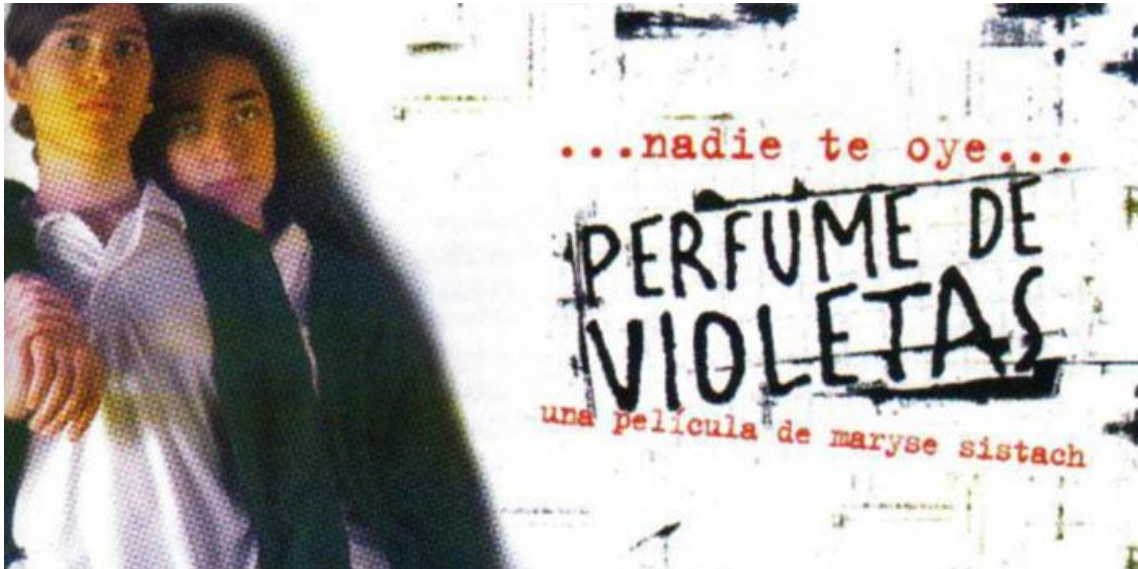


Construcción de Género en *Perfume de Violetas, Nadie te Oye* (2001), de Maryse Sistach

Escrito por: Marta Boris Tarré - University of Idaho



RESUMEN

La violencia sexual hacia la mujer es reflejo de una cultura de violencia que responde a normas patriarcales y que se produce tanto en una sociedad local mexicana como en la global. Los objetivos de este artículo son: primero, explorar cómo se produce una construcción de género en conexión a unos factores sociales, familiares, económicos y culturales que promueven, fomentan y desarrollan una subalternidad en la mujer en *Perfume de violetas, nadie te oye* (2001), de Maryse Sistach; segundo, el tema de construcción de género será analizado en conexión a la representación que se hace de éste en un cine mexicano que contempla argumentos más tradicionales y mediante el cual se consigue una ruptura de estereotipos y una redefinición de este cine no solo por la representación que se hace de la mujer sino por el trabajo de dirección femenino en una industria cinematográfica en el que aún impera lo masculino.

PALABRAS CLAVE: Violencia sexual, terrorismo sexual, género y sociedad.

ABSTRACT

Sexual violence to women is a reflection of a 'culture of violence' that echoes a patriarchy that is local and global as well. The objectives of this paper are: first, to explore how a construction of gender and sexuality is created in connection with social, political, cultural and economic factors, all of which seem to perpetuate, promote and affirm the hegemonic dominance of men and the subordination of women within Mexican society in *Perfume de violetas, nadie te oye* (2001) by Maryse Sistach; second, I will examine the depictions of gender violence in relation to gender representation within traditional Mexican cinema, a cinema that the director attempts to redefine through the challenge of stereotypes but also by achieving success as a female director in a male-dominated industry.

KEYWORDS: Sexual violence, sexual terrorism, gender and society.

La subordinación femenina al género masculino ha constituido uno de los temas predilectos de muchas cineastas mexicanas que empezaron sus carreras cinematográficas en la década de los 80 con el objetivo de denunciar situaciones que no solo vejaban a la mujer, sino que la representaban bajo estereotipos patriarcales. Todas estas mujeres cineastas encuentran sus raíces ideológicas una década antes – en los años 70 –, cuando se produjo el nacimiento de una doctrina feminista y con el surgimiento de una corriente cinematográfica que promovía un cine independiente y que se materializó en la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Colectivo Cine Mujer. Todas estas organizaciones fueron propulsoras de una “agenda feminista” que moldeó ideológicamente a toda una generación de mujeres profesionales, por consiguiente, en los años 80 se produjo la emergencia de una nueva generación de cineastas, entre ellos mujeres, que compartieron una misma ideología con aquellos movimientos feministas de una y dos décadas anteriores, y que debido a al activismo social y político que las caracterizaba y al hecho que pertenecían a una esfera intelectual, pudieron materializar esa ideología en la producción de películas (Patricia Torres San Martín 24). Ejemplos notables de estos años son *Lola* (1989) de María Novaro y *Los pasos de Ana* (1988) de Maryse Sistach, entre otros.

La evolución por la que pasaron las cineastas de aquella generación, así como otras que surgieron más tarde, al mismo tiempo que los cambios evolutivos propios que se producen en cualquier sociedad, desembocaron en un cine dirigido por mujeres en México que va más allá de la simple denuncia patriarcal y que basa su protesta en la ausencia de algunos derechos humanos que no se le otorgan a la mujer[1], lo que no deja de ser paradójico, especialmente

en una sociedad global en la que, aunque cada vez existen más leyes, organizaciones y campañas de protección a la mujer así como más manifestaciones de protesta[2] ante una violencia contra ésta, aún está regida por el patriarcado. El cine de Maryse Sistach no constituye una excepción a tal empresa, lo que queda ejemplificado con su película *Perfume de violetas, nadie te oye* (2001).

La película ofrece una visión del perfil socio-económico de la juventud mexicana en un barrio marginal de Ciudad de México, que se ejemplifica en un futuro incierto, familias disfuncionales, desempleo, drogas e indiferencia en el ámbito familiar e institucional, lo que constituye parte del argumento; éste gira en torno a la historia de amistad entre dos jóvenes de aproximadamente 15 años, Yéssica y Miriam, que se conocen cuando la primera acude a una nueva escuela secundaria con motivo de haber sido expulsada de su anterior centro escolar como consecuencia de haber abofeteado a la profesora. Yéssica, que procede de una familia totalmente disfuncional formada por una madre, un padrastro y un hijastro abusivos, es violada dos veces por un conductor de autobús que lleva a cabo la violación en complicidad con el hermanastro de la chica. En contraposición, su amiga Miriam, aunque procedente de una familia disfuncional asimismo, en ausencia de un padre y con una madre soltera que apenas cubre sus necesidades económicas, recibe todo el amor y ternura de ésta al mismo tiempo que el autoritarismo y disciplina que su figura parental requiere.

La primera parte del título "*Perfume de violetas*" representa un elemento reiterativo simbólico que se presenta a lo largo de la película y mediante el cual se desencadenan tanto una amistad como la ruptura entre las dos jóvenes. La segunda parte del título "*nadie te oye*", es reflejo de la impotencia para defenderse en una sociedad como la mexicana en la que como el crítico Ramón Cordero afirma con respecto al filme: "uno grita y nadie te oye".[3] Por tanto, este título adquiere una carga alegórica respecto al lanzamiento de ese grito subversivo frente a una sociedad que no quiere escuchar y nos recuerda, en cierta manera, la vinculación que la teórica fílmica feminista Kaja Silverman[4] establece entre la subordinación de la mujer y su voz.

En referencia a este nexo que se produce entre la mujer y su voz, de acuerdo a la proposición de Silverman, puede afirmarse que la agresión sexual que sufre una de las chicas y el silencio de ésta con respecto a la violación que sufre representa la "violencia silenciosa" que se impone a la mujer en una sociedad patriarcal en la que la misma mujer es copartícipe

de ello al no denunciar los hechos cometidos a su persona. Estos actos agresivos, sin constituir el eje narrativo de este artículo, sí son el vehículo a través del cual se establece una representación de la mujer en el filme, una representación que es espejo de esa sociedad patriarcal.

Por consiguiente el objetivo de este ensayo es doble: por una parte, analizar cómo discurso y representación de género están de alguna forma vinculados a un contexto económico social y educativo que permiten la violencia sexual contra la mujer en *Perfume de violetas, nadie te oye*. Con ello no pretendo decir que la subordinación y agresión a ésta responda exclusivamente a tales factores, pero sí que éstos fomentan otras situaciones en las que se establece una hegemonía sobre la mujer, que a su vez propicia la agresión sexual que se produce en la película y en la realidad[5]; por otro lado, ver cómo este filme de Sistach aporta al cine mexicano la ruptura de los estereotipos femeninos tradicionales que se han perpetuado a lo largo de su historia, lo que se consigue a través de la representación que la directora hace de lo femenino, contribuyendo con ello a una redefinición del cine mexicano actual.

Mediante la violencia de género hacia la mujer que se proyecta en el filme, se pone de manifiesto una teoría feminista sobre las relaciones hegemónicas que se establecen entre géneros, en las cuales prevalece la subyugación femenina y que en cierta manera determina la representación de la mujer en la película, que es lo que la directora quiere denunciar.

El análisis de la subordinación de la mujer no puede tratarse de una forma aislada, bajo un contexto puramente histórico o ideológico mediante el cual una sociedad patriarcal mantiene como ideología la opresión del género masculino sobre el femenino, sino que necesita ubicarse en un espectro mucho más amplio. Este espectro, que son todas las relaciones que se pueden establecer entre un discurso de género y una subordinación de la mujer es el que responde a unos factores sociales, económicos y educativos como se infería en la tesis de este artículo: sociales porque la sociedad los permite, económicos porque el capitalismo – como sistema de explotación económica– los materializa, y educativos porque el sistema educativo los fomenta ideológicamente desde la misma niñez.

No obstante, para que pueda establecerse un vínculo entre un discurso de género y estos factores sociales, económicos y educativos en el filme, es imprescindible que éste funcione como un paradigma fidedigno de una sociedad mexicana como ocurre con *Perfume de violetas*. En efecto, tal como afirma Torres San Martín respecto a la directora filmica: “se destaca la manera en que Sistach ha venido representando en sus textos fílmicos seleccionados un acto interpretativo de su entorno social” (37). El acto interpretativo de ese contexto social es un acto creativo que la directora realiza y que responde a un “acto diario de reconstrucción e interpretación... un proceso de interpretar una realidad cargada de sanciones, tabúes y prescripciones” (Simone De Beauvoir 301). En este acto de interpretación, es decir, de desciframiento de una serie de normas que la sociedad patriarcal ha impuesto, así como de reconstrucción, – de edificación de nuevos preceptos bajo los cuales regirse–, la directora está no solo rompiendo con un cine mexicano tradicional, sino retando, en cierta manera, una memoria histórica con respecto a unas normas patriarcales por las que nos hemos regido en la ficción y en la realidad. De una forma más específica, Sistach, mediante la violencia sexual ejercida contra la mujer está mostrando un entorno social subordinante pero está, al mismo tiempo, quebrantando una temática tabú de la cinematografía nacional mexicana que contempla argumentos más tradicionales. Nos encontramos pues, ante una renovación ideológica del cine mexicano que pasa por una reexaminación del papel de la mujer. La directora afirma a este respecto que: “Desde el principio de mi carrera yo quería mostrar a las mujeres de carne y hueso que no se muestran en el cine nacional” (Torres San Martín 58). Dada la realidad de un elevado número de violaciones en México, puede afirmarse que un buen grupo de mujeres puede verse reflejado e identificado en esta imagen especular que es la película. El objetivo de Sistach, tanto si se produce una identificación con los hechos como si no, es que el espectador no se quede impasible ante lo que está viendo (algo que se consigue, dada la crudeza de la película). En definitiva, la directora se implica y se compromete con la mujer y sus problemas, lo cual ayuda en la creación de una representación fiel de ésta y que resulta en un cambio de los paradigmas cinematográficos del cine mexicano, que Sistach lleva a cabo mediante la proyección de un retrato espectral de la mujer, es decir, ésta adopta diferentes roles, unas veces como víctima y otras como agresora, justamente para ser fiel a ese abanico de realidades que es la mujer. Por ejemplo, el rol de madre adopta dos significaciones en el film: una positiva en el personaje de Alicia, madre de Miriam, y una negativa en la de madre de Yéssica, rompiendo de esta manera con el estereotipo universal de madre abnegada. En ambos casos la maternidad en Sistach no se contempla como una afirmación de la mujer, lo que correspondería a un rol tradicional de ésta, sino como algo que se vislumbra como negativo para la misma mujer como queda ejemplificado en el caso de la madre de Yéssica y que se encuentra vinculado a los problemas socio-económicos a los que se enfrenta la mujer.

La transgresión de roles que se produce en el cine de esta directora no encaja con el hecho de que a la mujer se le ha identificado como “el vector de la afectividad, la corporeidad, de los sentimientos, de la no violencia, de la dulzura, de la belleza y de la cotidianidad como reafirmación de la vida” (Rossana Rossanda 41), lo cual constituye un ejemplo más de la innovación y redefinición de un cine mexicano en esta directora.

A continuación me centraré en el análisis de unos factores que se pueden encontrar en la película y a través de los cuales se estudia la representación de género, una representación que ha reflejado una relación asimétrica entre ambos géneros: el contexto socio-familiar, el contexto educativo y, finalmente, el económico. Todos estos factores crean, transmiten y fomentan una representación negativa del género femenino y una subordinación física, emocional y económica de la mujer hacia el hombre. Dentro de los primeros factores, la institución familiar es quizá el ejemplo más preponderante por ser ésta la más influyente en el individuo y la que crea un impacto más profundo desde una edad temprana.

En primer lugar, el tipo de familia que encontramos en los personajes principales responde a un modelo de familia que no solo no es convencional (padre-madre-hijos), sino que es totalmente disfuncional, algo que se da de una forma más acusada en el caso de Yésica. La primera escena de la película abre con tomas cerradas que enfatizan las caras y un plano medio de madre e hija que pone de manifiesto una relación entre éstas de subordinación de la hija respecto a su madre y que llega a rozar los límites de la animalización. En esta escena se puede ver a ésta última caminando con su hija hacia la nueva escuela donde va a empezar a estudiar.



Más tarde se puede ver, en una sucesión de planos cerrados en cuyo centro figuran ambas mujeres y en las que se muestra cómo la madre insta a la hija a caminar más deprisa hacia la escuela en un intento de llegar a tiempo. En uno de los diálogos, la madre le dice a Yéssica: “eres necia como un burro” y al mismo tiempo podemos corroborar mediante el mismo lenguaje corporal cómo la está empujando de la misma forma que el jinete incita a una mula para que camine. En relación a esta subordinación que la madre impone en la hija, puede verse en esta misma escena a la hija cargando un cesto lleno de ropa y mucho más pesado que el de la madre, cumpliéndose en Yéssica el propósito de mula de carga y reafirmando más el proceso de animalización que se produce entre ambas.

Desde el inicio de la película, el espectador puede observar el elemento sancionador al que la protagonista será sometida un sinnúmero de ocasiones, hecho que es manifestado por la cercanía de la cámara y los primeros planos extremos o los primeros planos medios de cara y cuerpo en varias escenas. En referencia a este punto, es importante observar que no son los personajes de género masculino los que se encargan de sancionar la conducta de Yéssica, sino que son las mismas mujeres las que llevan a cabo el proceso punitivo, tanto en el ámbito familiar de la casa (su madre), como en el institucional (las maestras y la directora del colegio). Se produce, pues, el intento de la transmisión ideológica de las ideas patriarcales que suceden tanto de madre a hija como de maestra a estudiante, que tiene como resultado la perpetuación de un sistema hegemónico en el que la mujer continúa siendo el género subordinado. Bajo un punto de vista teórico, y en concordancia con esta idea, cobran importancia las ideas de

Nancy Chodorow en relación al papel ideológico que ocupa la mujer en el rol de la perpetuación de algunas ideas patriarcales. Para ella: "Mothers reproduce mothers, I argue, through the creation of asymmetrical personality characteristics in daughters and sons; the continuing of the mother-daughter relationship in the female psyche creates and constitutes women's maternal capacities." (501). Aunque Chodorow vincula la transmisión ideológica de madre a hija con una base psicoanalítica freudiana que sustenta las relaciones entre los sexos en una dinámica fundada en el complejo de Edipo y a través de la cual la madre adquiere las habilidades psicológicas innatas para la educación de su hija, tampoco niega la responsabilidad que la sociedad y la cultura tienen en el rol educativo materno. La importancia de mencionar a esta autora y su idea sobre la transmisión ideológica vertical "madre-hijos" yace en que ésta proporciona un marco teórico para las ideas que quedan ejemplificadas en el filme sobre la subordinación de la mujer y el origen de ésta en un contexto tanto familiar como social y educativo. Así pues, el contenido ideológico patriarcal que la madre de Yéssica transmite a su hija queda ejemplificado en los roles domésticos que aquélla le impone (planchar, limpiar y cuidar de sus propias hermanas) y en el rol pasivo de comportamiento que las profesoras inculcan en las muchachas de la escuela ante los continuos altercados iniciados por parte de otros estudiantes. La trascendencia de las labores domésticas que la madre de Yéssica le impone a ésta y no a su hermano radica no solo en que representa la transmisión de valores sexistas de madre a hija que subyuga y subordina un género hacia el otro, sino que se antepone a las obligaciones escolares, punto clave para romper el ciclo de hegemonía masculina en el que la chica está sumida.

Asimismo, esta subyugación que Yéssica experimenta a manos de su madre o de la institución escolar y que se materializa a través de constantes sanciones, es siempre acompañada de un componente verbal y/o psicológico denigrante que nos recuerda la animalización con la que se inicia el filme en la escena correspondiente a ello, mencionada anteriormente. Este proceso de animalización queda reforzado con la actitud de la chica, tanto de ceder ante unas agresiones maternas como en la misma respuesta que Yéssica utiliza después de haber sido violada y en un estado psicológico perturbador cuando se refiere a ellos en voz alta como "vacas gordas", "lombrices de tierra" o "cerdos". En estas palabras se puede ver cómo la muchacha está transfiriendo al violador una jerarquía que se establece en el mundo animal en el cual una lombriz es lo más bajo y la suciedad del cerdo y gordura de la vaca lo más repugnante. La falta de autoestima de Yéssica, que la misma madre ha inculcado y alimentado a través de las continuas agresiones físico-psíquicas, permite que ella misma se considere, inconscientemente y de forma figurativa, una mula de carga y que exprese verbalmente sentimientos hacia el violador usando la misma terminología animal mediante la que ella es tratada. En definitiva, este proceso de animalización representa una metáfora para

expresar las relaciones hegemónicas que se establecen entre individuos dentro de un mismo género como del opuesto –madre-hija/ violador-Yéssica respectivamente– y que queda visualizado en el castigo y agresión física que la muchacha recibe.

En relación con este castigo físico, se puede aplicar la idea de Michel Foucault de que el castigo mental no puede funcionar sin un castigo corporal (*Discipline and Punish* 16). De alguna forma, la agresión física ocurre paralelamente a un confinamiento psicológico-mental que puede explicarse mediante la analogía que se establece entre el criminal en y la mujer en la sociedad mexicana. Se atribuye un castigo a la mujer por revelarse a las normas patriarcales de la misma forma como se atribuye una acción punitiva al criminal por el delito que ha cometido. De esta forma, se sanciona con un castigo físico a éste mediante el aislamiento físico de una sociedad, así como la mujer es de la misma forma reducida a un espacio físico y emocional limitado del hogar como si fuera un criminal. A ambos, criminal y mujer, se les impone un castigo físico y uno mental, al mismo tiempo que ambos están sujetos a un sistema hegemónico.

En referencia a un contexto social y familiar se ha podido ver mediante el análisis de algunas escenas que el estrato social del que parte la familia de Yéssica determina en gran parte el tratamiento machista y utilitario al que la chica está sujeta, lo que adquiere su punto más álgido en el acto agresivo de la violación.

En referencia a este acto agresivo y en relación con otro de los objetivos de este ensayo de romper con estereotipos tradicionales del cine mexicano, Sistach quiere derribar el imaginario popular que la sociedad mantiene en referencia al origen de la agresión sexual, es decir, la aserción que es la mujer la que incita y provoca este acto cometido a ella misma, autoriza y legitima a su vez una hegemonía sobre ella. En el caso de Yéssica, aunque no se produzca una imputación directa sobre la muchacha acerca del origen del ataque sexual, sí es juzgada por su propia amiga Miriam, y su madre, lo que queda ejemplificado en el comentario de ésta última a su hija al decir: “cuando las muchachas no se dan a respetar, les pasa estas cosas o peores”, comentario que deja entrever una actitud totalmente sexista hacia Yéssica.

El análisis que se puede hacer de ello es que es la misma mujer la que retroalimenta los valores patriarcales e implementa un elemento sancionador por los cuales asimismo ella misma es regida. Se pone de manifiesto, una vez más, la idea mencionada anteriormente de Chodorow en relación a una transmisión ideológica patriarcal que ocurre de madres a hijas.

En una situación de ausencia de apoyo emocional y afecto a la muchacha por parte de una red social que la debería amparar y proteger en un caso de agresión sexual como éste, es comprensible que ella se enfrente a la situación con total resignación, tanto emocional como legal y que no se presente una denuncia de la violación ante el sistema judicial que probablemente tampoco la creería. Tal como Laura O' Toole, Jessica Schiffman y Margie Edwards afirman en relación a un caso de violación sexual: "Many victims do not file charges if they lack social support networks or fear reprisal" (133). Esta reacción pasiva de Yéssica con respecto a no tomar una acción de denuncia de los hechos agresivos es representante de una subyugación que la sociedad impone en la mujer y corrobora la idea de que ésta se produce y se propicia en el mismo seno familiar y social.

En definitiva, se puede ver en esta película que es a través de la violencia sexual hacia la mujer cómo se pone de manifiesto toda una serie de normas sociales mediante las cuales los individuos interactúan entre ellos. Estas interacciones no solamente se basan en quién tiene el poder y en quién no, sino también en el imaginario popular de una sociedad en la que el poder hegemónico entre géneros es visto como parte de una red circulante de concepciones que apoyan, arraigan y perpetúan un sistema de maltrato que posiciona el cuerpo de la mujer como piedra angular de su acción. En efecto, tal como afirma Michel Foucault, "the body is the site where regimes of discourse and power inscribe themselves" (citado en Judith Butler 601).

En referencia a este sistema patriarcal que subordina a la mujer, física y sexualmente, es importante intentar indagar en el análisis sobre la causa de la violencia sexual porque esto nos ayudará a comprender que ésta no es causada por factores biológicos innatos del individuo, autor de esta agresión, sino que es producto de una construcción socio-cultural. En efecto, tal como expresa Peggy Reeves: "It is important to understand that violence is socially and not biologically programmed." (70). Por consiguiente, el estudio de las causas de la violencia doméstica constituye en definitiva, una re-visitación al patriarcado cuyo objetivo es hacer tambalear las jerarquías asimétricas en las que aquél se basa. Según esta autora:

Sexual violence is one of the ways in which men remind themselves they are superior. As such, rape is part of a broader struggle for control in the face of difficult circumstances...It is important to understand that violence is socially and not biologically programmed... rape is not an integral part of male nature, but the means by which men programmed for violence, express their sexual selves (70).

Asimismo, Diana E.H. Russel sostiene que los factores sociales que fomentan la violencia en la mujer están “sexualizados” y utilizados como forma de subordinación a ésta y por tanto, es sexualmente la forma en la que los hombres expresan las reglas sociales de opresión de género. En palabras de la misma autora: “We are socialized to sexualize power, intimacy and affection” (393).

Una de las formas mediante las que se “sexualiza” este poder que se ejerce sobre la mujer es mediante el vínculo que se produce entre territorio e identidad entre los jóvenes de barrios periféricos marginales de la película. El territorio funciona como vehículo para afirmar una identidad al establecer un elemento jerárquico y legitimador social de un acto hegemónico a la mujer en un espacio público; jerárquico porque establece órbitas de dominio entre componentes del mismo género masculino –el conductor que viola a Yéssica tiene el poder para determinar la ruta del autobús y desviarse de ésta para ejecutar la violación comprando el silencio de su asistente (hermanastro de la chica)–, y legitimador porque el hecho de que la sociedad ignore un acto tan brutal ocurrido en un territorio “de todos” o “de nadie”, como un autobús público, conlleva la aceptación de ese acto.

El segundo factor a través del cual queda establecida la representación de género en esta película es el constituido por el sistema educativo; me propongo examinar de qué manera éste contribuye a una representación de género que resulta en una perpetuación de un patriarcado. El punto central de este argumento gira, no tanto en torno a las normas institucionales que un sistema educativo conviene, sino en el papel humano a través del cual aquéllas se propagan: las profesoras de escuelas y directoras de centros educativos principalmente y la autoridad que ejercen en la transmisión de una ideología. Para ello se puede nuevamente recurrir a Chodorow y a su idea sobre la difusión de las ideas que se reproducen de madre a hija; existe

un traspaso de algunas cualidades que la mujer como madre transfiere a su hija, hecho que extrapola a su rol de educadora. De esta manera, la figura de la profesora, maestra y directora se convierte en una “madre suplente” o en una “quasi-madre” al trasladar unas características propias de la esfera de lo doméstico a unas en la esfera de lo institucional, al mismo tiempo que una ideología asociada con ello. Según esta idea, la mujer se identifica primero con su papel de madre y luego con el de profesional. Este hecho responde a que ha sido el mismo sistema patriarcal el que ha imbuido en la mujer la necesidad de elección entre *madre* o *profesional*, ubicando a aquélla en una posición maniquea en la que solo puede elegir entre buena madre/mala profesional o buena profesional/ mala madre. Por consiguiente, una de las formas como la mujer en la sociedad actual ha lidiado con esta incómoda decisión ha sido justamente transfiriendo las cualidades que posee como madre a las que reproduce como educadora, incluso si ello significa que se refuercen los estereotipos mediante los cuales la mujer es vista de una forma subordinada al vincularse lo educativo con lo maternal. La forma cómo se lleva a cabo esta transmisión es “by providing models to students male-female power relations and sex differentiated subject specialities and responsibilities that reinforce the connection of ‘feminitiy’ with caring, serving, confirming, mothering.” (citado en Sandra Acker 134). De esta manera se asegura un orden social que mantiene el *estatus quo* entre ambos géneros y se perpetúa un sistema hegemónico entre éstos en el contexto educativo.

La ejemplificación de estas ideas en la película queda patente en dos escenas. La primera se lleva a cabo después que Yéssica empieza en el nuevo colegio y en la que continuamente existen disputas entre ésta y sus compañeros de clase, algo de lo cual ella es siempre culpada; en una de éstas se destaca la prevalencia de los valores patriarcales en el sistema educativo cuando la misma directora da por sentado que ha sido Yésica la que ha iniciado el altercado entre ambos y la castiga en pleno sol después de la escuela y ella cumple el castigo impuesto por la institución. El enfoque de la cámara en un encuadre cerrado enfocando la risa del muchacho en una toma de primer plano, cuando escucha la sentencia de la directora, deja clara la culpabilidad de éste.



La sanción del personal educativo alcanza su momento más álgido en otra escena en la que Yéssica ha sido violada por primera vez y se encuentra en clase de educación física. Aquí, la cámara enfoca en una toma cerrada la mancha de sangre en la falda de la chica, símbolo del desvirgamiento.



La reacción de desprecio de la misma profesora cuando le pregunta gritando: “¿te gusta dar este espectáculo?”, así como la reacción de las mismas compañeras cuando dicen: “huele a pescado” refiriéndose a la menstruación, muestran la actitud de desprecio, no tan solo de la institución educativa a través de la profesora autora del comentario, sino de otras mujeres que la juzgan, la castigan y la humillan ante algo tan natural como lo puede ser el ciclo menstrual, ignorando lo que realmente ha ocurrido. El olor en esta escena, y en otras de las que éste es parte del eje narrativo fílmico [5], funciona en la película como elemento reiterativo mediante el cual se pone de manifiesto una triple alegoría: por una parte, se establece una distribución binaria de situaciones positivas versus unas negativas según el olor. El olor a sangre, el olor a una falta de higiene cuando Yésica pasa un día entero vagando por las calles sin haberse aseado después de haber sido violada, son preámbulo a una situación negativa y de extorsión psíquica, en contraposición, el olor a perfume cuyo nombre da título a la película, simboliza situaciones positivas: la amistad entre las dos jóvenes y, en definitiva, la continuidad de la vida cotidiana después de la violación cuando Yésica se echa perfume después que las compañeras se mofan de ella. La segunda alegoría yace en la idea que el perfume cubre el mal olor, como la sociedad cubre de una forma figurativa la voz de terror, miedo, frustración e impotencia frente a una situación como una violación sexual o frente a las circunstancias sociales negativas. Se establece aquí una alegoría en la que el perfume cubre el mal olor como la sociedad cubre la voz femenina de queja y dolor. Finalmente, la tercera alegoría a la que se puede hacer referencia es la función que adopta el olor como vínculo de unión y de separación entre las dos amigas que lo comparten repetidamente y que sirve como factor desencadenante en el desenlace final de la película: la muerte de Miriam. El olor, y en específico el olor al perfume, como vínculo de unión y de amistad queda patente en numerosas escenas, lo cual enfatiza conceptos importantes en el filme como la amistad, camaradería, entre ambas muchachas que podría incluso sugerir una sexualidad entre ellas y refugio de condiciones familiares y sociales adversas que la directora está intentando denunciar.



Adicionalmente, el perfume funciona como separación de éstas al ser robado por Yéssica en el mercadillo, siendo su amiga Miriam culpada por ello, hecho que desencadena una actitud de enemistad entre ambas.

En definitiva, la importancia de esta triple alegoría en conexión con el olor, yace en la idea de que el perfume es utilizado como una forma mediante la cual se establecen relaciones entre

géneros (hombre/mujer y mujer/mujer) en un contexto social, familiar y educativo que resultan en una omisión de la voz de la mujer tal como el mismo título del filme sugiere.

El último factor que se analiza en este artículo, que determina la representación de género, es el económico. Antes de establecer relaciones entre este factor y la película es necesario recordar brevemente las conexiones que históricamente el patriarcado ha establecido con un sistema económico capitalista que ha ubicado a la mujer en una posición subordinada. Los mitos, los imaginarios populares y el mismo sistema patriarcal, se han encargado de fomentar el vínculo entre la mujer y su faceta maternal, así como de recluir a ésta en la privacidad del hogar y, por tanto, negarla de unas posibilidades económicas propias y mantenerla en una situación de dependencia del varón. En otras palabras, todo un sistema de creencias patriarcales, tanto estructuradas –mediante instituciones sociales–, como populares, ha vinculado al hombre a un rol productivo y a la mujer a uno reproductivo exclusivamente. El patriarcado, por tanto, ha visto en el capitalismo, como sistema económico, un aliado para mantener a la mujer en el espacio privado a través de la labor doméstica no remunerada (Anthony Guiddens 138). Por consiguiente, si el objetivo de este apartado es analizar cómo la representación de género de la mujer está de alguna forma vinculada al factor económico, así como la proyección fílmica que se hace de ello, se hace necesario asimismo examinar cómo el género masculino controla los factores económicos al mismo tiempo que los laborales, que resultan en una subordinación de la mujer. Es decir, es a través de unas condiciones económico-laborales[6] que el género masculino ejerce una subordinación de la mujer, especialmente ante unas circunstancias sociales adversas en las cuales aquélla debe desempeñar un doble rol de reproducción y de producción ante la ausencia de la figura masculina que no solo no contribuye al cuidado filial, sino tampoco al económico. Esta idea queda ilustrada básicamente a través del personaje de Alicia –la madre de Miriam–, y del vínculo que se produce en este personaje entre lo económico-laboral y las relaciones de género, lo que queda sugerido en un par de escenas.

En una primera escena, en la que se encuentran Alicia y su hija en la zapatería y lugar de trabajo de la primera y en la cual ésta entabla conversación con el propietario, podemos ver una cámara que enfoca los muslos de la mujer y la mano del hombre sobre éstos en una toma cerrada, sin que ésta ofrezca resistencia alguna. La respuesta de Alicia ante la osadía del jefe podría responder a “requests for sexual favors where submission is linked to conditions of employment” (O’Toole, Shiffman y Margie Edwards 135), que concuerda con su condición de madre soltera y de necesidad económica. Tanto la escena como el resto de la película no

ofrecen la suficiente información para determinar si tal conducta responde a una estrategia para conservar el empleo, a una necesidad sexual por parte de Alicia o a una situación de acoso sexual, en el lugar de trabajo. No obstante, lo que sí se puede concluir de ello es que la relación de poder hegemónica que se establece entre jefe y empleado tiene su base en una condición de poder económica.

La segunda escena mediante la cual se refleja el vínculo entre lo económico y la subordinación de la mujer es aquella en la que madre e hija –Alicia y Miriam–, se encuentran en el vestidor donde la primera se está cambiando de ropa sugiriendo al espectador el final de la jornada laboral. La técnica de la cámara que enfoca en un plano largo a trasluz a Alicia poniéndose ropa al otro lado de una cortina aporta varias posibilidades de análisis. Primero, una luz dura que crea sombras y leve intensidad ayuda a crear un efecto de agresividad, a la vez que enfoca la mirada del espectador en el cuerpo de la mujer de perfil poniéndose ropa interior y después la falda, sugiriendo a aquél la posibilidad de una relación sexual que acaba de tener lugar. Segundo, la puesta en escena de la cámara enfocando el cuerpo entero de perfil de la mujer y éste como centro de un encuadre cerrado cobra extrema importancia en la transmisión de la idea del cuerpo como valor de cambio. Tercero, la técnica de la cámara mientras enfoca el cuerpo de Alicia en un plano semi-profundo ayuda a crear cierta distancia física entre Alicia y el lugar donde está sentada su hija esperándola para ir a casa. La distancia física que se produce entre ambas mujeres funciona como alegoría de la distancia emocional que Alicia está tratando de imponer entre ella y su hija como estrategia psicológica para superar sus sentimientos de culpabilidad.



777777

Las palabras de Alicia a su hija constituyen una paradoja a sus verdaderos sentimientos cuando le pregunta a ésta: “¿viniste para ver las jodiendas que sufro por no estudiar?”, afirmación que constituye una doble contradicción al ser la madre la que ha obligado a su hija a venir a la tienda después de la jornada escolar de ésta. Esta afirmación de Alicia es importante porque ayuda a establecer ese vínculo entre las relaciones de género y lo económico debido al intercambio sexual que acaba de tener lugar produciendo así una subordinación de la mujer al hombre. Bajo la perspectiva de un estudio de género, Alicia está utilizando el cuerpo femenino “como valor de cambio, en las lógicas de poder sexual pactado entre hombres” (Olga Grau Duhart 6) lo que se verifica en la escena mencionada. La humillación que parece sentir Alicia queda reconciliada con la negociación que logra mediante la venta de su cuerpo a cambio de las condiciones laborales necesarias para la continuación de la vida.

De alguna manera, la representación de género que ofrece este personaje concuerda con alguna de las ideas de Laura Mulvey, cuando sostiene que cinematográficamente y como espejo de la realidad, la mujer ha sido considerada como fuente de placer. Mulvey plantea que en el cine el personaje femenino gira alrededor del masculino. El personaje femenino no es que no tenga importancia, sino que la tiene dentro del proceso de desarrollo del personaje masculino, pero no por sí mismo (443). La mujer queda reducida a creadora de placer mediante la imagen, algo que se corrobora en las escenas de la zapatería. Según esta teoría,

Alicia adopta una faceta sexual que contrasta con la otra faceta de madre perfecta y abnegada, proyectando de esta manera una visión de la mujer que responde a diferentes imágenes de ésta simultáneamente. Si el cine mexicano había proyectado a la mujer en base a un sistema de oposiciones binarias – *buena/mala, santa/pecadora, etc...*–, Sistach nos ofrece la posibilidad de que aquélla responda a ambas categorías a la vez, lo cual contribuye una vez más a la ruptura de estereotipos en el cine mexicano.

La subordinación de la mujer respecto al hombre, bajo una perspectiva de lo económico, puede verse reiteradamente a lo largo de la película en otros personajes masculinos: desde el padrastro de Yéssica, el cual exige de ésta que abandone la escuela para trabajar, hasta el hermanastro que cobra dinero por la violación. Estas representaciones masculinas funcionan en la película como retratos típicos de una sociedad machista mexicana, algo que Sistach quiere denunciar.

En conclusión a esta película, el fenómeno de dirección y de cinematografía por parte de Maryse Sistach y la visión que ésta ofrece ponen de manifiesto la protesta que esta directora hace de los factores sociales, económicos y educativos adversos que subordinan un género respecto a otro.

De una forma más general se ha visto como estos tres factores han contribuido a explicar cómo se lleva a cabo la subordinación de la mujer a favor de los valores patriarcales, una subordinación que tiene su máximo exponente en la violación sexual. La película de Sistach representa mediante una historia de ficción una cotidianidad social que no es más que una “transposición de la realidad” (Paul Ricoeur 173), es decir, una historia ficcional que muy bien podría representar una realidad en un momento histórico determinado de un país. Aunque la película muestre una realidad tan íntima y personal como una violación sexual, la directora pretende mostrar que ese espacio personal constituye la experiencia cotidiana de un gran número de mujeres y de que las agresiones sexuales y violaciones son experiencias comunes de éstas. La película, además de mostrar la cotidianidad de un hecho como una violación, no se queda allí, sino que lo que hace es intentar establecer conexiones entre un hecho tan horrible como una agresión sexual y el lugar que la mujer ocupa ideológicamente en una sociedad universal patriarcal en conexión con un contexto socio-económico-familiar, es decir, el análisis de este filme abre perspectivas y espacios de reflexión con respecto a un lugar ideológico que le es dado a la mujer en conexión con la sociedad en la que vive.

Sistach intenta con su película no solo crear una subversión –mediante la creación filmica– a unas situaciones injustas a las que la mujer está sometida, sino reinventar su futuro, cambiarlo y establecer así una identidad positiva en aquélla. La misma directora expresa: “Creo que a las mujeres nos toca inventar en nuestro terreno de trabajo un nuevo lenguaje que se alimente en las experiencias comunes de nuestras historias individuales. Se trata de reapropiarnos de nuestra imagen y buscar así nuestra identidad” (citado en Lucrecia Martín y Cecilia Pérez-Grovas 34), lo que sugiere un proceso de autobúsqueda.

En definitiva, la película y las historias que se presentan en ella consiguen involucrar a la misma mujer en un discurso fílmico en el que la directora ha tenido un lugar menos que privilegiado en la historia cinematográfica, y abogar por una nueva sociedad en la que se transforma y reinventa el papel de la mujer pero también del hombre en un contexto de la sociedad donde viven. Tal como afirma Foucault: aunque socialmente se establecen normas para regular el género, el sexo y la sexualidad, dentro de las relaciones de poder existen espacios de resistencias (*¿Por qué estudiar el poder?* 34). De una forma figurativa, la producción de esta película, por parte de esta directora, es una reacción o resistencia a esas relaciones de poder hegemónicas que se han dado en el cine a nivel histórico. Sistach está intentando reforzar el papel del feminismo en la sociedad para transformar la visión de la mujer y la del hombre en el terreno cinematográfico, pero también la visión que la sociedad tiene de la mujer y del hombre. La intención de esta directora es la de lograr una sociedad en la que hayan hombres y mujeres interaccionando en lugar de mujeres solas luchando contra hombres. Con estas declaraciones está afirmando la importancia de todos los componentes de la sociedad para transformar una visión de la mujer que no refleje el “espejo” del patriarcado. Por esta razón, Marisa Sistach supone una ruptura con los viejos modelos de representación de géneros fílmicos y la creación de unos nuevos que rompen con tendencias de patriarcado anteriores y que apuntan a una redefinición del cine mexicano. Finalmente, mediante el eje narrativo de la violación sexual está quebrantando una temática tabú de la cinematografía nacional mexicana que contempla otro tipo de argumentos, al mismo tiempo que está denunciando que, aún a puertas del nuevo siglo XXI, nos encontramos en una sociedad global que no puede reclamar una total igualdad de géneros.

LINKS

Tráiler: http://www.youtube.com/watch?v=y_AfYdHNdnA

Película completa:

<http://www.youtube.com/watch?v=NWK-DliugpQ>

NOTAS

[1] Aquí me refiero a las múltiples caras del abuso a la mujer; el abuso doméstico físico y psicológico, las violaciones sexuales a la mujer, el tráfico de mujeres para la prostitución forzada, la mutilación genital, el asesinato del feto femenino, todos ellos constituyen ejemplos de un trato a la mujer ausente de derechos humanos. La gravedad de todas estas agresiones alcanza su punto máximo cuando se producen a mujeres menores de edad, cuya vulnerabilidad física, emocional, y sexual está mucho más comprometida.

[2] Recientemente hemos podido ver las protestas llevadas a cabo en la India por la muerte de dos jóvenes que fueron brutalmente violadas y agredidas por varios individuos en un autobús, hechos que se produjeron en tan solo unas pocas semanas de diferencia el uno del otro. Estos sucesos han representado un punto de inflexión en referencia a una toma de conciencia con respecto al trato violento que la mujer recibe en este país.

[3] Según estimaciones de la Secretaría de Salud (SSA), en México se produce una violación cada cuatro minutos, es decir, más de 120 000 violaciones al año. De éstas, 65 % son ejercidas en mujeres de entre 10 y 20 años. En cuanto al número de embarazos productos de estas violaciones, se calcula entre nueve mil y doce mil cada año. No existe según especialistas, una política que defienda la salud física y mental de las niñas y mujeres víctimas de una violación. Se sigue anteponiendo, en México, la protección del embrión al bienestar de la madre. Datos sacados de: Norandi, Mariana. "Ocurre en México una violación sexual cada 4 minutos, dice la Ssa." *La Jornada*. Sociedad y Justicia, 18 Abril 2010. Web. 12 Noviembre 2012.

[4] Silverman sostiene que la voz en la mujer constituye o bien una forma de libertad de expresión y por tanto de autorrealización femenina, o por el contrario, una forma de silencio de esa expresión y anulación de la identidad femenina. Silverman afirma que el cine clásico estadounidense proyecta dramatizaciones afectivas que no representan ninguna autoridad para la mujer en el transcurso del argumento de la historia. Según esta autora se produce una asociación entre la voz de la mujer y su cuerpo mediante la cual la voz de aquélla representa a ese cuerpo como un objeto de deseo. El objetivo de Silverman sería el de desconectar la voz de la mujer del cuerpo femenino, –objeto de deseo– con lo cual la voz no constituiría un objeto de subordinación a ese objeto de deseo sino más bien una forma de poder para expresar sus propios intereses (309).

[5] La escena en la que Yésica conoce a Miriam, cuando entra en el aula de la nueva escuela, y le huele el pelo a perfume, y en la que Yesica se echa perfume después de haber sido violada para cubrir el olor corporal, son algunas de las escenas importantes en las que el perfume funciona como parte del eje narrativo del argumento.

[6] La asimetría de géneros que se produce en el ámbito económico-laboral ha representado una de las piedras angulares de la teoría feminista. Algunos de los puntos en los que se basan las feministas para denunciar tal desigualdad son: la división social mediante la cual hombre y mujer ocupan roles laborales determinados diferentes, la ascensión laboral privilegiada de la que el hombre se ha beneficiado y negado a la mujer, la remuneración económica privilegiada a favor que recibe el hombre por un mismo trabajo que hombre y mujer desempeñan y, finalmente, el acoso sexual al que la mujer está más comúnmente sometida en el lugar de trabajo y que muchas veces es contingente al mantenimiento de un puesto de trabajo. Todos estos puntos sitúan a la mujer en una condición subordinada laboral, y por tanto, económica.

BIBLIOGRAFÍA

Acker, Sandra. "Women and Teaching: A Semi-Detached Sociology of a Semi-Profession." *Gender, Class and Education*. Ed. Stephen Walker and Len Barton. London: Falmer House, 1983. Págs. 123-141.

Butler, Judith. "Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions." *The Journal of Philosophy*.

Eighty- Sixth Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division, 1989.

Págs. 600-611.

Cordero, Ramón. "Perfume de violetas" [En línea], consulta: 15 Julio 2010. Disponible en:

[«http://sepiensa.org.mx/contenidos/s_perfume/pag4.htm»](http://sepiensa.org.mx/contenidos/s_perfume/pag4.htm)

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Trans. Juan García Puente. Madrid: Aguilar, 1981.

Foucault, Michel,

----- *Discipline and Punish. The birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.

----- "¿Por qué estudiar el poder?: la cuestión del sujeto." *Plural*, 1987. Págs. 29-34.

Giddens, Anthony, and Joaquín Bollo Muro. *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. Madrid: Alianza, 1979.

Grau Duhart, Olga. "Tiempo de mujeres: protagonismos, espacios e imaginarios en el cine." *Ciclo de cine Biblioteca Nacional 'Géneros cruzados'*. Invierno 2003. [En línea], consulta: 5 Junio 2011. Disponible en: « http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_912.pdf»

Lorber, Judith, Rose Laub Coser, Alice S. Rossi, and Nancy Chodorow. "On the Reproduction of Mothering: A Methodological Review." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1981. Págs. 482-514.

Martín, Lucrecia y Cecilia Pérez-Grovas. "Encuesta a las estudiantes de Cine." *Cine 22*, 1980. Págs. 31-35.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)." *Feminisms: An Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. 2nd ed. New Jersey: Rutgers, 1997. Págs. 438-449.

Norandi, Mariana. "Ocurre en México una violación sexual cada 4 minutos, dice la SSA." *La Jornada*. Sociedad y Justicia, 18 Abril 2010. [En línea], consulta: 12 Noviembre 2012. Disponible en:

« <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/25/index.php?section=sociedad&article=035n1soc>»

O' Toole, Laura, Jessica R. Schiffman, and Margie L. Kiter Edwards. *Gender Violence. Interdisciplinary Perspectives*. 2nd ed. New York: New York UP, 2007.

Reeves Sanday, Peggy. "The Socio-Cultural Context of Rape: A Cross-Cultural Study." *Gender Violence. Interdisciplinary Perspectives*. Ed. Laura L. O' Toole, Jessica R. Schiffman and Margie L. Kiter Edwards. 2 ed. New York: New York UP, 2007. Págs 56-73.

Ricoeur, Paul. *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

Rossanda, Rossana. *Las otras*. Barcelona: Gedisa, 1979.

Russell, Diane E.H. *The Secret Trauma: Incest in the Lives of Girls and Women*. New York: Basic Books, 1986.

Silverman, Kaja. "Dis-embodying the female voice." *Issues in Feminist Film Criticism*. Ed. Patricia Erens. Bloomington: Indiana UP, 1990. Págs. 309-30.

Torres San Martín, Patricia. *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 200.

FICHA FÍLMICA

Perfume de violetas, nadie te oye. Dir. Maryse Sistach. Intérpretes: Ximena Ayala, Nancy Gutiérrez, Arcelia Ramírez, María Rojo, Eligio Meléndez. Prod. José Buil. IMCINE, 2001. Film.