enterarse de lo que le hicieron esa noche? No, nadie lo piensa siquiera, pero todos esperan y agradecen que Renato no la deje, pues ante los ojos de todas ella lo engañó y al tener un hijo de otro ella se convierte en una cualquiera, alguien que jugó con Renato. Al final él acepta al hijo como suyo, cosa por la que lo felicitan y así, como lo fue por lograr que ella no abortara, él sigue siendo el héroe.

7 [Ver aquí](#)

RENATO –Tal vez, has estado pensando por qué no nos parecemos mucho o te están haciendo bullying en la escuela, ¡Tu ni les hagas caso eh!, eso a veces pasa en la vida. Fíjate que yo tuve un abuelo que se parece mucho a ti, yo creo que por eso saliste así, ¡Como él! Hijo, nunca vayas a dudar de lo mucho que te amo y de lo mucho que amo a tu mamá. Ustedes dos me cambiaron la vida, sin ustedes, sin ustedes yo no sería nada. Yo no tuve la oportunidad de tener un papá, pero créeme, eso no te va a faltar a ti. Yo voy a estar ahí para cuidarte, para protegerte, para ayudarte cuando más lo necesites, ¡Te voy a ver crecer eh! Te quiero ver feliz. Te amo Ranita.

Y que mejor acto heroico y de amor que Renato grabando un video para su hijo (escena 7), para que no tenga dudas de que él es su papá y de que lo ama, a su hijo y a Maru. De esta manera y casi para terminar la película, la historia se cierra con Renato como protagonista, como el salvador de la vida de su hijo, como el hombre que ama a Maru y la violación, de él y del otro hombre quedan completamente borradas, se vuelven incluso ambiguas y un tema difícil de encontrar en el discurso.

Está claro que no solo se omiten los términos violación o abuso, sino que se normaliza de sobremanera el tema en la cinta. Que la culpable, la responsable y la que tiene que cambiar su vida, la que tiene que ser juzgada e incluso la que tiene que esperar que la acepten y la quieran, es ella, es Maru. La misma Maru que fue la víctima, y la misma que vive un romance de película y forma una familia con su violador, quien ahora dice amarla, a ella y a su hijo, es la Maru que se avergüenza cuando se entera de que su hijo no es de Renato, es la misma que tiene que acceder a casarse con él, solo para que no hablen mal de su familia, es la misma que debe tener al hijo producto de un abuso sexual.

4.4 “Te amo Maru”, la representación del amor en la película

Durante las dos horas que dura la cinta, vemos como avanza el embarazo de Maru hasta llegar al parto, pero también vemos cómo evoluciona la relación que tiene ella con Renato, porque a pesar de que apenas y se conocen, de que hubo un abuso implicado, de que a Maru no le agrada Renato; a pesar de todo eso, en menos de nueve meses (comienzan su relación cuando Maru ya tiene un mes de embarazo y además el bebé nace prematuro) serán la pareja perfecta, con final feliz digno de película romántica.

La manera en la que se logra llegar hasta ese punto de final perfecto, si la vemos de cerca, es totalmente irreal, pero no porque no suceda en la realidad actual mexicana, sino

porque no está basada en los hechos, ni siquiera en los diálogos, en la forma en la que transcurre la historia. Al final no se trata de un desenlace lógico sino de un desenlace basado en la racionalidad patriarcal, esa en la que aprendemos lo que es el amor romántico²³, que cómo menciona Verceli Flores, en su trabajo, se trata de la construcción social que idealiza el amor, con la finalidad de que las mujeres sueñen con el príncipe azul, se sientan potenciadas por el amor, den todo por él y sean dependientes de los hombres, necesitando su cuidado y protección. (Mecanismos en la construcción del amor romántico, 2019, p. 287)

Esto encaja perfectamente con lo que nos muestran en *Qué culpa tiene el niño*, Maru no conoce a Renato, solo lo vio en la fiesta, abusó de ella, es más joven que ella e incluso ella expresa que no le gusta que pertenezca a una clase social más baja, sin embargo él se vuelve el héroe durante la historia, él es mostrado como bueno, noble, romántico y muchas veces como víctima de los tratos de Maru.

Al final ella es la que se disculpa por “tratarlo mal” y busca que tengan una relación romántica, se muestra agradecida además, cuando la acepta con su hijo aun sabiendo que no es de él. Ella lo defiende con sus padres que no aprueban la relación, se casa con él, y va teniendo una especie de encantamiento a lo largo de la trama, donde comienza a verlo guapo, agradable, leal y muy buen partido, decidiendo al final que lo ama y que quiere formar una familia con él y su hijo.

Lo importante es pensar en que toda esa historia está armada perfectamente con el único objetivo de crear un ambiente de amor, donde ese sentimiento lo puede todo, donde no son los personajes los que deciden enamorarse sino que lo sienten como si se tratara de una fuerza exterior que actúa por si sola.

²³ Si a nuestras lectoras les interesa conocer más sobre este tema, recomendamos leer también a Mari Luz Esteban y Ana Távora en su trabajo (El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas); y a Carmen Caro con su artículo (Creencias del amor romántico y violencia de género).

Pensémoslo de esta manera, por esa fuerza externa Maru conoce a un hombre en la boda, que aunque no sea el único que abuse de ella cuando ella pierda el conocimiento, él será el único con el que se tome fotos, el único que ella y sus amigas recuerden; además será alguien distinto, más pobre, más joven, inocente, noble etc., y eso al final hará que ella tenga un aprendizaje y cambie, tanto lo que piensa de él, como la manera en la que ve la vida y toma decisiones. Pero lo más importante es que ambos se enamorarán como arte de magia, sin más cosas en común, sin citas, sin mucho tiempo de conocerse; solo por amor.

Pero lo mejor será que sin importar que haya cometido un solo “error” en la relación, el de violar a Maru, eso quedará atrás y él será un hombre completamente distinto, alguien que la respeta y la quiere, que no la juzga y que la cuida, a ella y a su hijo. Todo eso pasa en una historia situada en México, en el año 2016, donde las mujeres siguen siendo víctimas de violencia y siguen siendo presionadas para tener hijos producto de violaciones; la diferencia es que en la película todo es perfecto, tierno, romántico y patriarcal.

8 [Ver aquí](#)

CADAVER –Qué le vas a decir a la Ranita.

RENATO –¿Cuál Ranita?

CADAVER –Pues la Ranita, tu hijo. Cuando llegue saltando y te pregunte “¿Papá, cómo conociste a mi mamá?”. Agarra la onda.

RENATO –No sé. No güey.

CADAVER –Pues qué le vas a decir. Conocí a tu jefa en una boda donde nos metimos de colados con el Cadáver, tu padrino, y pues nos pusimos hasta la madre güey, fuimos a la playa, nos encueramos, tu jefa se puso bien peda, y pues terminamos en un cuarto y me la di. Y nos tuvimos que casar por tu culpa. ¡Uy no eso no está chido!

RENATO –No, no está nada chido güey.

CADAVER –Se va a traumar la Ranita.

RENATO –Si cierto.

Hay, además de la situación en la que se da el amor entre Renato y Maru, un acontecimiento importante que nos muestra y nos reafirma la idea de que las relaciones como la de las protagonistas, incluso cuando nosotras notamos que es casi perfecta, no son lo que un hijo o cualquiera que los conozca debería saber sobre el amor, como lo menciona claramente el Cadáver en la escena 8. Es por eso por lo que Renato le propone a Maru crear un producto en forma de video (ver fotogramas del 12 al 21) que en un futuro pueda ver su hijo y en el que ellas actúen lo que sería su relación perfecta, conocerse, amarse desde el día uno, una boda y todos los rituales sociales entorno a las parejas en México.



Fotograma 12



Fotograma 13



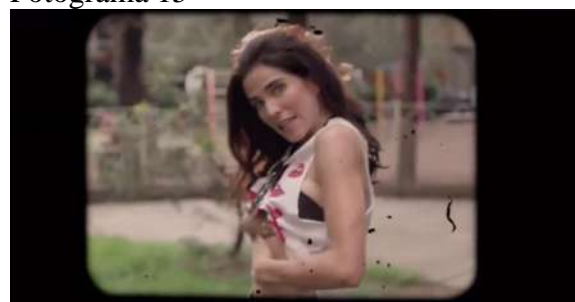
Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21

Sobre las imágenes que se muestran en el video podemos encontrar distintos temas que resultan relevantes y con los que Renato puede contarle su historia de amor a su hijo. Lo primero es que el video no contiene diálogos, excepto en la escena final, por lo que solo con imágenes muestran su relación amorosa, las etapas en las que pasan de conocerse a ser padres y su amor.

La historia que intentan contar a su hijo es una historia en la que se conocen, quedan flechados, tienen un noviazgo y él después le pide matrimonio a ella, que por supuesto acepta. Hay luna de miel y después un embarazo feliz, las visitas al médico, un ultrasonido y un baby shower para Maru con sus amigas, su mamá y otras mujeres. Con toda esta historia en la que cada etapa parece planeada y se dan las cosas en el orden perfecto sin problemas aparentes, se elimina la historia de la violación, el embarazo no deseado y la decisión entre abortar y no, una boda arreglada para no levantar sospechas del embarazo fuera del matrimonio y por último la historia del verdadero padre del niño.

Sin embargo, no es la intención de la película mostrarnos una historia falsa, donde ellos fingen solo por apariencia, es decir, que no se trata de una película donde las

protagonistas finjan una relación y eso cause el clímax. Al contrario, a la par de la historia creada para el video, Maru y Renato viven su propia historia de amor, real y cada vez más perfecta, pues mientras realizan todas las actividades y ceremonias para grabar el video, el amor surge, así de la nada.

Todo se da de manera lenta, y no queda claro hasta el final, pero desde las primeras escenas ya hay guiños de un amor entre ambos personajes. Todavía en la boda, es ambiguo si los personajes están o no enamorados, hay besos y sonrisas pero siguen en un ambiente de acuerdos por apariencias, hasta que llega la luna de miel, con el pretexto de que quede grabada como etapa importante para contar la historia, pero que se vuelve un viaje en el que surge el amor.

Son los besos y el sexo que se da el último día del viaje a la playa lo que enamora a Maru, ella seduce a Renato mostrando que si le atrae y demostrando también que los tratos hacia él eran de alguna manera por no aceptar esa atracción. Basta con solo esa noche, con la escena de sexo en la playa, para que el rumbo de la película se mueva del drama y las peleas al romance y amor incondicional. No nos muestran más de cómo evoluciona su relación, la película anuncia que pasan 6 meses y ya vemos a Maru con un embarazo maduro y llena de emociones y amor para Renato que ahora es la pareja oficial de ella y padre del futuro bebé.

Eso es lo único que necesita este filme para hacernos creer en el amor y el romance, solo escenas románticas, una pareja que juega a no quererse y que aunque fingen su amor para un video, ese amor las atrapa, llegando en una noche de sexo y dejando todos los cuestionamientos atrás, todo lo que no les gusta de su pareja, las diferencias sociales, incluso sin importar que llevan un par de meses conociéndose; el poder que mueve esta historia y todo el discurso en ella es el poder del amor, un amor romántico, patriarcal, que somete a las mujeres y que por supuesto es un amor cristiano y heterosexual.

4.5 “Por dios Maru, no vas a ser mamá soltera”, la familia heterosexual como único modelo de relación.

Julia Tuñón, menciona en su texto *Mujeres de luz y sombras* (1998, pág. 123) que la familia “es una institución compleja que atañe a la esfera económica, social, ideológica y psicológica y que afecta tanto a los temas de la sociedad en su conjunto como de los individuos en particular”.

La familia tradicional, hombre, mujer, hijo, ha sido por mucho tiempo el modelo a seguir en México, inspirado en la iglesia tal vez, por la propia sagrada familia, pero también en la racionalidad patriarcal que precisa una vida en la que la mujer es complemento y sirve al hombre, cuida de sus hijos y le otorga placer. Esa racionalidad está también inmersa en la religión y otras instituciones que a su modo nos muestra ese modelo y nos coacciona a elegirlo está presente también en la cultura, en el cine y en este caso en la película *Qué culpa tiene el niño*.

El modelo de familia viene también con otras implicaciones como la de la heterosexualidad como única forma de relacionarse, la sumisión de las mujeres, la virginidad como valor y su pasividad a la hora del emparejamiento, la sensibilidad de las mujeres y la búsqueda por la formalidad y la familia, hijos y de la vida en el hogar; pero también viene con procesos establecidos como el del noviazgo y el matrimonio.

Además de todo ello, la familia heterosexual como noción de la racionalidad patriarcal, se cruza con otras nociones y se forma toda una estructura de lo que debe ser la familia. Esas otras nociones son, por un lado la clase social, que en México juega un papel sumamente importante, al separar a la población en grupos que por normas no escritas, no puedes mezclarse ni formar núcleos familiares.

Y por otra parte cruza también con la noción de blanquitud que moldea la estructura familiar de manera que la pulcritud, la limpieza, la pureza y claro, el color de piel, deben

estar en sintonía para crear un ambiente tan blanco y puro que se encuentre en la cima de lo que es bueno, separado de lo malo, sucio, desarreglado y no blanco. Esas nociones al unirse a la noción de la heterosexualidad, forman un hueco muy estrecho en el que solo las familias con específicas características cabrían en el deber ser.

Pues como lo menciona Tuñón, la institución de la familia en esta sociedad, tiene implicaciones de clase, de religión y de moral; y eso se ve perfectamente reflejado en el rumbo que toma la relación de Maru y de Renato, los protagonistas de la película, que pasa de una noche de borrachera, una historia de abuso, dos jóvenes de distintas edades, clases sociales, intereses etc. a un matrimonio feliz y una familia perfecta.

9 [Ver aquí](#)

DIPUTADO –¿Qué piensas hacer?

MARU –No sé, ya no sé qué hacer, necesito pensarlo.

DIPUTADO –Pues no te queda mucho tiempo hijita.

NINA –Maru, ¿por qué no piensas lo de Juan Pablo?

MARU –Mamá eso no va a pasar. ¿Qué te pasa, estás loca?

DIPUTADO –¿Ah no? Entonces no me dejas otra alternativa.

MARU –¿De qué hablas?

DIPUTADO –Te vas a tener que casar con el pizzero.

MARU –¿¡QUÉ!?

DIPUTADO –Ah ¿No está padre verdad?

MARU –¡Si tú!

DIPUTADO –¿Cómo te quedó el ojo hijita?

NINA –Ay Maru por dios, no vas a ser mamá soltera.

MARU –A ver, no me voy a casar con él ni con nadie, por dios, qué les pasa.

NINA –Bueno ¡O vuelves con Juan Pablo y arreglas esto como dios manda! O vas a tener que casarte con el pizzero.

MARU –Ni una ni la otra.

DIPUTADO –¡HAY DE DOS SOPAS, ESCOGE UNA!

MARU –Y si no quiero que.

Cuando Maru les expresa a sus padres que está embarazada y les presenta a Renato, ellos se muestran en desacuerdo por varias razones, su mamá hace alusión a la edad de Renato, y su papá se muestra enojado también porque a sus 21 años no trabaja y no ha terminado la prepa. Cuando deciden entonces que no quieren a un hombre como él en su familia es que le proponen a Maru que lo deje y regrese con su ex (Juan Pablo), que lo haga pronto para que pueda decir que el hijo es de él y todo siga normal.

Pero por qué no querrían a Renato como su yerno, si pensamos en que la estructura de la familia, para la racionalidad patriarcal se sostiene en la heterosexualidad, entonces la familia que formarían Renato y Maru cumpliría con las reglas, pero hemos hablado ya de que la noción de la familia heterosexual está cruzada por las nociones de clase social y de blanquitud, es ahí que la relación entre las protagonistas no encaja. Por ello la mamá y el papá de Maru rápido buscan que esa relación no continúe.

Lo que los padres notan y le reclaman a Maru, es la clase social de Renato, su nivel de estudios y su falta de empleo; y todo ello se convierte en una conversación totalmente clasista en la que intentan alejar a su hija de ese hombre que no concuerda con lo que es su familia, adinerada, fina, que influye en la política y que ante la sociedad juegan un rol de buenos ciudadanos, por lo que intentan convencerla de que regrese con su ex novio, que es de la misma clase social que ellos.

Maru, sin embargo, no está aún enamorada de Renato, pero ya tampoco lo está de Juan Pablo, ella piensa tener a su hijo y no vivir ni casarse con ninguno de los dos, sin embargo, para su papá el diputado, machista, conservador y para su mamá una mujer conservadora y de clase alta, no puede ser que su hija sea soltera y vaya a tener un hijo fuera del matrimonio, y de un hombre más joven que ella y además pobre. Aquello sería señalado, dañaría las campañas de su papá, Maru se convertiría en una mujer soltera, puta y “usada”

que ya no es digna de ningún hombre, y recordemos que pertenecer a un varón es lo que nos sigue dando valor a las mujeres en la racionalidad patriarcal.

Así que al final ella tiene que ceder bajo amenazas de su padre, y casarse con Renato, se casa antes de que se note el embarazo, por la religión católica, de blanco, su padre la entrega al altar, besa al novio cuando el sacerdote lo solicita y tiene luna de miel con “primera” noche de sexo con su esposo, al menos la primera vez consensuada; se organiza un baby shower, eventualmente ella se va a vivir con Renato a casa de la mamá de él y se vuelven una familia completa y tradicional, el único modelo de familia que podían formar para no entrar en controversia alguna.

Y es que no habría película o historia mexicana sin boda, sin bendición de los padres, sin fiestas con las familias que no se conocen, no se toleran, con abrazos y sonrisas falsas para festejar un amor falso y creado a partir de las “tradiciones” o mejor dicho de la cultura patriarcal. Esta es la historia de Maru, que si bien al principio toma las decisiones porque es obligada y por el “qué dirán”, al final cumple a la perfección con lo que se espera de ella y se muestra como una mujer enamorada y que toma las decisiones que la hacen feliz.

La noción de la familia heterosexual se reafirma con la boda y la relación que tienen los protagonistas, pero también se reafirma con las historias de los personajes secundarios. Primero está la familia de Maru, por un lado está su padre, el hombre de la casa, violento, poderoso, y por otro lado, la madre sumisa, fina y recatada; una familia tradicional, rica y de apariencias, que cumple con las expectativas sociales

En contra parte se encuentra la familia de Renato, conformada por él y su mamá, que es el personaje gracioso y chusco, que además es una mujer soltera, que fue la amante del papá de Renato, que además es una mujer vulgar, extravagante y pobre. Pero que para que tenga su final feliz en la película, conoce al chofer de Maru, se enamoran y se convierten en una pareja tradicional y más recatada.

Por otro lado tenemos al mejor amigo de Renato, el Cadáver, un hombre completamente misógino, violento y acosador, que durante toda la película acosa a las mujeres, a todas con las que comparte espacio o tiempo, que además las mujeres explícitamente muestran su desagrado hacia él pero que al final, pareciera que cambia, de un momento a otro, que se enamora y que termina teniendo una relación con Paulina, una de las mejores amigas de Maru, que al final también se embaraza y que ahora tendrán un hijo.

Otro de los personajes secundarios con final perfecto es Daniela, la otra mejor amiga de Maru, que termina relacionándose con Artur, el novio de la boda a la que asistieron ella y sus amigas y en donde comienza la película. Desde el comienzo nos muestran que él le ha sido infiel a su novia y ahora esposa con Daniela y aunque no se profundiza en ello, al final la historia los vuelve la última pareja necesaria para que todas terminen felices y con historias de amor heterosexual perfecto.

Pero lo terrible en todas estas historias no es que mágicamente se hayan vuelto historias de amor heterosexual, sino cómo todas pudieron tener su “final feliz” a pesar de lo violento, absurdo, patriarcal etc. de cada historia. Recapitulemos:

- Los papás de Maru aparecen en la escena final, el diputado sigue siendo violento, y Nina para soportar su relación aparece dopada casi inconsciente, pues al parecer toma pastillas para tranquilizarse, tal vez para soportar su matrimonio, pero sin embargo ella sigue ahí aparentando la familia perfecta.
- Rosy la mamá de Renato ahora está con Plutarco, el chofer del diputado, ella ha cambiado, viste más formal, con el cabello oscuro y sin ninguna prenda muy extravagante, lo que quiere decir que para que se convirtieran, en una pareja perfecta tuvieron que mostrarlos menos pobres, menos extravagantes, más tradicionales y conservadores.

- Paulina y el Cadáver están juntos y ella está embarazada, después de una historia donde él ha acosado a Maru, a Daniela, a todas las mujeres con quien interactúa, y a ella misma, pero que ahora son una pareja formal y comprometida.
- Daniela desde el comienzo sabemos que se acostó con Artur, que engañó siempre a su novia, incluso en los recuerdos de la boda los vemos juntos, siempre escondidos hasta ahora que ya están juntos de manera formal, pues no podían permanecer siendo amantes, ni ella podía seguir soltera.

Todas las parejas tienen historias completamente dentro de la racionalidad patriarcal, pero todas son amoldadas a la moral mexicana, al modelo de familia heterosexual, de relaciones interpersonales, casi de manera obligada y forzada, para poder mostrar un final feliz no solo de los protagonistas, sino de todos los personajes, de todo el círculo social alrededor de Maru y Renato.

Al final no parece haber otra manera de vivir, de relacionarse que esa, la heterosexual e incluso las parejas dejan de ser tan distintas en cuanto a clase social, Renato tiene un trabajo con el diputado, él y Maru viven en una casa que los muestra como alguien de clase alta, las amigas de ella y sus parejas son formales y la madre de Renato ahora no resalta por ser pobre, ya no es soltera y luce como una mujer más recatada.

Todo está enmarcado por las nociones de heterosexualidad, de blanquitud y de clase social, creando así una familia perfecta, Maru y Renato, casados y felices con un hijo; alrededor solo familias hetero, de dos miembros, amistades en parejas también, todas conviviendo y como símbolo de la felicidad que esto les trae, se toman una foto sonriendo al final, un final perfectamente feliz.

Pero antes de terminar con esta parte del análisis, falta una historia por contar, una historia que no vemos en pantalla, y que no termina en final feliz como las demás, pero que nos la cuentan como contexto, incluso como causa de la trama, de la borrachera y del embarazo de Maru. Se trata del motivo por el que Maru termina con Juan Pablo, ella lo menciona en medio de su borrachera en la fiesta, en un tono triste y ardido y Paulina se lo recuerda también cuando les cuenta que está embarazada (Ver escena 5).

Maru no puede ni siquiera recordar y aceptar que Juan Pablo la terminó a ella después de cinco años de relación en los que ella estuvo esperando que le pidiera matrimonio, lo llora en la boda y le pide a su amiga que no lo diga en voz alta cuando esta se lo recuerda. Porque es una vergüenza que una mujer no haya sido lo suficiente para que se casaran con ella, que no haya logrado el objetivo de todas las mujeres, llegar al altar.

Es incluso lo que le pide Juan Pablo en la única escena en la que lo vemos, él la busca, le pide perdón porque se fue de viaje a Cuba y la engañó cuando aún eran novios, y la manera en la que intenta convencerla, chantajearla para regresar es diciendo “quiero casarme contigo”, porque en esta historia y en la sociedad terriblemente patriarcal, ninguna mujer se resistiría a una propuesta así, si es todo lo que las mujeres queremos, una boda, una familia tradicional y machista, o al menos todo lo que deberíamos de querer y aspirar en una sociedad completamente patriarcal.

4.6 “Síguele echándole los kilos mano, así es esto con las mujeres”, los pactos patriarcales

El centro de la película son Maru y Renato, su relación, su hijo y su romance, a partir de ellos hay personajes amigos y enemigos de cada uno, todos pensados en torno a la trama, un ejemplo claro es la división entre clases sociales, o los padres conservadores de Maru que no

quieren a Plutarco por ser más pobre, en contraparte con la mamá de Renato que no juzga a Maru, o las amigas de la protagonista que no intentan ser amigas del ex de Maru, ni por cortesía pues están del lado de su amiga.

Relaciones que pueden pensarse como naturales según el contexto en que se dan, sin embargo hay un tipo de relaciones que están dictadas directamente por la racional patriarcal y que son los pactos patriarcales, esas relaciones en las que los hombres solo por ser hombres, se cubren, se ayudan, se entienden del mismo equipo, lo sean o no en la trama central, por ser hombres forman un grupo con poder y utilizan entre poder para ayudarse mutuamente, excluyendo a las mujeres o incluso actuando y ejerciendo su poder sobre ellas.

10 [Ver Aquí](#)

RENATO- ¡Maru! ¡Maru aguanta!

MARU- ¿Qué haces aquí?

RENATO - ¿Podemos hablar? ¡Maru! Mira lo que te traje.

MARU –¡Que oso! Qué haces con esto, cómo sabes donde trabajo... qué haces con esto, qué te pasa.

RENATO –Maru no te enojas

MARU –Qué oso la neta

RENATO –Maru, danos chance ¿sí?

MARU –NO, a quién o qué.

RENATO –Como que a quién, a mí... a nuestro hijo.

MARU –A ver niño, te vuelves a aparecer aquí y le digo a Plutarco que te ponga el otro ojo igual, ¿me entendiste?

RENATO - ¿Por?

MARU -¡Plutarco!

PLUTARCO –Señorita, adelante por favor.

MARU –Por favor si

PLUTARCO –Pásele si, no se preocupe.

RENATO -¡Maru piénsalo! ¿si?

PLUTARCO –Bájale tres rayitas a tu desmadre eh chamaco.

PLUTARCO –Y este, pues síguele echándole los kilos mano. ¡Así es esto con las mujeres!

Plutarco es un empleado de la familia de Maru, es su chofer y explícitamente está a su servicio. Sin embargo todo eso queda atrás cuando Renato se presenta, está acosando a Maru, la siguió a su trabajo e insiste en que no aborte, la persigue aunque ella intenta irse y no le importa que ella quiera que la deje en paz. Lo interesante ocurre cuando ella le pide a Plutarco que intervenga, él es su subordinado y ella le ordena que aleje a Renato, pero nada de eso importa, los dos son hombres y eso los convierte en equipo.

¿Qué es lo que hace Plutarco?, no ayuda a su jefa, no sigue la orden, no sabemos si conoce a Renato pero eso no importa, porque lo que hace es animar a Renato, explícitamente, con Maru aún cerca, le hace explícito su apoyo y le suelta una frase clave “Así es esto con las mujeres”, las mujeres que forman el grupo externo, las otras, las difíciles que les hacen complicada la vida, a ellos, lo hombres. Es así como Plutarco le muestra a Renato que lo apoya y que quiere que logre su objetivo, solo porque a sus ojos es otro hombre “que sufre” por culpa de las mujeres.

11 [Ver aquí](#)

NINA –Pues qué tonta porque Juan Pablo es muy buen muchacho y de buena familia.

DIPUTADO –Y muy buen abogado, con mucho futuro. Lo voy a traer a mi campaña. Hace unos discurso que no sabes ¡uff!

MARU –¡Si! Mira, me mandó uno.

DIPUTADO –Mira.

MARU –“Hola pendeja espero que te haya gustado el acostón que te diste con el putito ese” ósea tú. “Ahora si te va a pegar algo, maldita la hora en que te conocí, púdrete en el infierno maldita golfa”.

RENATO –¡Qué huevos de ese güey me cae!

MARU –Y tengo más discursos de él si quieres eh.

DIPUTADO –¿Por qué te escribió eso ese cabrón?

MARU –Porque así es el, y porque Renato y yo vamos a ser papás.

DIPUTADO -¡QUÉ!

MARU –Estoy embarazada.

Otro pacto, aún más claro es el que tienen el diputado Zamacona y Juan Pablo, el ex novio de su hija. Maru hace explícito que ya no tiene relación con él y les lee a su papá y a su mamá, los mensajes que él le ha mandado a partir de enterarse que ella está embarazada. Lo que le dice Juan Pablo a Maru es terriblemente violento, grosero, pero no son los únicos mensajes que vemos, pues en varias escenas nos muestran como acosa a Maru con sus mensajes violentos.

La primera impresión del diputado a partir de esto es el enojo, insulta a Juan Pablo, si, y pide explicaciones. Sin embargo decide decirle a Maru que él, su ex violento y acosador, es mejor partido para ella, que él debe ser el que responda por su hijo, e incluso amenaza e intenta chantajear a Renato para que la deje en paz y que Maru se quede con Juan Pablo.

Así funcionan los pactos patriarcales entre hombres, no importa que Maru sea su hija y esté siendo violentada, el diputado prefiere e incluso aboga por Juan Pablo para que sea su yerno solo por ser hombre y si hay un hombre más en la jugada a él no le va a importar el bienestar de su hija, de una mujer, a él y a todos los hombres solo les importan otros hombres.



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26

En otro momento, ya más adelantada la historia, Renato está enojado con Maru, ella ha sido grosera con él durante toda la trama y él le quiere dar una lección, así que se le ocurre no asistir a una clase de yoga para mujeres embarazadas, a la que Maru le pide que vayan juntos. En su lugar Renato le pide al Cadáver que sea él quien asista, con el pretexto de que Renato no puede asistir, y que se porte como un patán con Maru. La escena es grotesca (Fotogramas del 22 al 25) pues la manera en que acosa y violenta a Maru e incluso a la instructora de yoga es explícita, sexual y violenta.

Pero todo sea por su amigo, un hombre que le pide que se unan, que sean cómplices en un acto explícito contra una mujer, que es además una mujer a la que Renato dice amar, sin embargo le pide a su amigo que sean equipo en contra de ella, que la acosen, la violenten, para “darle una lección”, la quiere educar y sancionar por haber sido grosera, como a una hija o a una subordinada; y sí, la respuesta del cadáver a la petición de su amigo claro que es sí.

Por último hay otro acto de pacto entre hombres, Renato encuentra al diputado con una amante, el diputado intenta chantajearlo, le ofrece trabajo, le ofrece “llevar la fiesta en paz” con tal de que Renato no diga nada. Al principio Renato no acepta, en ningún momento estrecha la mano con su suegro ni acepta explícitamente el trato, lo cual hace todo confuso, parece que de nuevo Renato es justo, es leal, es noble, el héroe que nos quieren mostrar.

Pero al final, si observamos a detalle nos damos cuenta que Renato nunca delata a su suegro, porque una cosa será no ser su amigo, el rencor que le tenga porque lo ha tratado mal, porque lo menosprecia, podrán ser enemigos o llevarse mal hasta el final de la película,

perolo que no va a pasar nunca, porque no pasa en la vida real tampoco, es que un hombre delate a otro hombre.

La regla de oro es y será encubrirse entre ellos, ver primero por otros hombres que por tu esposa o incluso tu suegra que está siendo engañada. Los hombres solo ven por los hombres y las mujeres, está claro qué papel juegan, tanto en la sociedad mexicana actual , como en la película, el papel de objetos de los hombres.

4.7 “Está que se cae de buena güey”, las mujeres como objeto sexual

12 [Ver aquí](#)

CADAVER –Y ya faltaría solamente la comadre güey. Pues porque siempre son dos, pero pues, ¡que la escoja ella!

RENATO –Obvio.

CADAVER –Si, que la escoja ella. No sé, podría ser, no sé, cualquiera, podríamos salir los cuatro, los cuatro y nos vamos de antro. Mmm ¡Fiesta, fiesta fiesta!

CADAVER –Podría ser la Dani o la Pau, o ¿tiene una amiga más chida?

RENATO –No sé. Pero no creo.

CADAVER –Bueno, pues que sea la Dani, ¡está que se cae de buena güey! Te acuerdas el vestidito rojo que llevó a la boda güey tsss, ¡No mames! No tenía brasier güey, ¡uy si le he dedicado unas cuantas cabrón! ¿Tú no?

RENATO –No mames pues si es la mejor amiga de mi chava.

CADAVER –Ya está, que sea la comadre.

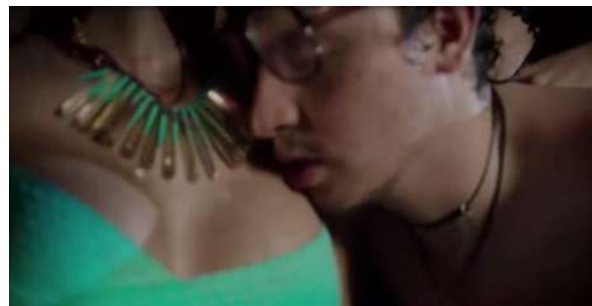
Como último apartado en este análisis, queremos poner énfasis en cómo se muestra de manera explícita a las mujeres como objeto sexual en la cinta, cómo se toca a las mujeres, como lo vimos en los fotogramas del 22 al 25, y como esto funciona como algo gracioso en la trama, pero no un humor con crítica hacia el tema, sino un humor donde normalizamos este tipo de violencia y al parecer nos da risa.

Pero esos no son los únicos momentos en los que las mujeres aparecen en la película como un objeto, hay cuestiones más graves que pasan por algo más inofensivo aún y eso es lo más peligroso. Durante la película hay escenografía de mujeres, no de fotos ni de pinturas o algún tipo de gráfico que represente a alguna mujer, se trata de objetos de utilería con formas de cuerpos, de partes de mujeres, porque en eso nos han convertido, en pedazos que sirven para adornar, para reír y en general para dar placer. Por lo tanto ya no somos personas, somos chichis, piernas, vaginas y bocas.

Comencemos por el Cadáver, un personaje que utilizan en la historia para personificar y representar esos momentos de humor que antes mencionamos, arriba pudieron ver algunas escenas en las que toca a las mujeres sin su consentimiento, pero no son las únicas ni las peores. Y lo peor es que si, es humor, pero igual perpetúa, igual sexualiza a todas las mujeres, las acosa, las violenta y lo muestran como algo simple para reír y entretenernos, banalizando una problemática social real y violenta.



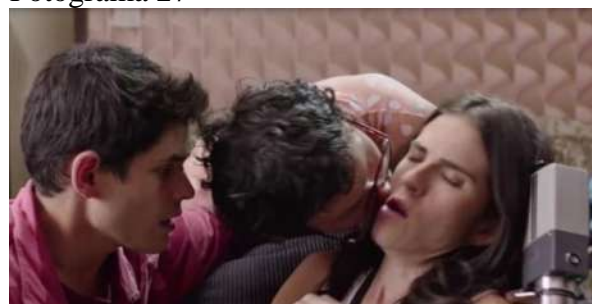
Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31

Como se observa en los fotogramas, el acoso y la manera en la que este personaje toca a las mujeres sin su consentimiento es explícito y ocurre durante toda la película, el personaje no cambia, pareciera que es parte de la personalidad, y eso es grave pues el mensaje que se da es delicado, nos muestran que estos actos los realizan hombres que “son así”, y no se habla de la violencia, dan a entender que alguien puede realizar estos actos violentos porque así es él, porque así socializa, nadie lo interpela, nadie lo detiene.

Ello no puede ser normalizado ni visto como algo que forma parte de la personalidad o del carácter, porque entonces lo que pasa es que los personajes que están alrededor y que conviven con él, se acoplan, se acostumbran y aceptan que estas cosas ocurran, como lo vemos claramente en el fotograma 31, donde Paulina después de varias escenas y acercándose al final de la película, no solo deja que el Cadáver se recueste en su pecho sino que lo toma de la cabeza aceptando el acoso como algo ya normalizado. Recordemos también que al final de la historia, Paulina formaliza con él.

Esto puede causar que quien lo vea lo aprenda, que se lo tome a la ligera, o que alguien que lo esté viviendo crea que es normal y eso es un mensaje equivocado. Pero no es todo lo que hace el personaje. En la película se ha decidido hacer énfasis en lo que hace el Cadáver, en lo que ve y en cómo actúa, pues es el lado gracioso de la historia.

Por lo que en algunas ocasiones se hacen tomas para representar lo que él está viendo, de manera que las espectadoras sientan que viven lo que vive el personaje; y eso lo único que

trae como resultado es que se realicen tomas, varias, donde no se ven mujeres, solo partes de sus cuerpos, en primer plano y siendo las actrices y personajes ampliamente cosificadas.



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35

Las tomas cabe aclarar que no son tomas donde la cámara está en movimiento, sino que se detiene ahí, los creadores quieren que las veamos, como si no nos hubiera quedado claro el actuar del personaje, su “personalidad” y lo que le importa, tienen además que mostrarnos los cuerpos, los senos de las mujeres, porque parece haber un patrón donde los senos les fascinan y los muestran una y otra y otra vez.

Al final somos sexualizadas en la ficción por el personaje, en la realidad por la producción de la película y al mismo tiempo buscan que lo que vean las espectadoras sea eso, a las mujeres como un objeto, pero un objeto sexual, de deseo, partes de carne que sirven para el placer masculino y que al final no importa otra cosa más que la cantidad de piel y carne que muestran las actrices.

Por último, encontramos algo en la película que nos parece aún más grave y que consideramos se pudo evitar pues no aporta absolutamente nada a la trama, ni nada positivo,

ni nada relevante. Se trata de los pedazos de mujeres o de representación de ellas que se muestran como un trofeo, como un adorno, como escenografía. Esto, nos atrevemos a decir, pareciera un fetiche donde las mujeres son tomadas como pedazos de carne que está cortada para ofrecer solo sus piernas, vulvas, o lo que sea que les sirva de nuestro cuerpo.



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 42

No nos parece, ni siquiera exagerado, comparar esto con una carnicería donde se exponen partes y partes de cuerpos de mujeres, en las paredes vemos recortes de fotografías que dejan a la vista aquellos pedazos de mujeres que se usan y que son objeto, bocas, ojos, piernas y de nuevo la obsesión con los senos (fotogramas 36 y 37). Inflables con una forma idealizada y creada a la perfección del ser mujer (fotogramas 38 - 41), y no necesita ser real para gustar, solo basta con que tengan una boca bien abierta para recibir cualquier objeto que ellos deseen, unos senos bien posicionados y orificios varios.

Dichos objetos son utilizados con violencia, los golpean para demostrar cómo es que ellos tienen sexo con mujeres, cómo nos utilizan y nos violentan. Y por último los trofeos, el encendedor con forma de los ganadores senos, para mostrar que poseen a las mujeres, para mostrar que en cualquier artículo posible está ese símbolo de su objeto predilecto, el problema es que no es la forma un balón, un juguete, un paisaje, una bandera o algún símbolo, es un pedazo de una mujer.

Es grave lo que muestran y cómo lo muestran, cómo nos muestran a las mujeres, que al final dejamos de ser iguales a ellos, no somos ni equiparables porque ya no somos personas, no tenemos rostros y no aparecemos en pantalla para conversar, para hacer cualquier cosa, solo para que nos hagan, somos solo objetos. Es importante entender con estas imágenes lo que significamos para la sociedad patriarcal mexicana actual y cómo deciden representarlo para que quede claro, para que no se le olvide a nadie, ni a las víctimas ni a los victimarios²⁴ que en esta sociedad hay personas abusadas y abusadores, y lo más importante, si se muestra así no solo no se olvida, tampoco cambia.

²⁴ Utilizamos el masculino y dejamos de utilizar el femenino como genérico porque nos referimos a los hombres como quienes ejercen el poder y la violencia.

5

Conclusiones

A partir de lo encontrado en cada uno de los apartados del último capítulo, donde pudimos fragmentar la película en escenas, en personajes y en micro historias para poder analizar y encontrar los rastros de la racionalidad patriarcal en cada una de sus partes, es que hemos llegado a las siguientes conclusiones. Al final todo lo descrito y analizado toma sentido al formar parte de un solo producto audiovisual, mexicano y actual y con ello podemos llegar a distintas conclusiones.

Sobre lo que encontramos en cada apartado concluimos que en primer lugar, el filme tiene un mensaje claro en contra del aborto, criminalizándolo y buscando convencer a la audiencia de que en la interrupción de un embarazo, el producto “bebé” sufre de manera física y que muere como consecuencia de los actos de su madre. En la historia de Maru y como ella pasa de querer abortar a decidir tener a su hijo, la película utiliza la culpa y el chantaje para demostrar que las mujeres, si deciden abortar, están atentando contra una vida y califican eso como un acto inhumano. Al final la película desinforma y crea una opinión pública sobre el aborto, basada en la moral mexicana que a su vez tiene sus cimientos en la racionalidad patriarcal.

Nos dimos cuenta también que la película sostiene su historia en las estructuras del amor romántico, la familia y la heterosexualidad, donde las mujeres tienen un papel

completamente pasivo, sin decisión alguna, esperando ser lo necesario para ser elegidas por un hombre. Por un lado nos muestran la maternidad como algo que las mujeres, todas queremos y agradecemos, ya sea porque naturalmente tenemos un instinto materno o porque al final, la maternidad nos trae felicidad. Esto es claro en la historia de la protagonista que es feliz con su hijo, producto de una violación, un hijo no planeado, pero que al final llega a su vida y todo alrededor de ello se soluciona para terminar en un final perfecto, sin complicaciones.

Por otro lado está la heterosexualidad obligatorias así como el matrimonio heterosexual, como algo que al final es bueno para todas, donde algunas sin estar necesariamente presionadas a elegir, toman ese camino y al final viven felices, como cuento de hadas, sin sufrir y sin consecuencias negativas. Al final todo debe tomar forma, de manera que cada uno de los personajes termine en pareja, hombre-mujer, en relaciones formales, sin importar si viven violencia como la madre de Maru, o si la mujer había tomado el papel de la amante, como Daniela, no importa nada, solo que puedan cerrar la historia con una familia heterosexual estable, que al final será el vínculo que legitima la perpetuación de la violencia y de la racionalidad patriarcal, así como de sus normas.

Si bien la historia se basa en dichas estructuras, también encontramos que durante toda la trama y de una manera general en el discurso del filme se representa la diferenciación y la separación entre hombres y mujeres. A partir de la conformación de los personajes y como estos se desarrollan concluimos que todos los hombres son para la película *Qué culpa tiene el niño* poderosos y están por encima de las mujeres.

Esto lo demuestra la película de dos maneras: una de ellas es la fuerza y el poder con el que representan la fraternidad entre hombres, que atraviesa cualquier situación social y particular; y la segunda es la exclusión de las mujeres de estos grupos, donde además de ser la otredad, las mujeres pierden por completo la categoría de humanas dignas y pasan a ser

objetos de los que si son humanos, de los que si hacen grupo y sociedad. Pasamos a ser objeto del deseo de los hombres, que son los que representan a lo humano, son el modelo.

Por lo que al final de la película tenemos ya afirmaciones claras que nos ayudan a explicar y a definir por llamarlo de esa manera, el discurso representado en el filme de 2016, un filme de comedia romántica, lanzado para un público joven que busca humor en el entretenimiento pero que también busca historias reales y casuales basadas en situaciones que parecen de la cotidianeidad. En dichas afirmaciones mostramos las formas en las que la racionalidad patriarcal se presenta en el discurso de *Qué culpa tiene el niño*:

1. La manera en la que se muestran a las mujeres en contra parte con la manera en la que se muestran a los hombres, deja ver la RP que está inmersa de manera total en la historia en la que los hombres son sujetos y las mujeres solo objetos.
2. A pesar de ser Maru la protagonista, al mostrarnos más de su vida, de su familia y ser la mujer alrededor de la que fluye la historia; es Renato el héroe de la historia, el que da las lecciones de vida, el que reflexiona al final y el que tiene en su poder la decisión de formar o no una familia con Maru, haciendo ver esto como un acto de caridad. Ello muestra que el discurso como la historia se centra en los hombres, y refleja la misoginia de la película.
3. La reflexión final a la que llega la historia, en donde la pareja termina en final feliz, casados, con un hijo que solo trae alegrías, cambios positivos en su padre y su madre, y buenas decisiones, como si se tratara de una bendición que mágicamente resolverá todo para que en el desenlace todo funcione; es una clara representación y perpetuación de las nociones de la racionalidad patriarcal.
4. El humor de la cinta gira siempre en torno a la sexualización, objetualización y posesión de las mujeres. Con ello podemos deducir que la violencia hacia las mujeres

está tan arraigada que forma parte ya del folklor mexicano, de la cultura y del humor; y por otra parte con la forma en la que se habla de ello en la película, haciendo comedia, se normaliza y se visibiliza el problema actual de la violencia a las mujeres.

A partir del análisis que realizamos y de las afirmaciones que planteamos, basadas en las teorías tanto del discurso como en las teorías feministas, terminamos por afirmar nuestra hipótesis, obteniendo resultados a favor de confirmar que la película mexicana de 2016 *Qué culpa tiene el niño* está creada con un discurso basado en la racionalidad patriarcal, en donde las mujeres son objeto de los hombres, y donde se muestran violentadas de distintas maneras y en distintos momentos de la historia, dando como resultado un mensaje de hombres por encima de mujeres, donde además todas son violentadas por la racionalidad patriarcal.

Dichas conclusiones por una parte nos hacen caer en la realidad social y cultural mexicana del siglo XXI donde todas estas problemáticas siguen vivas, siguen creciendo y se crean productos como el que aquí analizamos para normalizarlas y perpetuar la racionalidad patriarcal. Pero por otro lado también nos dejan tanto dudas como nuevas puertas a próximos estudios e investigaciones.

Unas de estas nuevas puertas que les compartimos a nuestras lectoras para que puedan ser abiertas por ellas o alguien más, son: el estudio la problemática encontrada en el último apartado del análisis (apartado 4.7), ¿Cómo las mujeres nos estamos convirtiendo en objetos separables de nuestro cuerpo?, no solo en la representación cultural sino en la realidad social actual; ¿Cómo se ven representadas estas mismas nociones de la racionalidad patriarcal en otros productos culturales audiovisuales mexicanos como series, telenovelas, o videos para redes sociales?; y por último ¿Qué tanto ha cambiado la manera en que se representa a las mujeres en el cine mexicano? Pensando en que este ha estado creciendo en producción y

donde notamos problemáticas que se puede pensar se habían quedado en películas del siglo pasado.

Esperamos que estas pistas así como nuestra investigación sirva para que se creen próximas investigaciones y más avances en lo relacionado con los estudios feministas, ya que consideramos que en la actualidad forman parte de un tema que no podemos evitar ni tampoco dejar de lado, que es la violencia sistemática en contra de las mujeres. Y por último esperamos también que los pasos que damos en este trabajo ayuden a tejer nuevas investigaciones.

Referencias

- Amorós, Celia. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre.
- Amorós, Celia. (1992). Notas para una teoría nominalista del patriarcado. *Asparkía*, 41-58.
- Auffret, Séverine. (2019). *Historia del feminismo*. Buenos aires: Editorial el Ateneo.
- Begné, Enrique. (Director). (2016). *Busco novio para mi mujer* [Motion Picture].
- Begné, Enrique. (Director). (2016). *Compadres* [Motion Picture].
- Binetti, María José. (2013). La maternidad patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alineación. *La Aljaba*, 113-128.
- Cárcamo Morales, Benjamín. (2018). El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas. *Forma y función*, 145-174.
- Caro García, Carmen., & Monreal Gimeno, Ma. Carmen. (2017). Creencias del amor romántico y violencia de género. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 47-56.
- Carosio, Alba. (2009). El feminismo Latinoamericano y su proyecto ético-político en el siglo XXI. *Revista venezolana de los estudios de la mujer*.
- Cartas, Chava. (Director). (2016). *Treintona, soltera y fantástica* [Motion Picture].
- Casetti, Francesco. (1994). *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Gruppo editoriale Fabbri Bompiani Sonzogno ETAS.

- De Lauretis, Teresa. (1989). Tecnologías del género. In T. De Lauretis, *Technologies of Gen-der. Essays on Theory, Film and Fiction*. (pp. 1-30). Londres: Macmillan Press.
- Esteban, Mari Luz, & Távora, Ana. (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. *Anuario de psicología*, 59-73.
- Facio, Alda. (2011, Noviembre 8). *El patriarcado y sus instituciones*. Retrieved Junio 19, 2020 from Agrupación Punto G: <http://agrupacionpuntog.blogspot.com/2011/11/el-patriarcado-y-sus-instituciones-por.html>
- Fairclough, Norman, & Wodak, Ruth. (2000). Análisis crítico del discurso. In T. A. Van Dijk, *El discurso como interacción social* (pp. 367-404). Barcelona: Gedisa editorial.
- Flores Fonseca, Vercei Melina. (2019). Mecanismos en la construcción del amor romántico. *La ventana* , 282-305.
- Gargallo, Francesca. (2007). Feminismo Latinoamericano. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 17-34.
- Golubov, Nattie. (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez Ramírez, María Teresa. (2013). Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino. *Revista Quaestiones Disputatae* , 27-40.
- Guarinos Galán, Virginia. (2008). Mujer y cine. In I. A. social, *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Andalucía: Junta de Andalucía.
- Helfrich, Silke. (2001). *Género, feminismo y masculinidades en América Latina*. El Salvador: Ediciones Böll.
- INEGI. (2018). *Cuenta satélite de la cultura en México, 2017*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.

- INEGI. (2019). *Presenta INEGI resultados del módulo de eventos culturales*. México: INEGI.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2017). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016*. CDMX: IMCINE.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2018). *Anuario estadístico de cine mexicano 2018*. CDMX: IMCINE.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2019). *Anuario estadístico de cine mexicano 2019*. CDMX: IMCINE.
- Kuhn, Annette. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Lagarde y de los Rios, Marcela. (2012). *El feminismo en mi vida, hitos claves y topías*. México: Inmujeres DF.
- Lameiras Fernández, María. (2004). El sexismo y sus dos caras: De la hostilidad a la ambivalencia. *Anuario de sexología*, 91-102.
- Leal Rodríguez, Sylvia Vanessa. (2001). El lenguaje sexista. In C. Flecha García, & M. Núñez Gil, *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas* (pp. 39-43). España: Universidad de Sevilla.
- Loza, Gustavo. (Director). (2016). *Qué culpa tiene el niño* [Motion Picture].
- Maffia, Diana. (2010). Violencia y lenguaje: de la palabra del amo a la toma de la palabra. *Encuentro Internacional sobre Violencia de Género*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República de Argentina.
- Mateos de Manuel, Victoria. (2019). Exilio interior y cultura de la violación. *Lecturas de nuestro tiempo*, 23-44.
- Millán, Mágina. (1995). Mujeres en el cine de mujeres. La representación de los géneros en las películas de tres cineastas mexicanas. In M. e. Alegría de la colina, *Nuevas ideas*

- viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI* (pp. 259-280). México: Casa abierta al tiempo.
- Millán, Margara. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Miguel ngel Porrúa.
- Miralles, Raquel. (2020). La cultura de la violación, una cuestión política. *Libre pensamiento*, 83-88.
- Muñoz Ortiz, Carla. (2016). *La cultura de la violación en Chile: un análisis en los medios de comunicación digitales*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- O'halloran, Kay L. (2012). Análisis del discurso multimodal. *Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 75-97.
- Pardo Abril, Neyla Graciela. (2012). Análisis crítico del discurso: Conceptualización y desarrollo. *Cuadernos de lingüística hispánica*, 41-62.
- Re, María Cecilia. (2013). *La maternidad obligatoria como dispositivo de violencia legitimada hacia las mujeres*. Córdoba : C.E.A. – U.N.C.
- Sáenz Valadez, Adriana. (2011). *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*. MÉXICO: PLAZA Y VALDEZ EDITORES.
- Sáenz Valadez, Adriana. (2015). La crítica a la racionalidad patriarcal, un paradigma para pensar a los géneros. In V. vila, & P. Suárez, *Los estudios de género hoy. Debates y perspectivas* (pp. 97-126). México Distrito Federal: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.
- Sáenz Valadez, Adriana. (2018). *La racionalidad patriarcal como discurso y como ideología*. UMSNH/CONACYT.
- Sáenz Valadez, Adriana. (2020). El grupo juramentado y la violencia hacia lo femenino. In H. B. Salmern García, *Resiliencias versus violencias en la educación. Estrategias y*

- reflexiones sobre los sujetos universitarios* (pp. 79-93). CDMX: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sau, Victoria. (1981). *Diccionario Ideológico Feminista volumen I*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Soler Mas, Yanela, & Herrera Barreda, Dagmar. (2018). Los estudios críticos de los discursos multimodales y su aplicación en la enseñanza. *Universidad de la Habana*, 223-231.
- Solomon, Cary, & Konzelman, Chuck. (Directors). (2019). *Unplanned* [Motion Picture].
- Soto Arguedas, Abileny. (2013). La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. *Revista Escena*, 55-64.
- Szurmuk, Mónica. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Tuñón, Julia. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: IMCINE El Colegio de México.
- Van Dijk, Teun A. (1997). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Van Dijk, Teun A. (2000). El estudio del discurso. In T. A. Van Dijk, *El discurso como estructura y proceso* (pp. 21-66). Barcelona: Gedisa editorial.
- Van Dijk, Teun A. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 203-222.
- Velilla, Nacho G. (Director). (2016). *No manches Frida* [Motion Picture].
- West, Candace, Laza, Michelle M., & Kramarae, Cheri. (2000). El género en el discurso. In T. A. Van Dijk, *El discurso como interacción social* (pp. 179-212). Barcelona: Gedisa editorial.
- Williamson, Rodney. (2005). *¿A qué le llamamos discurso multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica*. Santiago, Chile: ALED.

Wittig, Monique. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial EGALES.

Zapata Galindo, Martha. (2001). Más allá de machismo. La construcción de masculinidades. In S. Helfrich, *Género, feminismo y masculinidad en América Latina* (pp. 225 - 242). El Salvador: Fundación Heinrich Böll.

Zavala, Lauro. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo*, 65-69.

6

Apéndice

6.1 Descripción de los personajes

6.1.1 María Eugenia “Maru” Zamacona de la Barquera

Maru es una joven que está en sus 30, hija única del diputado Zamacona y de Nina de la Barquera. Es una joven de clase alta con una licenciatura y una maestría en su curriculum, tiene además una asociación que ayuda a niñas de escasos recursos y vive con sus padres. Mejor amiga de Daniela y Paulina, ex novia de Juan Pablo y al final esposa de Renato y madre de la Ranita.

Ella es la protagonista y la historia gira alrededor de su embarazo, que fue producto de una violación que se da en la boda de uno de sus amigos al encontrarse ella alcoholizada.

6.1.2 Renato “La Rana” Zamarripa

Joven de 21 años, único hijo de Rosy Zamarripa. Es un joven de clase media baja que vive con su mamá en un departamento. Está por terminar la preparatoria en el sistema abierto, no trabaja pues se está tomando un año sabático, aunque durante la trama decide comenzar a

trabajar como repartidor de pizzas para poder tener un ingreso ya que se entera que será papá. Mejor amigo del Cadáver y al final esposo de Maru y oficial papá de la Ranita.

Al final de la película parece que termina siendo el protagonista y héroe de la historia, al casarse con Maru y aceptarla con un hijo que se descubre no es de él.

6.1.3 Abel Escobar “El Cadáver”

Mejor amigo de Renato, joven colombiano que vive en México y se dedica a la venta de piratería. Vive con su abuela y es el personaje con la carga de humor en la película.

Padrino de la Ranita y al final pareja y padre del hijo que tendrá con Paulina la mejor amiga de Maru.

Es un personaje importante por ser alguien que acosa y cosifica a las mujeres en incontables ocasiones a lo largo de la trama y por ser también el consejero de Renato en todo momento, quien lo motiva a actuar con respecto a Maru y con quien Renato hace los planes de su futuro.

6.1.4 Paulina

Una de las mejores amigas de Maru, no se sabe su edad ni su ocupación, pero forma parte del grupo más cercano de Maru, con quien esta se desahoga, busca consuelo, resuelve sus problemas y a quienes les confía todo lo que le pasa.

Es de las dos amigas de Maru la que más la apoya, tanto cuando piensa en abortar, como cuando decide quedarse y casarse con Renato.

Es soltera durante casi toda la película hasta la última escena en la que se muestra en una relación formal con el Cadáver y embarazada de él.

6.1.5 Daniela

Una de las mejores amigas de Maru, no se sabe su edad ni su ocupación, pero forma parte del grupo más cercano de Maru, con quien esta se desahoga, busca consuelo, resuelve sus problemas y a quienes les confía todo lo que le pasa.

Es la amiga que se muestra en desacuerdo con la idea del aborto, de quedarse con Renato, de la boda e incluso de la ruptura de Maru con Juan Pablo.

Es soltera aunque se sabe que fue amante de Artur, el joven que se casa en la boda en la que se desencadena la trama, con quien termina teniendo una relación formal en la última escena.

6.1.6 Rosy Zamarripa

Mamá de Renato, mujer de clase media baja que vive con su hijo en un departamento. Es el personaje que funciona como la teatralización y burla de la clase social baja, representada como una mujer vulgar, liberal y sin clase.

Apoya a su hijo y recibe a Maru en su casa, no interviene en su relación y se muestra siempre de acuerdo con ellos.

Es madre soltera y durante la trama tiene una relación sentimental que termina formalizándose, con Plutarco, chofer de Maru y empleado del diputado Zamacona, que está siempre a sus órdenes aunque a la mitad de la trama comienza a ser cómplice de Renato, con quien siente una cercanía por pertenecer a la misma clase social y por la relación que tiene con Rosy.

6.1.7 Diputado Zamacona

Papá de Maru y esposo de Nina, es un diputado que está en campaña por la senaduría. Hombre conservador, pilar de la familia, violento y acostumbrado a usar su poder para obtener lo que quiere, corrupto además.

No aprueba la relación de Maru con Renato sin embargo se ve en la necesidad de hacerlo cuando Renato descubre que es infiel.

Es el mayor donador de la asociación que dirige Maru, cosa que utiliza siempre para chantajearla.

6.1.8 Nina de la Barquera

Mamá de Maru y esposa del diputado Zamacona, es una mujer de clase alta, conservadora y completamente sumisa en su relación de pareja. Tiene pocas apariciones, en general el personaje solo está para darle razón a su esposo y para juzgar o desaprobado aquello que le pasa o decide Maru y que van en contra de las reglas sociales y de la moral.

Desaprueba por completo la relación entre Maru y Renato y se muestra siempre triste, preocupada, enojada y afligida por la situación tanto del matrimonio de su hija como del nacimiento de su nieto.

Al final la vemos adicta a algún tipo de medicamento que la dopa y la mantiene tranquila pero que también en la línea de la inconciencia.

6.2 Transcripción de las escenas

1 [Ver aquí](#)

MARU – Estoy embarazada.

RENATO –¿Qué? Felicidades.

MARU –¿Felicidades?

RENATO –¿Está mal?

MARU –No, no está mal, está de la chingada.

RENATO – Maru espérate, en lo que te pueda ayudar.

MARU –Ay muchas gracias eh, no sabes qué lindo de veras eh, no, tú y yo nunca nos conocimos, no cruzamos camino, no, no te quiero volver a ver en la vida.

RENATO –¿Por qué no?

MARU –¿Por qué? Porque a la próxima le haces caso a tu mamá y te pones condón, imbécil.

MARU – Ah y sabes que, te pido un favor. Qué dijiste ya me apañé a la riquita no, no pues no cago lana, ósea que espero y te hagas mínimamente responsable y pagues la mitad del aborto, porque no creo que sea muy barato que digamos.

RENATO –Como que el aborto.

MARU –Si, apunta mi teléfono que ya me tengo que ir.

RENATO – Espérate pero ¿vas a abortar?

MARU –Apunta mi teléfono que ya me tengo que ir.

2 [Ver aquí](#)

DANIELA –Un aborto, lo fácil. Yo no estoy de acuerdo, es mi opinión.

PAULINA –¿Daniela! No va a tener un hijo con un güey que no conoce. No estudia.

MARU –No estudia.

PAULINA –No trabaja.

MARU –No trabaja.

PAULINA –Está jodido.

MARU –Y vive con su mamá que es una loca.

DANIELA –Bueno, a la otra te fijas con quién te metes.

PAULINA –¡Qué cabrona!

DANIELA –¿Por qué?

3 Ver aquí

MARU –No pude.

RENATO –¿Cómo?

MARU –No me atreví

RENATO –Entonces, ¿nuestro hijo?

MARU –¡Ahí! Viene caminando. Cómo que nuestro hijo, pues qué lo traigo en la panza tetazo.

RENATO –Ranita, estás vivo hijo. Yo soy tu papá - -

MARU –Suéltame, a ver, sh sh ¡Suéltame!

RENATO –¡VOY A SER PAPÁ!

RENATO –Te amo, te amo, los amo.

MARU –A VER, AQUÍ NADIE AMA A NADIE. O si no me regreso ahorita mismo a abortar - -

RENATO –No no - -

MARU –Me regreso a abortar.

RENATO –No digas eso, te va a escuchar nuestro hijo, cuando están ahí ya sienten.

MARU –Mmm

RENATO –Pásenle

4 Ver aquí

MARU –¿Qué ancho no? Te metes a una boda donde nadie te invitó, te ganas la lotería sin comprar boleto, te agarras a la más fregona de la fiesta ve´a y te.

MARU –No te rías.

MARU –Te aprovechas de que estoy borracha, te metes a mi cuarto, me coges sin que me ente y luego desapareces. ¡Eres un maricón!

MARU –Igualito a tu papá.

RENATO –Y tu cómo sabes cómo es mi papá

5 [Ver aquí](#)

MARU –¿No se acuerdan con quién estuve en la boda?

PAULINA –Es broma, ¿ no Maru?

MARU –No es en serio, no me acuerdo con quien estuve, ya hice las cuentas y él es el papá.

DANIELA –¿No te estabas cuidando?

MARU –No, me dejé de tomar las pastillas cuando me cortó Juan Pablo.

PAULINA -¿Cómo crees? No, no, puedes dejar de tomar leche, alcohol, puedes dejar las grasas - -

DANIELA –El gluten

PAULINA –Exacto, puedes dejar hasta de coger y aun así ¡no dejas de tomarte las pastillas nunca Maru!

MARU –A ver, yo que iba a saber que iba a acabar en mi cuarto con un tipejo que no conozco.

PAULINA –Ay no, no, cómo iba a pasar algo así. No si casi no estabas ardidada porque tu güey con el que duraste 5 años nunca te dio el anillo, y ese hubiera sido tu máximo - -

MARU –¡Paulina!

PAULINA –En la vida, y además casi no estabas peda- -

MARU -¡Ya! ¡Pareces mi mamá!

PAULINA -¿Cómo iba a pasar algo así, Maru no mames.

6 [Ver aquí](#)

RENATO –Neta güey.

CADAVÉR –¿Embarazada güey? ¡No me contaste que cabrón! Te cogiste a la Maru
¡No mames! Diste el braguetazo de oro cabrón. ¿Y cómo le vas a hacer?

RENATO –Pues para eso soy hombre ¿No? Me la voy a rifar.

7 [Ver aquí](#)

RENATO –Tal vez, has estado pensando porque no nos parecemos mucho o te están haciendo bullying en la escuela, ¡Tu ni les hagas caso eh!, eso a veces pasa en la vida. Fíjate que yo tuve un abuelo que se parece mucho a ti, yo creo que por eso saliste así, ¡Como él! Hijo, nunca vayas a dudar de lo mucho que te amo y de lo mucho que amo a tu mamá. Ustedes dos me cambiaron la vida, sin ustedes, sin ustedes yo no sería nada. Yo no tuve la oportunidad de tener un papá, pero créeme, eso no te va a faltar a ti. Yo voy a estar ahí para cuidarte, para protegerte, para ayudarte cuando más lo necesites, ¡Te voy a ver crecer eh! Te quiero ver feliz. Te amo Ranita.

8 [Ver aquí](#)

CADAVÉR –Qué le vas a decir a la Ranita.

RENATO –¿Cuál Ranita?

CADAVÉR –Pues la Ranita, tu hijo. Cuando llegue saltando y te pregunte “¿Papá, cómo conociste a mi mamá?”. Agarra la onda.

RENATO –No sé. No güey.

CADAVÉR –Pues qué le vas a decir. Conocí a tu jefa en una boda donde nos metimos de colados con el Cadáver, tu padrino, y pues nos pusimos hasta la madre güey,

fuimos a la playa, nos encueramos, tu jefa se puso bien peda, y pues terminamos en un cuarto y me la di. Y nos tuvimos que casar por tu culpa. Uy no eso no está chido.

RENATO –No, no está nada chido güey.

CADAVER –Se va a traumar la Ranita.

RENATO –Si cierto.

9 [Ver aquí](#)

DIPUTADO –¿Qué piensas hacer?

MARU –No sé, ya no sé qué hacer, necesito pensarlo.

DIPUTADO –Pues no te queda mucho tiempo hijita.

NINA –Maru, ¿por qué no piensas lo de Juan Pablo?

MARU –Mamá eso no va a pasar. ¿Qué te pasa, estás loca?

DIPUTADO –¿Ah no? Entonces no me dejas otra alternativa.

MARU –¿De qué hablas?

DIPUTADO –Te vas a tener que casar con el pizzero.

MARU –¿¡QUÉ!?

DIPUTADO –Ah ¿No está padre verdad?

MARU –¡Si tú!

DIPUTADO –¿Cómo te quedó el ojo hijita?

NINA –Ay Maru por dios, no vas a ser mamá soltera.

MARU –A ver, no me voy a casar con él ni con nadie, por dios, qué les pasa.

NINA –Bueno ¡O vuelves con Juan Pablo y arreglas esto como dios manda! O vas a tener que casarte con el pizzero.

MARU –Ni una ni la otra.

DIPUTADO –¡HAY DE DOS SOPAS, ESCOGE UNA!

MARU –Y si no quiero que.

10 [Ver aquí](#)

RENATO- ¡Maru! ¡Maru aguanta!

MARU- ¿Qué haces aquí?

RENATO - ¿Podemos hablar? ¡Maru! Mira lo que te traje.

MARU –¡Que oso! Qué haces con esto, cómo sabes donde trabajo... qué haces con esto, qué te pasa.

RENATO –Maru no te enojés

MARU –Qué oso la neta

RENATO –Maru, danos chance ¿sí?

MARU –NO, a quién o qué.

RENATO –Como que a quién, a mi... a nuestro hijo.

MARU –A ver niño, te vuelves a aparecer aquí y le digo a Plutarco que te ponga el otro ojo igual, ¿me entendiste?

RENATO - ¿Por?

MARU -¡Plutarco!

PLUTARCO –Señorita, adelante por favor.

MARU –Por favor sí

PLUTARCO –Pásele sí, no se preocupe.

RENATO -¡Maru piénsalo! ¿sí?

PLUTARCO –Bájale tres rayitas a tu desmadre eh chamaco.

PLUTARCO –Y este, pues síguele echándole los kilos mano... ¡Así es esto con las mujeres!

11 [Ver aquí](#)

NINA –Pues qué lástima porque Juan Pablo es muy buen muchacho y de buena familia.

DIPUTADO –Y muy buen abogado, con mucho futuro. Lo voy a traer a mi campaña.
Hace unos discurso que no sabes ¡uff!

MARU -¡Si! Mira, me mandó uno.

DIPUTADO –Mira.

MARU –“Hola pendeja espero que te haya gustado el acostón que te diste con el putito ese” ósea tú. “Ahora si te va a pegar algo, maldita la hora en que te conocí, púdrete en el infierno maldita golfa”.

RENATO –¡Qué huevos de ese güey me cae!

MARU –Y tengo más discursos de él si quieres eh.

DIPUTADO -¿Por qué te escribió eso ese cabrón?

MARU –Porque así es el, y porque Renato y yo vamos a ser papás.

DIPUTADO -¡QUÉ!

MARU –Estoy embarazada.

12 [Ver aquí](#)

CADAVER –Y ya faltaría solamente la comadre güey. Pues porque siempre son dos, pero pues, ¡que la escoja ella!

RENATO –Obvio.

CADAVER –Si, que la escoja ella. No sé, podría ser, no sé, cualquiera, podríamos salir los cuatro, los cuatro y nos vamos de antro. Mmm ¡Fiesta, fiesta, fiesta!

CADAVER –Podría ser la Dani o la Pau, o ¿tiene una amiga más chida?

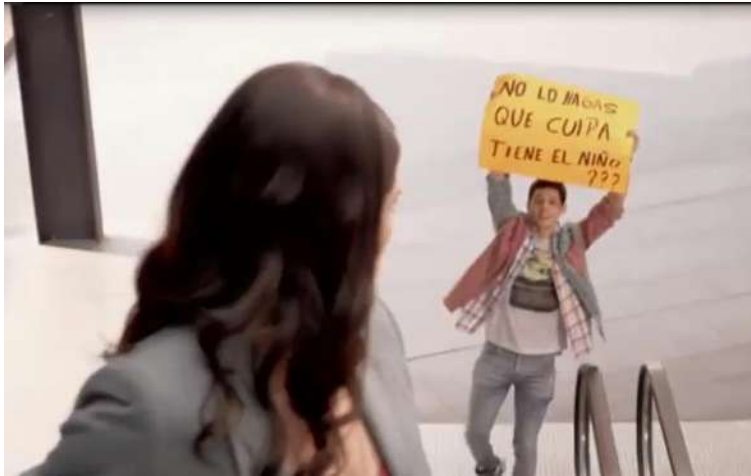
RENATO –No sé. Pero no creo.

CADAVER –Bueno, pues que sea la Dani, ¡está que se cae de buena güey! Te acuerdas el vestidito rojo que llevó a la boda güey tsss, ¡No mames! No tenía brasier güey, ¡uy si le he dedicado unas cuantas cabrón! ¿Tú no?

RENATO –No mames pues si es la mejor amiga de mi chava.

CADAVER –Ya está, que sea la comadre.

6.3 Fotogramas



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



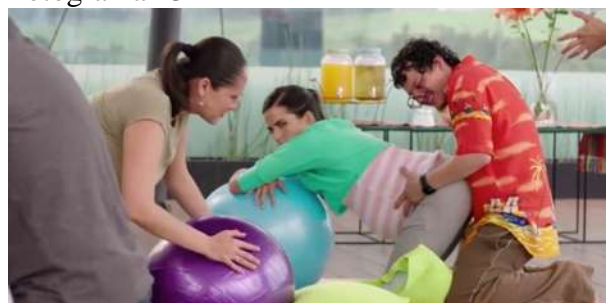
Fotograma 22



Fotograma 23



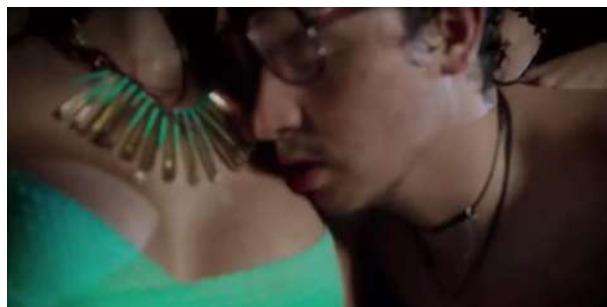
Fotograma 24



Fotograma 25



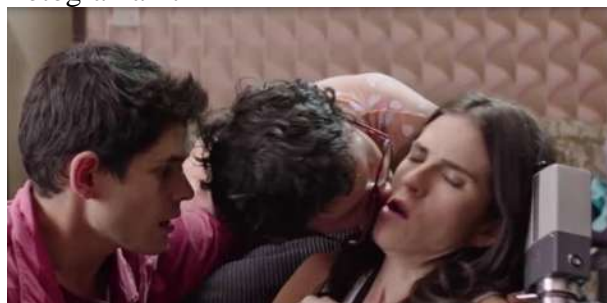
Fotograma 26



Fotograma 27



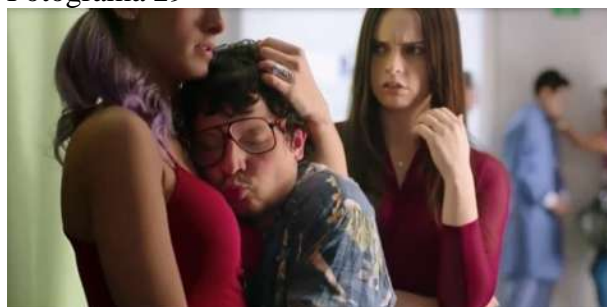
Fotograma 28



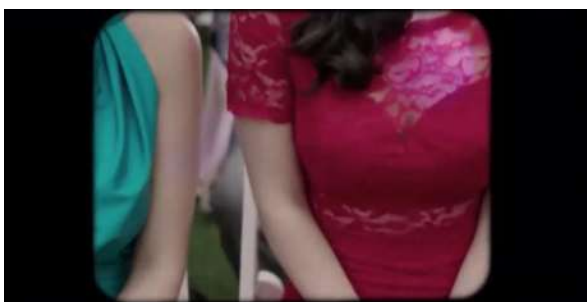
Fotograma 29



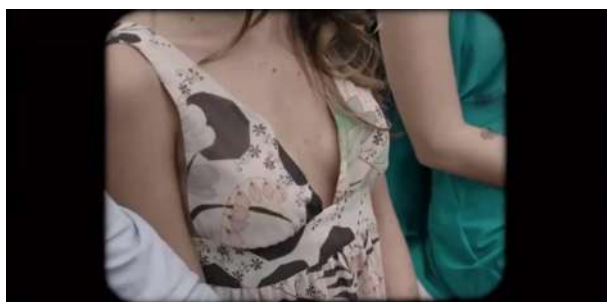
Fotograma 30



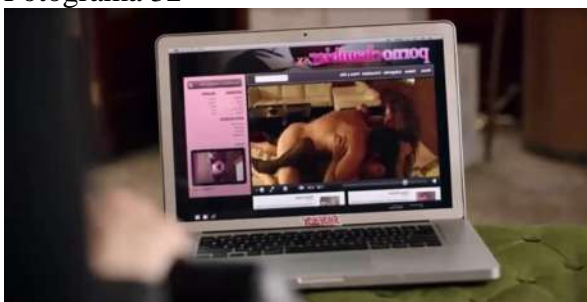
Fotograma 31



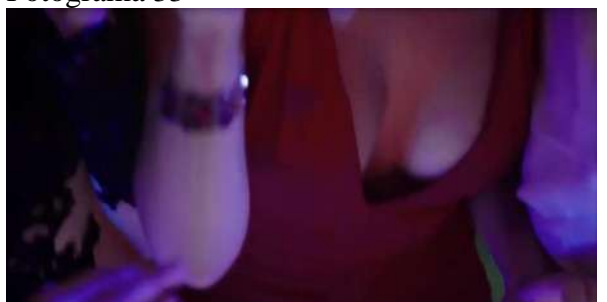
Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 42