

Pavel Roel Gutiérrez Sandoval
Coordinador

EDUCACIÓN CINEMATOGRAFICA A P L I C A D A

Análisis transaccional
y cinematográfico

 EDITORIAL
UPNECH

**Educación cinematográfica
aplicada:**

**Análisis transaccional
y cinematográfico**

Educación cinematográfica aplicada: Análisis transaccional y cinematográfico

Pavel Roel Gutiérrez Sandoval (coordinador)

1a. ed.

Chihuahua, Chih., México. 2023

420 pp. 21.59 x 13.97 cm

ISBN: 978-607-99685-8-8

Universidad Pedagógica Nacional del Estado de Chihuahua

Pedro Rubio Molina

Rector

Ramón Holguín Sánchez

Secretario Académico

Francisco Padilla Anguiano

Secretario Administrativo

1a. Edición 2023

Diseño editorial: Martha Idaly Retana Reyes

Fotografía en portada: Arturo Gutiérrez

Este libro fue dictaminado favorablemente para su publicación a partir de su participación en la convocatoria “Publica tu libro 2022” de la editorial UPNECH bajo el proceso de dictaminación doble ciego.

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, escrita a máquina, por el sistema “multigraph”, mimeógrafo, impreso por fotocopia, fotoduplicación, digitalización, etcétera, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada. Queda hecho el depósito que previene la ley.

© 2023 Pavel Roel Gutiérrez Sandoval (Coordinador)

© 2023 Universidad Pedagógica Nacional del Estado de Chihuahua

Calle Ahuehuete No. 717, colonia Magisterial Universidad

CP. 31200, Chihuahua, Chih. México.

ISBN: 978-607-99685-8-8

**Educación cinematográfica
aplicada:**

**Análisis transaccional
y cinematográfico**

Pavel Roel Gutiérrez Sandoval
Coordinador

CONTENIDO

PRÓLOGO	11
YUNUEN YSELA MANDUJANO SALAZAR	
PARTE I	15
Estudios de género, violencia y cine	
CAPÍTULO I.	
El análisis transaccional en el cine.....	17
PAVEL ROEL GUTIÉRREZ SANDOVAL Y EVANGELINA CERVANTES HOLGUÍN	
CAPÍTULO II.	
La hipermasculinidad en el filme brasileño	
LGBTQ+ <i>Praia do Futuro</i>	35
PAVEL ROEL GUTIÉRREZ SANDOVAL	
CAPÍTULO III.	
Análisis del abuso sexual infantil	
en el filme <i>The Tale</i>	73
CARILÚ CRUZ ISLAS	
CAPÍTULO IV.	
Nastasia Filippovna: elementos para pensar	
la histeria en una obra literaria/cinematográfica	99
SOFÍA GUADALUPE CORRAL SOTO Y BRISA JANETHE GÓMEZ SALAIS	

CAPÍTULO V.

El vampirismo como mito social misógino
y mirada machista en el filme

El Santo contra las mujeres vampiro123

PAVEL ROEL GUTIÉRREZ SANDOVAL, JUAN HUMBERTO FLORES LÓPEZ Y
EVANGELINA CERVANTES HOLGUÍN

CAPÍTULO VI.

El duelo masculino tras la pérdida

en el filme *Manchester by the sea*159

CARLOS ALBERTO RODRÍGUEZ PLATA

PARTE II

Estudios de cine, género, pintura y música..... 219

CAPÍTULO VII.

La pintura como psicoterapia y medio de expresión

en el filme *Maudie* 221

JESÚS EMILIANO GUZMÁN QUINTANA

CAPÍTULO VIII.

El abuso del poder en el mundo dancístico mediante

el filme *Suspiria*..... 251

MICHELLE PAOLA ACEVES GALLEGOS

CAPÍTULO IX.

Perfeccionismo, obsesión y juegos de poder

en el filme *Whiplash* 273

DAFNE ALEJANDRA PARRA GÁMEZ

CAPÍTULO X.

La violencia contra las mujeres en el filme *El Piano* 331

GUADALUPE RAMOS GUTIÉRREZ

CAPÍTULO XI.

La educación musical en el filme *Escuela de Rock* 361

PABLO ANDRÉS PIZA VELANDIA

CAPÍTULO XII.

La preparación artístico-musical en niños prodigio
en el filme *Farinelli* 385

JULIA PAMELA GUZMÁN MÉNDEZ

PRÓLOGO

Por más de un siglo, desde su surgimiento, el cine ha significado un escape para las múltiples emociones, anhelos y ansiedades de la humanidad. Las películas han presentado siempre un reflejo de las ilusiones y metas, pero, también problemáticas y miedos que enfrentan las sociedades en donde se producen y consumen. El cine, sobre todo en sus primeras décadas de existencia, fue ampliamente romantizado. Considerado un campo de expresión artística, un mundo mágico y poético, llamado el séptimo arte, escapó por un tiempo de ser analizado también como medio de comunicación, herramienta psicoterapéutica y de ser revisado críticamente su impacto social.

No obstante, conforme se evidenció más el aspecto económico de la industria cinematográfica y las películas fueron evidentemente utilizadas como medio propagandístico en los contextos de las grandes guerras de la primera mitad del siglo XX. Las ciencias sociales, en particular, desde corrientes de la teoría crítica se comenzó a apuntar a las significaciones ideológicas y políticas detrás de la (pre) producción, distribución y promoción de ciertas películas sobre otras y sus consecuencias, tanto positivas como negativas, de las imágenes y mensajes contenidos en estas sobre la audiencia. Asimismo, las personas involucradas directamente en la (pre y post) producción cinematográfica han reconocido lo anterior. El productor David Puttman ha

llegado a declarar que las y los cineastas son, en esencia, comunicadoras/es, no artistas; y ha llamado la atención sobre la responsabilidad social de todas y todos aquellas/os que participan en el proceso de creación y producción filmica (Pardo, 1998). Actores y actrices, como Natalie Portman, Emma Watson, Diana Bracho y Chadwick Boseman han expresado abiertamente sus opiniones –a favor o en contra– acerca de las ideologías de género y raza representadas en películas en las que han participado (Lattanzio, 2020; Gilbey, 2018; Goldhill, 2017; y Bracho, 1985).

En la academia, desde la segunda mitad del siglo XX, los estudios culturales, la sociología, los estudios de género, las ciencias de la comunicación, la antropología y la psicología han realizado acercamientos para comprender cómo las sociedades –o los seres humanos situados en culturas y contextos particulares– y el cine se retroalimentan e impactan mutuamente. En este sentido, las principales investigaciones se pueden agrupar en dos grandes tendencias.

La primera, de tendencia crítica, tiene que ver con el estudio de la función de comunicación social del cine y la reproducción de ideologías en las sociedades productoras y receptoras; en esta línea se encuentran estudios que extraen, a partir de los análisis de discurso y textual, aquellos elementos que perpetúan el estatus *quo*, entre los que favorecen la imagen y discursos sobre ciertos grupos sociales y los que segregan a otros a través de representaciones estereotípicas. Varios investigadores han revelado la reproducción ideológica hegemónica que la industria cinematográfica apoya, ya sea en temas de raza y etnicidad (Alvarado Gamiño, 2021; Salazar Herrera, 2021; Mandujano-Salazar, 2021a; Mandujano-Salazar & Ramírez-Sánchez, 2020; Inigo, 2007), en cuestiones de género (Mandujano-Salazar, 2021b; Dines, 2014; Iadevito, 2014; Laguarda, 2006), en temas políticos (Hill, 2017; Rushton, 2011), o en distinciones diferenciadas de clase social (Assusa, 2013).

La segunda tendencia aborda, desde una visión más positiva, los potenciales usos de las películas en términos psicológicos, cognitivos y conductuales que, guiados por especialistas tienen usos sociales, educativos y terapéuticos. Se ha trabajado, por ejemplo, cómo las películas animadas de Disney promueven comportamientos pro-sociales entre las audiencias infantiles (Padilla-Walker et al., 2013), cómo los componentes pedagógicos de las películas favorecen el aprendizaje de estudiantes universitarios (Gutiérrez, 2021) y cómo las películas pueden ser utilizadas en psicoterapia a través de la representación de metáforas y dinámicas diversas (Campo-Redondo, 2007; Caro Gabal-da, 2018; García-Martínez & Moreno-Mora, 2011).

Es en esta segunda línea en donde el presente libro adquiere gran relevancia. Edgar Morin dijo: “El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud” (2001:12). El análisis transaccional (AT) basado en las ideas de Eric Berne aplicado a la interpretación de películas es una forma de acercarse más a la comprensión de la conciencia humana y de proponer nuevas configuraciones sociales a partir del cine, tal como lo han mostrado ya algunas investigaciones (Valbuena de la Fuente, 2007; McVittie, 1998). Los textos que se ofrecen en este volumen tienen en común el enfoque en películas que presentan situaciones que retan la visión normalizada de múltiples problemáticas sociales actuales. Las historias son examinadas para mostrar cómo los personajes que enfrentan violencia física o simbólica por ser diferentes de alguna forma, reaccionan y encuentran diversos caminos de resolución a sus problemas. Sin duda, muestran los potenciales aportes de la perspectiva del AT en el cine a usos terapéuticos y educativos.

YUNUEN YSELA MANDUJANO SALAZAR
 Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

PARTE I
ESTUDIOS DE GÉNERO, VIOLENCIA Y CINE

El análisis transaccional en el cine

PAVEL ROEL GUTIÉRREZ SANDOVAL

EVANGELINA CERVANTES HOLGUÍN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

A manera de capítulo introductorio, el Análisis Transaccional (AT) ha tenido diversas aplicaciones desde su surgimiento en los años cincuenta. Existen diferentes seguidores del AT, entre los que destacan: Claude Steiner con la teoría de la economía de caricias, la percepción del poder y los argumentos y contra-argumentos dentro del guion de vida; Stephen Karpman con el desarrollo del triángulo dramático; John Dusay con la representación del egograma de los estados del yo y sus adaptaciones; Aaron y Jacquie Schiff con la pasividad como forma de descalificación, descuentos y simbiosis; Robert y Mary Goulding con sus aportes a la re-decisión y el cambio en el guion de vida; Pat Crossman refuerza la importancia del permiso y la protección en el AT; Taibi Kahler con sus aportes al miniargumento desde los cinco impulsores: sé fuerte, aprésurate, sé perfecto, esfuérzate y complace; Fanita English con sus reflexiones sobre los rebusques dentro de las emociones secundarias; Ken Mellor y Eric Schiff consideran que alcanzar autonomía y consciencia del guion de vida ayuda a redefinir percepciones, pensamientos, sentimientos y comportamientos fuera de lo establecido personal, cultural y socialmente; Muriel James y Dorothy Jongeward con sus aportes a la autotparentalización; Pam Levin con sus reflexiones sobre

los mandatos del padre crítico y la descontaminación del adulto a través de los ciclos de desarrollo; Franklin Ernst complementa con el modelo OK Corral cuatro posibilidades considerando que las personas están bien consigo mismas y con los demás; Pearl Drego con el desarrollo del padre cultural como reflejo de las estructuras de dominación; entre muchos otros más.

El AT es una opción para mejorar las actitudes de las y los estudiantes, así como favorecer la relación profesor con el grupo de clase. Este libro se crea después de ofrecer desde 2020, 2021 y 2022 cursos de educación cinematográfica desde el AT a profesores, investigadores y estudiantes universitarios. Los documentos que aquí se presentan fueron escritos dentro y fuera de este curso. Las y los autores de los capítulos presentados tienen formaciones diversas y enriquecen el AT desde los estudios de género, la música, la danza, el cine, la psicología, la educación y los medios de comunicación masiva. El análisis cinematográfico desde su relación con el AT reconoce la importancia de los conceptos desarrollados por Eric Berne y sus seguidores en la producción, en la elaboración de guiones (tramas, personajes, escenas y secuencias), en la dirección, en el *pathos* cinematográfico y en la interpretación que hace el director de cine sobre la realidad y su mezcla con la ficción o dramatización.

Eric Berne nació el 10 de mayo de 1910 con el nombre de Eric Leonard Bernstein. Sus abuelos emigraron de Polonia antes de la Primera Guerra Mundial para escapar de los pogromos (persecución y asesinato de judíos) y eludir el reclutamiento por parte del ejército ruso. Vivió su infancia en un vecindario de inmigrantes en Montreal, Canadá. Su padre, David Hillel Bernstein estudió medicina en la Universidad de McGill. David fue cofundador de la Clínica Theodor Herzl y murió a los 38 años de tuberculosis cuando Eric tenía 10 años. Su madre Sara nacida en Pinks,

Bielorrusia, se formó como maestra infantil y se desempeñó como periodista en Montreal, Canadá. Eric Berne se licenció en medicina y cirugía en 1935. Eric aprendió de la relación entre sus padres a desear que los demás sean buenos consigo mismos, que se diviertan y que aprendan a dar, recibir, rechazar y auto ofrecerse caricias. Así como a decir las cosas y contractar una relación democrática y libre de juegos de poder mediante acuerdos mutuos de cooperación (Berne, 2013).

Berne (1974) señala que el análisis transaccional (AT) corresponde a un método psicológico ideado por el mismo en 1958 durante los Seminarios de Psiquiatría Social en San Francisco, estado de California, Estados Unidos de América (EUA) para abordar de manera práctica y mediante un lenguaje comprensible los aspectos más importantes de la personalidad de los individuos y los grupos, el desarrollo humano, la comunicación y las relaciones entre las personas. El AT se basa en los estados del yo: padre (P), que corresponde a las reglas, opiniones, creencias o prejuicios aprendidos y enseñados sobre lo que se debe hacer; adulto (A), que corresponde con el análisis objetivo de hechos, procesar datos, calcular probabilidades, tomar decisiones con lógica y regular –modular– las relaciones entre el padre y el niño para identificar lo que conviene hacer; y niño (N), que consiste en el sentimiento, las emociones, la espontaneidad, la improvisación, la creatividad y la intuición sobre aquello que le gusta hacer –o no les gusta– a las personas. Estos son patrones de pensamiento, sentimientos, comportamientos, corporalidades e incluso síntomas fisiológicos que corresponden con cada uno de los estados del yo y sus adaptaciones: Padre crítico (PC), Padre nutritivo (PN), Adulto (A), Niño libre (NL), Niño adaptado sumiso (NAS), Niño adaptado rebelde (NAR) y Pequeño profesor (PP).

El AT promueve el crecimiento y el cambio personal, es un método muy intuitivo basado en la experiencia

y permite lograr cambios o alcanzar autonomía al re-decidir el guion de vida mediante el abandono del padre crítico conformado por el sistema de dominación –político, económico y sociocultural–. El AT considera que todos los individuos nacen sin límites o con potencial para crecer en el logro de una personalidad integradora. Por lo que las limitaciones son externas –el sistema elimina la espontaneidad, sentimientos, caricias, creencias e intuiciones– o internas –el padre crítico contamina al adulto y provoca miedos, angustias o conflictos inconscientes–. En este sentido, el AT brinda la posibilidad de re-decidir el guion de vida a partir de hacer cambios en las transacciones, en particular, cambiar las transacciones cruzadas –ocultas y con presencia de juegos psicológicos, que generan además respuestas no adecuadas y provocan sentirse insatisfechos– por transacciones complementarias en las que las respuestas son adecuadas y permiten a quienes intervienen en la comunicación sentirse satisfechos con los estímulos o las respuestas transaccionales (Berne, 1974).

Entre los beneficios del AT se puede decir que: a nivel funcional, facilita analizar la interacción, mediante transacciones psicológicas, con sus estados del yo PAN; y a nivel profundo, facilita dejar el guion psicológico que decidimos en la infancia bajo la influencia de las figuras parentales y de autoridad, pero, que fue necesario para sobrevivir y ahora lo seguimos de forma inconsciente. Al dejar el guion de vida, dejamos también de jugar los juegos psicológicos que lo refuerzan. Desde el AT es posible preguntarse ¿por qué no aceptamos que otros nos controlen?, una respuesta sería que el adulto integrado logra cambiar la obediencia por la cooperación, por lo que los juegos de poder no son necesarios debido a que deshabilitan a las personas y son equivalentes al abuso físico y psicológico. Se necesita energía, habilidad y coraje para desafiar, hacer preguntas, cuestionar la autoridad y defender nuestros derechos. La

obediencia es el resultado de la presencia de un padre crítico energizado por prejuicios, mensajes negativos y creencias infundadas que opera con juegos de poder y justifica mandatos inhibidores cuando se cuestiona a la autoridad o los deseos de terceros. El padre crítico tiene una voz depresiva, moralista y autoritaria –son las palabras del enemigo o un superyó destructivo– (Steiner, 2009; Berne, 1974; James y Jongeward, 1971).

Siguiendo con lo anterior, la personalidad está dividida en los estados del yo PAN. Sin embargo, puede existir contaminación del adulto por el padre, el niño o ambos. Asimismo, puede darse un desbordamiento de energía de alguno de los estados del yo PAN y sus adaptaciones. Puede también haber rigidez en la concentración de energía en el niño o en el padre. En casos severos pueden existir lesiones causadas por enfermedades del cerebro, traumas o conflictos psíquicos severos. Con frecuencia hay un proceso de simbiosis entre el padre crítico y el niño adaptado sumiso, a través del cual dos o más personas que se comportan como si fueran una en una relación dependiente, donde no hay autonomía y ninguna de las personas hace pleno uso de sus tres estados del yo PAN. Hay una alteración en el sistema de responsabilidad y es inconsciente, es decir, no se puede reconocer por la persona, ya que le parece que es una buena manera de relacionarse o que tendrá buenos resultados. Existe también un proceso llamado descalificación, el cual consiste en un mecanismo interno que lleva a las personas a minimizar o ignorar aspectos de sí mismos, otras personas o de la realidad. Es ignorar no conscientemente información relevante para resolver un problema. Las personas también hacen algo que se denomina descuento y consiste en rechazar el reconocimiento positivo que hace una persona sobre ellas/os. Asimismo, entre las irregularidades de los estados del yo PAN está la exclusión del padre –no hay límites–, la exclusión del adulto –falta de contacto con la

realidad–, la exclusión del niño –falta de emoción o sentimientos–, la exclusión del padre y del adulto –síndrome de Peter Pan–, la exclusión del padre y del niño –actuación fría o mecánica– o la exclusión del adulto y del niño –crítica negativa o sobreprotección– (Steiner, 2009; Berne, 1974).

Un tema relevante en los estados de yo PAN es el pequeño profesor, el cual es estructuralmente el estado adulto del niño. Es la parte del niño innatamente intuitiva, creadora, alógica y manipuladora. El PP es estudioso de la naturaleza humana, conoce los puntos débiles de las personas y aprende a sobrevivir con intuición, astucia e ingenio para manipular y tomar decisiones que con frecuencia son equivocadas o llevan a situaciones inconvenientes. Sin embargo, el PP desarrolla la intuición como una forma para solucionar problemas, dar fluidez de energía entre los estados del yo PAN y optimizar su creatividad mediante nuevas inspiraciones o mejorar sus capacidades creativas (Steiner, 2016; Steiner, 2009; Berne, 1974).

El AT permite promover un crecimiento y autonomía. Si no hay re-decisión del guion de vida, entramos a una dinámica de grupos con una posición de inferioridad, superioridad, auto-descalificación o descalificación de otros. Ante esto, los juegos de poder son patrones de comportamiento estereotipados que se repiten durante años y que provocan emociones negativas y caricias insatisfechas. El objetivo es dejar de jugar juegos de poder para acoger nuestro niño interior que tomó decisiones con poca información que tenía y apoyarlo para tomar mejores decisiones a través del adulto integrado. No se debe justificar lo que hacen los demás, pues, en las transacciones no debe haber ningún malestar. Todos los juegos de poder consisten en una transacción o en una serie de transacciones. Una transacción es la unidad de intercambio social. Un juego de poder es un intento de una persona por controlar a otra. Un juego de poder es una transacción consciente. Los Juegos de poder

pueden estar basados en la escasez, en la intimidación, en mentiras y ser pasivos o silenciosos. Los juegos de poder fortalecen la relación de dependencia, dominación o desigualdad (Steiner, 2016; Steiner, 2009).

El AT trabaja también con el concepto de caricias. Una caricia es la unidad fundamental de la acción social, es un acto que implica el reconocimiento de la presencia de otra persona. El afecto es la fuerza de poder fundamental de las relaciones humanas y su transacción básica es la caricia positiva. La escasez de afecto es el resultado de la economía de caricias impuesta por el PC. Cuando las personas no son capaces de obtener caricias positivas, buscarán y aceptarán caricias negativas a través de juegos de poder que sustentan el guion de vida, las cuales son emocionalmente debilitadoras. Derrotar la economía de caricias es aprender a dar y recibir libremente las caricias positivas. Por último, el AT se cimenta al reconocer que el potencial pleno de la humanidad ha sido suprimido durante milenios por un sistema social abusivo, jerárquico, autoritario y controlador (Steiner, 2016).

Para Berne (2013; 1974) todas las personas nacemos príncipes o princesas hasta que el padre crítico nos convierte en ranas. Por un lado, el yo estoy bien es el estado universal con el que las personas nacen y luego desarrollamos actitudes como yo no estoy bien frente al otro o a la sociedad, adoptadas bajo coacción, por ende, puede ser cambiada o re-decida. Asimismo, la ayuda del beso del analista transaccional anula a la rana en que nos convertimos. Por lo que la posición existencial yo estoy bien es una actitud de aceptación, cooperación y apertura de la mente. Además, el yo estoy bien tiene una dimensión política. En su Seminario de Psiquiatría Social, Eric Berne de alguna manera quería sanar a la sociedad. Por otro lado, cualquier actividad que implique relaciones de poder es política. En los años 40s, Eric Berne fue interrogado por

el gobierno de EUA, perdió su trabajo en las escuelas de gobierno y la vigencia de su pasaporte para salir del país debido a que el gobierno estadounidense sospechaba de sus tendencias izquierdistas e ideales comunistas: una sociedad populista, anti-elitista, libertaria e igualitaria. Otra explicación del AT es que el propio Eric Berne no permitía la cháchara psiquiátrica o psicoanalítica, en el hospital, creía que tanto doctores como pacientes necesitaban ser tratados seriamente. El contrato entre iguales, donde uno ofrece ayuda experta y otro su experiencia propia. Ambos se sitúan en una igualdad ante el otro y establecen un acuerdo cooperativo y democrático. Lo cual es prioritario para que el AT propicie nuevas transacciones y relaciones positivas, sustanciosas, generosas, emocionalmente sanas, honestas y faltas de juegos de poder. Por lo que el AT: asume un lenguaje pragmático y utilitario; es teoría y práctica; es política y consciencia de los mecanismos de dominación del sistema político, económico y sociocultural; aumenta la percepción del poder; es una actividad profundamente democrática; es una pedagogía de la liberación; es una educación emocional; y es un antidepresivo instantáneo basado en las caricias positivas y la intimidad.

Steiner (2009) sostiene que el PC se adquiere en el pasado y sobra en una sociedad democrática y de cooperación. El poder de las caricias es la primera acción para eliminar al padre crítico y no continuar reforzando el sistema político, económico y sociocultural que promueve la desigualdad, la opresión y la segregación contra personas, grupos y minorías. El adulto integrado posee credibilidad a través del contrato mediante el *ethos* del PN, el procesamiento de información sin ninguna contaminación desde los logos del A y una afectividad responsable desde el *pathos* del N. El adulto integrado permite salir del triángulo dramático de Karpman, el cual genera dependencia y está representado por relaciones entre el rol de perseguidor (PC),

el rol de salvador (PN) y el rol de víctima (NAS) asumido por las personas en sus transacciones con otras. Además de abandonar los cinco impulsores creados por el pequeño profesor para sobrevivir que forman parte del guion de vida al reforzar patrones de comportamiento: sé perfecto, apresúrate, esfuérzate, compláce o sé fuerte.

Por último, el guion de vida es un plan de vida inconsciente, donde se deciden los aspectos principales de la vida de una persona, así como su dirección y su final. Es un plan de vida basado en una decisión tomada en la infancia, reforzada por los padres, justificada por eventos posteriores y que culmina en una alternativa elegida. Cada persona decide en la primera infancia cómo vivir y cómo morir como forma de sobrevivir. Los mensajes y las decisiones se refieren a varios aspectos, tales como: éxito, profesión, estilo de vida, inteligencia, etc. El análisis del guion de vida tiene como objetivo recuperar la autonomía y el abandono total del guion, a través de la conciencia de creencias y la re-decisión del guion, el análisis del juego y el resultado. El guion de vida se basa en creencias tempranas sobre uno mismo y sobre los demás. Re-decidir el guion de vida implica adaptarse frente a las angustias, tragedias, emociones secundarias y sufrimientos inconscientes de otros. Dejar de vivir los mandatos y malestares del PC. No tener lealtades hacia el PC. Dejar de cumplir de manera obediente el guion de vida y liberar de la culpa al niño de nuestro pasado. No se es consciente de las decisiones tempranas realizadas, aunque inconscientemente, se ven reflejadas en su comportamiento (Steiner, 2009).

La concienciación del guion de vida es una recuperación reconstructiva dependiente de la actitud de la persona hacia sus reacciones y experiencias pasadas. Habría una selectividad de cómo y cuáles serán los recuerdos evocados, concienciados y atendidos. Además, la terapia desde el AT se considera como filmar una trama cinematográfica,

se basa en el rescate de recuerdos y concienciación de guion de vida. Metafóricamente, se convierte en una sala de montaje de postproducción, en la que se seleccionarán y descartarán escenas o secuencias. Lo anterior implica comprender que el guion de vida no gobierna nuestra vida, debe haber una ruptura con situaciones, patrones, actitudes y emociones del pasado que no permiten adaptarnos a lo nuevo. Por lo que implica elegir el tiempo para comprender, sacar las emociones naturales y auténticas, recuperar la lógica de las cosas y manejarlas desde el adulto integrado, reconocer que cada uno hizo lo mejor con los recursos que tenía durante su crianza y que ahora con otros recursos puedo re-decidir el guion de vida y construir una nueva realidad desde la cooperación, la generosidad, el autoperdón, la dignidad, la amorosidad y la sanación (Steiner, 2016; Steiner, 2009; Berne, 1974; James y Jongeward, 1971).

En este sentido, traer al primer plano películas que dan cuenta de las situaciones, problemas y cosas que se viven en la realidad, esto se hace a gran detalle mediante un método fenomenológico sobre las tramas y los personajes de estas. Se toman en cuenta las teorías y conceptos del AT desarrollados por Eric Berne en los Seminarios de Psiquiatría Social. Los capítulos que aquí se presentan se centran, fundamentalmente, en los personajes principales de las películas. Las y los autores abordan los estados del yo PAN y sus adaptaciones. El AT puede combinarse con el análisis audiovisual, la colorimetría, el estudio de la banda sonora, el análisis de la composición coreográfica –dancística o del movimiento– y el análisis cinematográfico de las películas para ofrecer una visión más completa sobre diferentes problemáticas.

Se ofrece también una ficha filmográfica y reseña crítica de las películas trabajadas por cada autor/a. Todos presentan a través del egograma el análisis del comportamiento de los protagonistas y de algunos personajes

secundarios. Algunos capítulos muestran un estudio más profundo de la ambientación del filme en el mundo de la danza, de la música, de la pintura, de las matemáticas, entre otros. Cabe mencionar que algunos capítulos se abordan desde los estudios de género y, en especial, los estudios de la violencia sexual contra las niñas, las adolescentes y las mujeres, así como la homofobia y la hipermasculinidad. La mayoría de los capítulos también describen el guion de vida de las y los protagonistas, dejando ver las posibilidades que tuvieron para re-decidir aquellos mensajes negativos, creencias o prejuicios sobre sí mismos y sobre otros que se asumieron o internalizaron durante la crianza.

El Capítulo I muestra la importancia que ha adquirido el análisis transaccional (AT) en los estudios interdisciplinarios del cine. En específico, el AT apoya la creación del guion cinematográfico desde el estudio sistemático y fenomenológico de la personalidad del protagonista de las películas y sus transacciones con otros personajes. Escribir guiones de cine con empleo del AT contribuye a mejorar la solidez de las características de los personajes, ayuda a que los diálogos y las situaciones que viven sean más reales y verosímiles. Asimismo, todo guion de una película no es más que el desarrollo secuencial y estructurado de un guion de vida de uno o varios personajes en un momento, tiempo y lugar determinados.

El Capítulo II aborda las relaciones entre la homosexualidad y la hipermasculinidad en el filme brasileño *Praia do Futuro*. Esta película destaca por la calidad de la fotografía y el trabajo de cámara de las escenas centrales de la película, el paisaje de *Praia do Futuro*, Brasil, así como el encuentro multicultural en las calles de Berlín, Alemania. Se abordan los problemas interculturales en una pareja homosexual conformada por un brasileño y un alemán, donde Donato, un salvavidas de *Praia do Futuro* se mantiene en el clóset debido a los mensajes negativos de su padre crítico

y decide mudarse a Berlín con el turista y piloto de motocross alemán Konrad. Sobresale el heroísmo de Donato y la admiración por su hermano menor Ayrton, que después se transforma en decepción cuando Donato elige una relación romántica y afectivo-sexual homosexual por encima de él y su madre, abandonándoles y rompiendo cualquier lazo con ellos por 10 años.

El Capítulo III muestra la aplicación del análisis transaccional y cinematográfico sobre el abuso sexual infantil en la película *The Tale*. Entre las categorías analizadas, están: los estados del yo PAN, las transacciones entre la protagonista Jenny y sus agresores, el quiebre de la comunicación entre ella con su entrenadora y sus relaciones posteriores, así como el guion de vida asumido desde una infancia marcada por el abuso sexual infantil (ASI). La película describe el recuerdo de Jenny respecto a la historia que escribió siendo todavía una niña, al leer dicho escrito vienen a su mente una serie de recuerdos de eventos del pasado sobre el verano que vivió en casa de su entrenadora, donde los fines de semana se quedaba a dormir en la casa de ella y algunas noches con su entrenador, quien era pareja y vecino de la entrenadora. En el transcurso de la historia, continúan saliendo a la luz los recuerdos reprimidos por años, dentro de los cuales, algunos fueron modificados por ella misma a manera de protegerse del abuso sexual que vivió aun siendo una niña. Hay dos momentos clave donde Jenny se exige ser fuerte y procura no derrumbarse: el primero siendo aún una niña y decide alejarse por completo de sus entrenadores y el segundo momento cuando Jenny se enfrenta a su abusador.

El Capítulo IV se realiza un recorrido literario y fílmico de la obra *El idiota* de Fiódor Dostoievski (1996), poniendo de relieve la figura de la protagonista llamada Nastasia Filippovna. Esta obra literaria ha sido llevada al cine y a la televisión por, al menos, 26 realizadores en 19 países

diferentes entre 1910 y 2011. Nastasia Filippovna es una caracterización femenina, intensa y seductora. Nastasia es la encarnación de las aspiraciones esponsales de cuatro pretendientes motivados por intereses lascivos, de codicia, de compra y posesión y de salvación, respectivamente.

Se analiza, posteriormente, al personaje femenino y su posición desiderativa, a partir del abordaje de la neurosis histérica en la teoría psicoanalítica. Se retoma la posición subjetiva de la histeria como categoría útil para identificar algunos rasgos estructurales en esta personificación ficcional.

El Capítulo V reconoce en el filme *El Santo contra las mujeres vampiro* (1961, dirigido por Alfonso Corona Blake) que el vampirismo es un mito social misógeno y que ha sido perpetuado en el cine desde la mirada de la dominación masculina. En específico, se divide la realidad entre hombres y mujeres, bien y mal, villanas y superhéroe, venganza y justicia, entre otras dualidades más. Las mujeres vampiro encarnan el mal, son villanas, deben ser muertas, actúan bajo la condición irracional de la venganza. Mientras que *El Santo* es un hombre que posee todas las virtudes posibles de la masculinidad hegemónica heterosexual, encarna el bien, en sus puños está la salvación de la humanidad, busca preservar la vida de Diana, es el superhéroe de la historia, es inmortal, su lucha genera que se mantenga la justicia en el mundo y, en especial, trae la tranquilidad a la tan angustiada Diana, quien teme ser vampirizada por las mujeres vampiro.

El Capítulo VI interpreta la forma en que sucede el duelo masculino tras la pérdida y la culpa mediante el análisis transaccional y cinematográfico del filme *Manchester by the sea* (2016, dirigido por Kenneth Lonergan). El propósito fue comprender la pérdida desde la logoterapia y el AT. Se reconocen los elementos narrativos que el director imprime sobre la historia de duelo del protagonista, así como la reparentalización como vía para recuperar el sentido de

vida y afrontar la realidad desde una posición existencial de valía, autonomía y sanación.

El Capítulo VII muestra el empleo de la pintura como medio de expresión y terapia en el filme *Maudie*, el *color de la vida*, Maud Lewis –Maudie– pasa por constantes represiones, prohibiciones y descalificación familiar frente a ella y su vida hasta llegar a convertirse en una famosa pintora. Maudie es alegre y vivaz, sufre de un cuadro avanzado de artritis que le dificulta realizar varias acciones comunes, su hermano Charles Dowley junto con su tía Ida siempre la vieron como una niña pequeña incapaz de hacer algo ella sola y, por ende, tenían una relación tóxica con transacciones desde sus padres críticos hacia la niña adaptada sumisa de Maudie. Maudie conoce a Everett, un viejo pescador malhumorado y machista, quien se convertiría en su futuro esposo. Maud comienza a despertar sentimientos por Everett hasta enamorarse de él. Por otro lado, Everett se enamora de Maud, ya que se preocupaba por él y le ayuda bastante en su trabajo de pescador, siendo su compañera de hogar y su soporte emocional. La pintura es una herramienta de apoyo para la re-parentalización y la descontaminación del adulto integrado de Maudie, quien deja sus emociones secundarias provocadas por traumas del pasado, la dependencia afectiva adquirida y comienza a re-decidir su guion de vida.

El Capítulo VIII tiene como propósito aplicar el análisis transaccional y cinematográfico sobre el abuso de poder en el mundo dancístico a partir del filme *Suspiria*. La protagonista de esta película es Dakota Johnson la cual tiene el papel de Susie Bannion (una bailarina de Ohio que audiciona para la academia). Por otro lado, Tilda Swinton interpreta a tres de los personajes más importantes de la película: Helena Markos (madre Markos), el doctor Jozef Klemperer (el psicólogo) y la más relevante Madame Blanc (la maestra más importante en la película). A lo largo de la

trama se puede distinguir de forma clara que uno de los temas que más predomina es el abuso de poder. Las maestras controlan a las alumnas, las lastiman física y psicológicamente, juegan y se divierten de ellas, pero, lo más importante es que se ve cómo ellas pueden manipularlas de una forma muy sencilla. Es necesario que la relación profesor-bailarín sea sana para ambas partes, porque así se puede llevar un aprendizaje en armonía, y un ambiente cómodo y nutritivo para todos. Como en cualquier lugar, no se puede ni se debe discriminar a algún alumno por su peso, estatura, presencia sexual, raza, color de piel ni siquiera por sus capacidades físicas, todos deben de ser tratados con respeto porque son seres humanos con el mismo valor. Ningún profesor debe de actuar con superioridad, a pesar de ser autoridades no tienen derecho alguno sobre el alumno, por esta razón no pueden abusar psicológica ni físicamente de nadie. Deben actuar siempre desde el adulto integrado, no pueden permitir que sus emociones predominen, ni deben hacer evidente si tienen favoritismo por alguien.

El Capítulo IX tiene como objetivo realizar un análisis transaccional y cinematográfico desde la percepción del perfeccionismo, obsesión y juegos de poder en el filme *Whiplash* (2014, dirigida por Damien Chazelle). El AT se ha empleado en los estudios de cine para identificar los componentes de la trama, comprender las causas del perfeccionismo de Andrew mediante el conocimiento de los estados del yo PAN, los juegos de poder, el cariciograma, el egograma y los impulsores. Es posible que el perfeccionismo de Andrew sea debido al impulsor “sé perfecto” y al abuso de poder físico y psicológico, sutil y burdo recibido por el director de orquesta Fletcher. Esto provocó en Andrew una obsesión y afectó las relaciones interpersonales, familiares y de pareja. Andrew construyó su personalidad con base en los mensajes negativos recibidos por su padre crítico y aceptó recibir caricias negativas de Fletcher.

El Capítulo X aplica el análisis transaccional y cinematográfico sobre el sistema patriarcal en la violencia contra las mujeres en el filme *El Piano*, dirigido por Jane Campion, es una de las directoras de cine neozelandesas más conocidas en el mundo, ha sido una de las siete mujeres nominadas a los premios Óscar. Esta película fue filmada en la selva de Nueva Zelanda en el año de 1993, históricamente situada en el año de 1852, momento en el que los colonos ingleses se instalaron en tierras maoríes. Ada es dejada a la orilla del mar junto con su hija Flora, madre e hija comparten la voz, los gestos, las posturas del cuerpo y la cama. El piano objeto y protagonista de esta historia, queda en un principio abandonado en la playa, aunque finalmente rescatado por Baines, la música que de este sale conduce a lo largo de un viaje que realizan cada uno de los personajes, mostrando pasiones ocultas y secretas, tras unas vestimentas que aprisionan sus cuerpos. El piano implica un desvelamiento en el que irán cayendo también los valores y la moral puritana, a la que se aferraban, de diferente manera, el hombre y la mujer en este matrimonio que ha sido instituido como una transacción comercial. Ella por sometimiento a su padre, él desde el poder que le otorga ser el dueño de los bienes y de las tierras expropiadas. Se observa la violencia ejercida hacia la mujer, tratándola como un objeto, sometiéndola a maltratos físicos, sexuales, verbales y mutilaciones. La genialidad de la directora fue pensar en una protagonista que ha renunciado a hablar, pero, que no ha renunciado a tener voz, como se pone en escena, tanto al principio como al final de la película.

El Capítulo XI comparte reflexiones sobre la educación musical mediante el análisis transaccional y cinematográfico del filme *Escuela de Rock*. La película fue realizada en EUA, dirigida por Richard Linklater y pertenece al género de la comedia. Se cuenta la historia de Dewey Finn, un integrante de una banda de rock que fue expulsado

por no ser responsable. Por esta situación y su necesidad por conseguir dinero, suplanta a su amigo y compañero de apartamento para trabajar como profesor sustituto en una escuela primaria. Al ver el talento musical que tienen las niñas y niños del curso ve una oportunidad para avanzar en su sueño de ir a un concurso de música. Esta producción cuenta con un amplio repertorio de canciones y menciones del género rock de bandas y artistas que son un gran referente como *Led Zeppelin*, *The Stooges*, *AC/DC*, *Jimi Hendrix*, entre otros. Además, las interpretaciones de las canciones ejecutadas en la película fueron realizadas por los actores previamente seleccionados por su talento actoral y musical. La temática que se analiza en la película es la enseñanza musical infantil y las relaciones interpersonales que se gestan en el aula de clase. Destacan los montajes de canciones con instrumentos musicales como fruto del trabajo colaborativo.

El Capítulo XII reflexiona sobre los efectos emocionales de la preparación artístico-musical rigurosa en niños prodigio en su primera infancia desde el análisis transaccional, musical y cinematográfico del filme *Farinelli* de 1994, la cual fue dirigida por Gérard Corbiau y protagonizada por el actor Stefano Dionisi quien interpreta al cantante de ópera Carlo María Broschi, conocido como Farinelli, considerado el castrato más famoso en Europa del siglo XVIII. La película narra la historia de Carlo Broschi, quien desde temprana edad demostró tener aptitudes para el canto. Carlo fue sometido a una castración con el fin de que no perdiera su voz melodiosa e infantil con el paso de los años. Asimismo, recibió educación musical rigurosa en un conservatorio. Riccardo Broschi, el hermano de Farinelli es presentado como una figura paterna que asume el rol de salvador y a la vez como un personaje manipulador que utiliza a Carlo para cumplir sus fantasías sexuales y musicales a pesar del malestar emocional de Carlo debido

al trauma que representó su castración. Los efectos sobre Carlo son ansiedad, depresión, despersonalización y emociones secundarias hacia su hermano, lo cual se refleja en la dependencia emocional entre ambos. La música cumple un papel sustancial para representar el estado mental de Carlo durante el transcurso del filme. A partir de la segunda mitad de la película la temática musical cambia drásticamente, pues, el estado emocional y mental de Carlo se vuelven más inestables y la conexión entre los hermanos se quebranta. La obra cumbre de la película es *Lascia ch'io pianga* (Deja que lllore) la cual representa los sentimientos que experimenta Farinelli al descubrir el verdadero motivo de su castración. Confusión, frustración, tristeza y traición confluyen en la pieza compuesta por Georg Friedrich Händel, cuya letra es un llamado a la compasión y a la lástima.

Referencias

- FRANCASTEL, P. (1993). *A realidade figurativa*. Brasil: Editorial Perspetiva.
- GOMBRICH, E. (1971). Freud y la psicología del arte. *Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. España: Barral Editores.
- PAULILO, A. Y TREVISAN, A. (2023). Cinema educativo entre o documentário e a ficção. *Cádnernos de História de Educação*, 22(1), 1-16.
- WILLIAMS, R. (1992). *Cultura*. Brasil: Editorial Paz e Terra.

La hipermasculinidad en el filme brasileño LGBTQ+ *Praia do futuro*

PAVEL ROEL GUTIÉRREZ SANDOVAL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Este capítulo es un producto realizado en el marco del Programa interinstitucional para el fortalecimiento de la investigación y el posgrado del pacífico "Programa Delfín" durante la estancia de investigación en el XXVI Verano de Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico realizada del 14 de junio al 29 de julio de 2021. Se establece como eje teórico-práctico el análisis transaccional y cinematográfico de la película *Praia do Futuro* –2014, dirigida por Karim Aïnouz–que permitió abordar problemas psicológicos, comunicativos, de género y sociales provocados por la hipermasculinidad a través de la comprensión profunda de los tres estados del yo: Padre (P), Adulto (A) y Niño (N), del protagonista Donato –interpretado por Wagner Moura– y en su relación de pareja con Konrad –interpretado por Clemens Schick– y con su hermano Ayrton –interpretado por Jesuíta Barbosa–.

Estos estados del yo PAN fueron desarrollados en los Seminarios de Psiquiatría Social por Eric Berne en 1958 como patrones comunicativos y de pensamientos, sentimientos, comportamientos, corporalidades, e incluso, síntomas fisiológicos o malestares psíquicos que se corresponden entre sí. Estos patrones conforman la personalidad dividida y sus adaptaciones, además, sirven para abordar

de manera práctica y comprensible las transacciones, las posiciones existenciales, la estructuración del tiempo y los juegos de poder que suceden en cada persona o entre las personas (Berne, 1975).

Tabla 1. Ficha filmográfica

Título original:	Praia do Futuro
Título en español:	Playa del Futuro
Director/a:	Karim Ainouz
Productor/a:	Geórgia Costa Araújo y Hank Levine
Compañía productora:	Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm
Fotografía:	Ali Olcay Gözkaya
Guionista:	Felipe Bragança, Karim Ainouz y Marco Dutra
Música:	Volker Bertelmann
País:	Brasil
Año:	2014
Duración:	106 minutos
Formato:	35mm
Idioma:	Portugués
Género:	Melodrama romántico LGBTQ+
Temática:	Hipermasculinidad, Homofobia internalizada y Relación afectivo-sexual

Fuente: Elaboración propia con base a Wikipedia (2021).

La película obtiene valoraciones positivas por su estética y fotografía en las escenas centrales, el paisaje de *Praia do Futuro* de la ciudad de Fortaleza, en el noroeste del estado de Ceará, Brasil, y el trabajo de cámara en el mar y fuera de este, así como en las motocicletas en movimiento en diferentes escenarios. Se abordan los problemas interculturales y familiares ocasionados por la emigración de un salvavidas brasileño con un piloto de motocross alemán para conformar una pareja gay. Los personajes principales, son: Donato

–interpretado por Wagner Moura–, Konrad –interpretado por Clemens Schick–, Ayrton –interpretado por Jesuíta Barbosa– y Heiko –interpretado por Fred Lima–.

La película fue proyectada en el *Festival de Berlín* de 2014, obtuvo premios internacionales en el *Sebastiane Latino* 2014 del *Festival de San Sebastián* y también se programó en la muestra internacional de cine LGBTQ+ FIRE!!! de 2015 en Barcelona, España, creado en 1995 por el Casal Lambda de Barcelona. *Praia do Futuro* ganó el premio *Sebastiane del Latino Prix Award Saria* en el 2º *Festival de San Sebastian*. Además, el filme abrió en 2015 el 19º *Festival Internacional de Cine Queer* Lisboa, Portugal. Asimismo, Jesuíta Barbosa fue premiado como mejor actor de reparto en el *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro* 2015 por la Academia Brasileña de Cine. También, el director de fotografía Ali Olcay Gözkaya ganó el premio de fotografía en el 41º *Festival de Cine Sesc* en 2015. La *Associação Paulista de Críticos de Arte* (APCA) de Brasil otorgó el premio de mejor película para *Praia do Futuro* en 2015. La película *Praia do Futuro* también impulsó la campaña #Homofobia não é a nossa praia en redes sociales desde 2014.



Fuente: Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm (2014, DVD).

Reseña del filme

Donato es un salvavidas de la *Praia do Futuro*, Brasil. El filme comienza cuando a dos turistas alemanes hombres los atrapa una corriente peligrosa en el mar y Donato consigue solo rescatar con vida a Konrad y desaparece su compañero Heiko, cuyo cuerpo no será encontrado. Donato y Konrad comienzan a conocerse al iniciar la búsqueda del cuerpo de Heiko. Se pasa de la atracción física a una relación afectivo-sexual entre ambos.

Destaca en la trama el dolor de no haber podido salvar a un turista que se ahogó. Además, Donato arriesga todo por tener una relación afectivo-sexual y romántica con el turista alemán Konrad, lo cual representa una lucha personal contra la masculinidad hegemónica, en específico, el machismo, el rechazo a la feminidad y el predominio del rol activo en la relación sexual homosexual para mantener algunos privilegios de la heterosexualidad. Donato es salvavidas y Konrad es piloto de *motocross*, por lo que ambos mantienen atributos hipermasculinidad heterosexual: fuerza física, musculatura, virilidad, alta velocidad, peligro, aventura, poder, sexo casual y éxito profesional.

La colorimetría del filme está entre varias dicotomías: iluminación-oscuridad, caliente-frío, seco-húmedo, heterosexual-homosexual, Brasil-Alemania, valiente-cobarde, entre otras. Destaca una ambientación mediada por el clima cálido del verano en *Praia do Futuro* y el clima frío del invierno en Berlín. Esta paleta cromática acompaña al personaje de Donato en sus transacciones con Konrad y con Ayrton, crea una atmósfera que representa el pensamiento de Donato frente a situaciones difíciles –como perder a Heiko en el mar o darse cuenta de que él abandonó a su familia en Brasil–, así como la tranquilidad que sucede después de sentir miedo ante la muerte, su homosexualidad o haber emigrado de *Praia do Futuro*, Brasil.

Por último, se aborda en el filme el tema del sexilio como una necesidad de deslocalizarse geográficamente del lugar de nacimiento, salir de la familia y del entorno para poder vivenciar la sexualidad no hegemónica a través de la migración internacional a lugares *gay friendly* como Berlín, Alemania –con políticas de reconocimiento de la comunidad LGBTQ+ y diferentes programas de apoyo a la diversidad sexual–. Donato encuentra en Berlín la liberación de su padre crítico sobre la homosexualidad y de su guion de vida como hombre heterosexual.

La representación de la hipermasculinidad en el cine

Azevedo (1998) menciona que en octubre de 1985 se realizó en Brasil por primera vez el *Simposio de estudio sobre y para los hombres*, del cual se concluyó que la categoría hombre se encontraba en crisis debido al cuestionamiento de la posición dominante y patriarcal de los hombres en la sociedad y en la familia, así como por el desmapamiento de su masculinidad cuando esta se construyó en inicio por oposición a lo que culturalmente se considera femenino. En sus palabras, la corona del Rey pesa, es carcelero y convierte a los hombres hipermasculinos en prisioneros de múltiples formas. Desde la psicología de las masculinidades es posible presenciar no solo más grupos de hombres en el espacio terapéutico al tener dificultades para lidiar con sus emociones, sufrimientos y malestares psíquicos.

En otro contexto, Faludi (1999) explora el estado de la masculinidad en los Estados Unidos de América (EUA) de finales del siglo XX, la autora argumenta que hay un constante intento de los hombres estadounidenses para estar a la altura de las expectativas de masculinidad,

de los roles y de los valores hacia la vida establecidos por la cultura patriarcal, la falta de colectividad y la deshumanización que trae consigo el éxito económico capitalista representado en el cine y en la realidad. Entre estos destacan: la masculinización de los productores de pornografía tradicional; el interés de los políticos por el Proyecto Apollo para la exploración del espacio; la conformación de una sociedad cristina exclusiva para hombres llamada *Promise Keepers*; la *masacre de My Lai* de 1968 en el que soldados estadounidenses violaron, descuartizaron y asesinaron en masa a casi 504 civiles desarmadas/os en el distrito de Son Tinh, Vietnam del Sur, durante la Guerra de Vietnam; la realización de la película *Rambo: First Blood* (1982, dirigida por Ted Kotcheff), quien captura en pantalla las experiencias traumáticas vividas en la Guerra de Vietnam por John Rambo –interpretado por Sylvester Stallone–, el trato cruel por parte de sus compatriotas estadounidenses y sus lágrimas al considerarse defraudado por su propio país; y de la película documental *Waco: The Rules of Engagement* (1997, dirigida por William Gazecki) se muestra una imagen oscura de las acciones policiales en el asedio que duró 51 días en el edificio de Davidians, David Koresh formó una secta religiosa, consideraba que él fue elegido por Dios, tenía múltiples esposas y adquirió armamento ante el temor del juicio final.

Al respecto, Moreno (2017) reconoce la posición de Judith Butler sobre la construcción del sujeto en términos performativos bajo una perspectiva feminista-*queer* y antiesencialista. Bajo estos supuestos, el sujeto: a) Está en un proceso de construcción continuo, temporal y abierto a constantes rearticulaciones; b) Es un constructo que dota de inteligibilidad lingüística, cultural y social; c) Es una construcción lingüística cargada de retoricidad de aprecio o menosprecio hacia cierto género, orientación sexual, etnia o raza; d) Es un proyecto cultural en el que se emerge mediante una reiteración de las normas –asumimos, inter-

pretamos y actuamos esta normatividad–; e) Se construye con el reconocimiento de los otros y este reconocimiento cambia con el tiempo y las situaciones; f) Se tiene la capacidad de acción para desplazar las mismas normas que le delimitan como sujeto mediante la reiteración y transformación de los términos mediante los cuales es reconocido y emerge como sujeto; g) Se forma en la sujeción, es decir, depende del poder –de la percepción de tener poder o no para autoafirmarse– para la propia construcción de su identidad; h) Emerge siempre en sociedad, por lo que se necesita de los otros para articularse como sujeto; i) Obtiene su especificidad definiéndose contra lo que está fuera de él mediante la performatividad de frente a la normatividad.

Deakin (2021) sostiene que el cine de Hollywood impactó en la crisis de la hipermasculinidad hegemónica heterosexual desde la representación de las nuevas masculinidades en la filmografía de 1999 y 2000. Se analiza la contribución al diálogo sobre qué significa ser hombre a través de la visualización crítica de 25 películas estadounidenses. Entre estas películas destacan: *Fight Club* (1999, dirigida por David Fincher) aborda los clubes de peleas clandestinos y sin sentido entre hombres; *American Beauty* (1999, dirigida por Sam Mendes) destaca la importancia del éxito económico y el deber guardar las apariencias en la sociedad estadounidense en menoscabo de las relaciones interpersonales, la autodeterminación de la personalidad y la autonomía sexual; *American Psycho* (2000, dirigida por Mary Harron) describe la vida de un adinerado neoyorquino que descubre su gusto por la dominación sexual y el asesinato, convirtiéndose en un asesino serial oculto detrás de su estatus social; *The Matrix* (1999, dirigida por las Hermanas Wachowski) que destaca por dotar al personaje de Thomas Anderson, conocido como Neo –interpretado por Keanu Reeves–, de la posibilidad de congelar la acción mientras la cámara sigue moviéndose alrededor de la esce-

na, este efecto visual emplea múltiples cámaras que graban la acción desde diferentes posiciones con una cantidad elevada de fotogramas por segundo y después se intercalan para lograr tal efecto. Neo descubre la simulación virtual en la que se encuentran las personas conectadas mediante un cable en la cabeza alrededor del año 3199 para recrear el modo de vida humana de finales del siglo XX. Asimismo, Neo lucha por dismantelar la *Matrix* y se explica como la *Matrix* domina a la población; y *Office Space* (1999, dirigida por Mike Judge) muestra el trabajo rutinario en las oficinas, es decir, el hombre de organización. Se hace una crítica de la cultura corporativa, del despido injustificado y sobre los sentimientos de aburrimiento, baja autoestima y despropósito de un grupo de hombres en una compañía de *software* a finales de los años noventa.

Bly (1990) escribió su libro *Iron John: A book about men* que ha sido pionero del movimiento de hombres mitopoiéticos y una respuesta contra el movimiento feminista, en este se proponen ejercicios de autoayuda, sesiones terapéuticas y retiros espirituales para hombres para recuperar su dignidad, reconocer su supremacía y alcanzar su hombría. Estas actividades proporcionan imágenes positivas de masculinidad basadas en cuentos antiguos sobre el poder, la energía, el vello corporal, la voz autoritaria y la sexualidad masculina. Además, forman parte de lo que se denomina psicología de hombres bajo la premisa ¿qué es lo que los hombres realmente quieren? Con base en múltiples metáforas falocéntricas define de manera acrítica la hipermasculinidad hegemónica. La energía masculina, la virilidad en el sexo, el poder de conquistar naciones, la fuerza del guerrero, el conquistador de gloria y el placer de la dominación masculina, todos estos aspectos emanan del hombre salvaje, aquel que es capaz de poner a prueba su hombría y asumir radicalmente su masculinidad. No está contra el empoderamiento de las mujeres, sino contra la

pérdida de autoconfianza, fe y confusión de los hombres hipermasculinos. Esta visión sobre la importancia del papel de los hombres en la sociedad y la necesidad de educar a los niños para que se conviertan en hombres hipermasculinos es el propósito central contra el avance del movimiento feminista en el entorno global.

Desde el contexto asiático, Samraat (2021) hace un análisis crítico de la masculinidad tóxica en Hollywood –como se conoce a la industria cinematográfica de la República de la India–, el cine hindi es una de las mayores industrias del entretenimiento del mundo al ser el segundo país más poblado con 1331 millones de habitantes en 2020. Es un país que obtuvo su independencia en 1947 del dominio británico y que los nuevos ideales de cultura de paz, igualdad, abolición del sistema de castas y no discriminación crearon una imagen sociopolítica positiva de la capacidad del Estado hindi para resolver mediante políticas públicas. Cabe mencionar que la India contemporánea heredó distintas prácticas socioculturales antiguas, coloniales y modernas, como: el sistema antiguo de castas; el matrimonio arreglado por los padres; la explotación y el abuso sexual infantil; la familia multigeneracional y patriarcal; la hipersexualización del cuerpo femenino; la penalización de la homosexualidad vigente por más de 150 años hasta ser abolida del Código Penal en 2018; entre otros más.

Además, Samraat (2021) considera que el patriarcado, los estereotipos desde la heteronorma y la monopolización heterosexual de toda la industria cinematográfica de la India institucionalizan los mecanismos con los que opera la dominación masculina en el cine *hindi*. Lo cual sigue siendo la causa principal de la representación de la subordinación, la pasividad y la falta de visibilización de los derechos de las mujeres y de las personas LGBTQ+. Esta dominación se refleja a través del sexismo, la masculinidad tóxica y el comportamiento misógino de los hombres sobre

las mujeres y los gays, lo cual produce efectos psicológicos y culturales en su audiencia. Destacan películas inspiradoras como *Mother India* (1957) y *Pyaasa* (1957) que muestran este ideal de sociedad igualitaria, pacífica y sin discriminación promovido por Mahatma Gandhi que todavía no se ha podido alcanzar.

Sin embargo, Samraat (2021) sostiene que los directores del cine *hindi* encontraron que exagerar o glorificar los aspectos negativos de los hombres heterosexuales en la sociedad patriarcal les permitía ganar más dinero y audiencia. Por lo que las películas de los años sesenta y setenta resaltaban los atributos de la hipermasculinidad en los que actores como Amitabh Bachchan y Dharmendra, quienes asumían roles activos, con gran fuerza, permiso para ser agresivos, tener valentía y luchar arriesgando sus propias vidas contra los villanos para salvar a su madre, hermana, amada o esposa. Entre estas películas destacan: *Sholay* (1975), *Sadma* (1983), *Chandni* (1989), *Mohra* (1994), *Biwi Number One* (1999), *Kal Ho Na Ho* (2003), *Kabhi Khushi Kabhi Gham* (2001), *Vivah* (2006), *Veer Zara* (2004), *Serie Panchanama* (2011), *Sonu Ke Titu Ki Sweety* (2018) y *Shahid Kapoor* (2019).

Bajo el contexto de oriente medio, Malik (2021) analizó cómo 24 dramas televisivos en Pakistán emitidos entre 1968 y 2017, con 39 personajes hombres refuerzan las nociones de masculinidad hegemónica identificadas por Raewyn Connell en 1993, a saber: el rol de autoridad, la violencia, la posesión material –el dinero–, la virilidad –el apetito o interés sexual–, la competencia técnica –el dominio de las tecnologías– y las actitudes de superioridad de los hombres sobre las mujeres. Esto representa el ideal de ser hombre en la sociedad pakistani, es decir, aspirar el lugar que ocupan los hombres para ejercer una posición de honor, la dominación, el poder, el prestigio u obtener lealtad social. El ejercicio de la autoridad está presente en

68.1% de los 39 personajes hombres, la competencia técnica en 24.4%, la agresividad en 16% y la dominación de las mujeres en 11.4%. Por lo anterior, la masculinidad es una posición social de privilegio y una relación de dominación que existen en las sociedades patriarcales.

Asimismo, el surgimiento de un gobierno de extrema derecha bajo el liderazgo del General Zia-ul-Haq gobernó de 1978 a 1988, tomó varias iniciativas para llevar al país hacia la islamización, la masculinidad militarizada e influyó en la hipermasculinización de la programación estatal a través de la Televisión de Pakistán (PTV). La apertura comercial de canales por satélite en 2002 no solo ocasionó que la PTV se perciba actualmente con poca calidad de contenido desde la perspectiva de la igualdad de género, sino que condujo al deterioro de la masculinidad hegemónica, al tener que competir con la programación mundial. Lo anterior puede sumarse a la apertura de directores y guionistas pakistaníes hacia la diversidad sexual y de género mediante personajes fuera de la norma del hombre heterosexual (Malik, 2021).

En el contexto europeo, destaca Rubino (2020), quien realizó un análisis cinematográfico de la película de *Alemania Occidental Faustrecht der Freiheit* –1975, dirigida por Rainer Werner Fassbinder y producida por Christian Hoff– en la que Franz Bieberkopf –apodado en el circo como Fox e interpretado por R. W. Fassbinder– es un hombre gay de clase trabajadora, desempleado porque arrestan a su novio y jefe Klaus –interpretado por Karl Scheydt– debido a la penalización de la homosexualidad, lo cual lo obliga a tener sexo casual a cambio de dinero en estaciones y baños públicos. Fox gana 500.000 marcos alemanes en la lotería y se enamora de Eugen, un elegante hijo de un industrial –interpretado por Peter Chatel–, quien deja a su novio Phillip –interpretado por Harry Baer– para seducir a Fox. Se muestra una complicada relación entre el dinero y las emo-

ciones, donde el amor es visto como una mercancía y dura mientras sea rentable. Eugen se aprovecha del amor de Fox para pedirle dinero y salvar las deudas de la empresa familiar, cenar en restaurantes caros y decorar su departamento con muebles antiguos. Cuando se termina el dinero, Eugen deja a Fox y este entra en depresión y es, justamente, el dinero –y no su sexualidad– lo que desencadena su muerte trágica. Esta película refleja la aceptación y tolerancia hacia el *gay* cisgénero con dinero por la heteronormatividad atravesada por la clase social presente en las sociedades capitalistas.

Sobre esto, Jasbir Puar (2007) lo define como homonacionalismo al considerar una asociación de dominación enmascarada de un régimen político capitalista de tipo nacionalista y heterosexual con el *gay* cisgénero para reconocerle algunos de sus derechos desde la homonorma, los discursos institucionales sobre la diversidad sexual y obtener de esta minoría social el apoyo para sus proyectos nacionalistas. En este sentido, la heteronormatividad no es el único sistema de opresión, sino también el capitalismo que todo lo subsume al mercado, incluso, el amor.

Aplicaciones del análisis transaccional para estudiar la hipermasculinidad en el cine

Herranz (2018) analiza la película de intriga Michael Clayton (2007, dirigida por Tony Gilroy) desde el AT desarrollado como método de psicología humanista por Eric Berne para entender de manera funcional y estructural el comportamiento humano. El AT ha sido utilizado con frecuencia para escribir los guiones de cine basándose en los principios, conceptos y técnicas que emplea este método

para diferenciar el carácter de los personajes desde el pensamiento, el sentimiento, las emociones, las corporalidades y la acción. Michael Raymond Clayton –interpretado por George Clooney– activa los tres estados del yo PAN, dependiendo de quién sea su interlocutor, de la situación que debe encarar o definitivamente de su estado anímico. El juego de Michael con Karen Crowder –interpretada por Tilda Swinton– se ajusta al que Berne (1975) llama *Como ahora te agarré*, cuyo objetivo es ser superior a los demás. Se trata de un juego dramático donde Michael obtiene una ventaja desde una posición existencial de poca valía frente a Karen para obtener la confesión de ella. El AT es un sistema psicológico-terapéutico y un método comunicacional para entender los comportamientos de los protagonistas de un producto audiovisual. El objetivo es categorizar las relaciones o transacciones entre las personas y conocer con bastante precisión su tipo y calidad en un momento concreto.

Siguiendo con lo anterior, Padilla (2011) describe a profundidad algunas obras de guionistas de cine que aplican el AT desarrollado por Berne (1975) a sus películas. Se pone el caso de la película *Babel* (2006, dirigida por Alejandro González Iñárritu) mediante la aplicación del AT para la (re)construcción de las personalidades y los sucesos que les ocurren a los personajes de la película para revelar qué les ha pasado en su propio guion de vida, se identifica así un conflicto, una otredad o un hecho que desborda y cambia repentinamente su existencia. Este es considerado por Berne (2013) como un argumento que es asumido desde la primera infancia por la crianza y la relación con los mensajes que se internalizan desde el padre cultural que existe en una época y lugar determinado. Desde el AT pueden entenderse los estados del yo PAN, sus transacciones, exclusión de alguno de estos, contaminación del adulto y juegos favoritos del personaje y su interacción con otros personajes

mediante la observación detenida del cuerpo y el análisis audiovisual de las escenas y el uso de fotogramas de las películas.

Woody Allen sobresale entre los cineastas reconocidos actualmente por dar un enfoque psicológico profundo a sus personajes. Forero (2002) considera que es fascinante dar vida, credibilidad y evolución a los personajes desde el AT, Kelsey (2003) sostiene que no importa sobre qué escribes, sino sobre quién escribes y cómo le das diálogo dentro del guion, mientras que Nash y Oakey (1978) consideran que lo fascinante es hacer que los personajes sean humanos y dar realidad al guion (citados por Padilla, 2011).

Al respecto, Galletero (2014) considera que a menudo las y los personajes de Woody Allen responden a los estados del yo PAN propuestos por Berne (1975) en el AT mediante la teoría de las transacciones y sus adaptaciones. Se pone el caso de la película *Hannah y sus hermanas* (1986, escrita y dirigida por el propio Allen). La historia plantea el dilema de Elliot –interpretado por Michael Caine– cuando se enamora de Lee –interpretada por Barbara Hershey–, hermana de su mujer Hannah –interpretada por Mía Farrow–. El personaje de Elliot decide dejarse llevar por sus sentimientos por Lee y mantener una relación extramatrimonial, pero, no es capaz de renunciar a la seguridad, protección y amor de Hannah. Lee acaba dejándole por otro después de darse cuenta de que Elliot ama todavía a su hermana Hannah.

Fotogramas de la película *Praia do Futuro*

La película inicia con la canción *Ghost Rider* de la banda *Suicide*, del género *synthpunk* y grabada en 1977 por Alan Vega –vocalista– y Martin Rev –teclados y programación de batería– en la *Red Star Records*. Se cuenta también con la música

ca del pianista alemán Volver Bertelmann, quien compone, interpreta y graba bajo el nombre de Hauschka.

Donato: ¡Venga! tranquilo, tranquilo.

Heiko: -Se está ahogando y entra en desesperación. Lo cual hace que desaparezca en el fondo del mar-.

Fotograma 1. El abrazo del ahogado.





Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro* (*Coração da Selva*, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 0:25, 1:36, 2:52 y 3:21).

Donato: ¡Hola!

Ayrton: Mamá mandó comida.

Donato: Eh, quiero preguntarte algo.

Ayrton: Dispara.

Donato: ¿Qué harías si desapareciera un día en el mar?

Ayrton: ¡Venga! –risas–.

Donato: ¿Qué?

Ayrton: ¡Tú eres *Aquaman*! ¿Cómo desaparecería *Aquaman* en el mar? Ya es de allí.

Donato: Vale, pero ¿y si me cogiera ese tiburón?

Ayrton: No tendrías más que controlarlo con tus poderes, así de fácil. Luego, se va por donde vino.

Donato: ¿Y si mis poderes fallaran?

Ayrton: Entonces cogería mi *kit* de buceo, iría allí, saltaría al agua y te salvaría. A pesar de mi miedo al agua, te salvaría.

Salvavidas: Este mar es traicionero, ¿A que sí, Donny –Donato–? Estos chicos creen que pueden hacer cualquier cosa.

Donato: Sí, pero es el primero que pierdo. Eh.

Salvavidas: Dime.

Donato: Fuiste tú el que fue primero a inspeccionar, ¿no?

Salvavidas: ¿Viste que eran pilotos de motocross? Hay que ser valiente para eso.

Donato: Una locura, viajan por todo el mundo y vienen a morir a *Praia do Futuro*.

Fotograma 2. *El miedo de un héroe, Aquaman.*



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro (Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 6:11, 6:56, 7:55 y 8:15)*

Donato: Usted habla portugués, ¿verdad?

Konrad: Sí

Donato: Señor, estoy aquí en nombre de los bomberos del estado de Ceará para notificarle que desgraciadamente su amigo se ha ahogado.

Konrad: –Silencio–

Donato: Todavía no han encontrado su cuerpo, pero, normalmente los cuerpos aparecen en la playa entre uno y tres días después del accidente. Le he traído su ropa y la de él. Y he insistido en ser yo el que se lo dijera porque estaba allí en el momento en que ocurrió. Y estoy aquí por si quiere preguntarme algo, si tiene dudas.

Konrad: ¿Todavía lo están buscando?

Donato: Sí, la búsqueda continua hasta 10 días después del ahogamiento. Lo siento mucho, señor. *Praia do Futuro* es una playa muy peligrosa.

Konrad: –Se desnuda y se cambia para irse–.

Donato: –Sale del cuarto al pasillo para esperar a que termine de ponerse la ropa–.

Konrad: –Sale del cuarto–

Donato: Señor, permítame que lo lleve.

Konrad: No. Está bien, gracias.

Donato: Tengo el automóvil fuera, permítame que lo lleve.

Konrad: De acuerdo. ¿Tiene un cigarro?

Donato: No.

Ambos tienen su primer encuentro sexual en el automóvil. Konrad penetra a Donato con fuerza y disfrutan del momento juntos. Konrad pone su mano callando la boca de Donato, luego, acaricia su cara y termina posiblemente eyaculando dentro de Donato. Tienen una plática en la que Konrad aclara a Donato que Heiko era su amigo, combatieron juntos en Afganistán, que ambos tenían una conexión profunda y viajarían juntos hasta la Patagonia, Argentina, todos estos viajes antes de que Heiko regresará a Berlín con

su esposa e hijo para tener otro hijo y trabajar en el taller de motos de ambos.

Fotograma 3. Encuentro sexual entre Donato y Konrad.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro* (*Coração da Selva*, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 9:50, 10:28, 11:16 y 12:03)

Donato y Konrad pasan la noche juntos. No hay conversación, pero, comienza una conexión emocional entre ambos. En la mañana siguiente, Konrad recorre el mar en un barco y con buzos rescatistas para buscar el cuerpo de Heiko sin poder encontrarlo.

Ayrton: –Persigue a Donato en la playa–

Donato: ¡Estoy atrapado!

Ayrton: Fuera de aquí, ¡monstruo!

Donato: ¡Ah es el fin para ti!

Ayrton: ¡No puedes detenerme!

Donato: –Carga a Ayrton entre sus brazos–

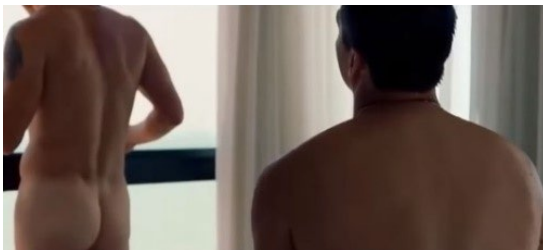
Ayrton: ¡No, no!

Donato: Venga, vas adentro –Lleva a Ayrton al mar–. ¿El hermano de *Aquaman* le tiene miedo al agua?

Ayrton: ¡Déjame!

Mientras están jugando en la playa en su día libre, Donato, ve pasar a Konrad en su motocicleta. Konrad monta a Ayrton en la motocicleta y le da una breve explicación de cómo manejarla. Mientras Donato lo ve desde lejos, se acerca y continúa observándolo. Ayrton le dice a Donato si ya le dijo a Konrad que él es *Speed Racer* y él *Aquaman*.

Fotograma 4. Un héroe dividido entre Ayrton y Konrad.





Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro (Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 12:34, 14:32, 16:44 y 18:23)*.

Durante la noche, Konrad se enoja con Donato en la playa, reclamándole que él fácilmente se acostumbra a la muerte de las personas. Se va y llega a su departamento donde se encuentra solo, sufre la pérdida de su amigo Heiko. En la mañana, Donato acompaña a Konrad al departamento de salvaguardas de la playa, quien es informado oficialmente que la búsqueda ha sido concluida y el cuerpo de Heiko no fue encontrado.

Donato: ¿De verdad que te vas mañana?

Konrad: Sí, aquí no puedo hacer nada. Mi amigo no va a volver, ¿no es cierto? Cuando lo encuentres, llámame.

Donato: Si lo encuentro, ¿te quedarás?

Konrad: –Se desnuda–

Donato: ¡No te puedes desnudar aquí!

Ambos quedan en traje de baño y disfrutan de estar juntos. La estética de las luces del puerto y del reflejo del mar acompañan la conexión cada vez más profunda y emocional entre Donato y Konrad. Al día siguiente, entre su entrenamiento como salvavidas, Donato, para un momento antes de adentrarse por última vez al mar como salvavidas y decide que debe irse con Konrad para Berlín, Alemania.

Donato: –Desde el puente de Berlín– Me apetece saltar al agua.

Konrad: Por lo menos quítate la ropa primero.

Donato: Lo dudas.

Konrad: ¡Uno!, ¡Dos! –simula saltar del puente–.

Donato: Estas loco, loco de remate.

Donato y Konrad, tienen su primer baile juntos en Berlín, Alemania, su relación se torna romántica. Hacen el amor por primera vez. En la mañana siguiente Donato camina por el barrio donde viven para comprar víveres en una tienda local. Donato se descubre enamorado de Konrad. Donato, aunque no lo dice, extraña a su hermano y a su madre en *Praia do Futuro*, Fortaleza, Brasil. Hay una escena en la que Konrad y Donato están viendo un juego escolar, Donato se levanta y camina a un aula de química de educación primaria de la escuela, la cual evoca lo que seguramente está cursando su hermano Ayrton. Donato siente nostalgia y extraña a su hermano y madre.

Fotograma 5. De una relación afectivo-sexual al relacionamiento romántico.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro (Coração da Selva*, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 30:05, 31:26, 32:51 y 36:03)

Konrad: No me puedo creer que te vayas.

Donato: ¿No se había acabado este invierno?

Konrad: Hace más frío que antes. Donato, ¿por qué no te quedas? No te vayas.

Donato: No creo que pueda vivir en un sitio sin playa como este. Mi vida, Konrad. Tengo una madre, tengo un hermano, a quienes sacar adelante. Tengo trabajo, un empleo. Así que lo dejo todo allí, ¿y qué hago aquí?, ¿eh?

Konrad: Si quieres quedarte, encontraremos una solución.

Donato: Esto y esto de aquí –se señala su corazón y luego su cabeza–. No es por ti, soy yo. No es por ti.

Konrad: ¡Cobarde!

Donato: ¿Qué?, ¿qué me has llamado? Venga, dime. ¿Qué ha sido eso?

Konrad: ¡Cobarde, cobarde! ¿Me equivoco?

Donato: –Empuja a Konrad y se va caminando solo–.

Konrad: –Se pone a arreglar la moto, llora y luego se va a dar vueltas a la pista de motocross–.

Donato: –Se va a bailar música árabe solo a un centro nocturno y se pone a beber alcohol en una barra–.

Donato está solo en la azotea del edificio de departamentos donde vive con Konrad. Konrad llega y se sienta a su lado sin decirle nada. Donato le toma la mano y luego bajan a la recámara para hacer el amor. Donato penetra a Konrad, le demuestra que lo ama y que no puede dejarlo. En la mañana siguiente, Konrad le hace de desayunar a Donato. Ambos viajan en tren rumbo al aeropuerto para que Donato regrese a *Praia do Futuro*. Konrad carga su maleta, pero, Donato no se baja del tren, las puertas cierran y Konrad regresa al asiento con Donato. Ambos pasan la noche bailando y saben que siempre van a estar juntos.

Fotograma 6. La decisión de permanecer juntos.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro* (*Coração da Selva*, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 53:35, 54:26 y 1:00:22)

La siguiente escena comienza 10 años después, cuando sin avisarle a Donato su hermano Ayrton llega a Berlín, Alemania. Se establece en un cuarto compartido. Ayrton observa a su hermano Donato en su trabajo como buzo en un acuario en la ciudad. Donato se encarga de limpiar los estanques de peces y otras tareas de mantenimiento del acuario. Además, en la trama se comienza a saber que vive solo y que ya no está viviendo con Konrad.

Fotograma 7. Un fantasma en Berlín, Alemania.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro* (*Coração da Selva*, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 1:03:12, 1:05:36 y 1:06:13).

Ayrton: Eh, señor. ¿Me has echado de menos? –mientras sujeta con sus manos las puertas del elevador para que no se cierren–.

Donato: –Se detiene y voltea a ver a Ayrton–

Ayrton: Me has olvidado, ¿verdad?

Donato: –Se queda parado, no reconoce físicamente a Ayrton, su hermano tiene una excelente pronunciación del alemán–.

Ayrton: –Comienza a golpear a Donato–

Donato: –Reconoce a Ayrton y lo abraza fuertemente para calmarlo–.

Ayrton: Traidor –vuelve a golpear a Donato–, traidor.

Donato: –Lleva a Ayrton al departamento–, ¿quieres leche?

Ayrton: No.

Donato: ¿Cuándo llegaste?

Ayrton: Llevo aquí dos semanas.

Donato: Y mamá, ¿la dejaste sola?

Ayrton: –Guarda silencio– Mamá ha muerto, Donato. Se murió de algo en los pulmones. ¿Quieres la fecha? Hoy hace un año, cinco meses y tres días. Ahí empecé a juntar dinero para venir aquí. Para saber si estabas vivo o muerto. Mamá ha muerto, yo crecí. La playa de Iracema está llena de italianos y alemanes. Que tú le hayas dado la espalda al mundo, no quiere decir que nos sentemos a esperar. Que te hayas ido no implica que te vayamos a esperar. ¿Eso pensabas?

Donato: –En silencio, con un nudo en la garganta– No.

Ayrton: ¿Por qué te fuiste? ¡Venga, contesta! ¿Por qué desapareciste? Eres un maricón egoísta. Te gusta que te follen en este Polo Norte.

Fotograma 8. Encuentro entre un fantasma que habla alemán y un hermano que desapareció.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro (Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 1:09:04, 1:09:35 y 1:09:47)*

Donato: Mi hermano apareció de la nada.

Konrad: ¿Y ahora?, ¿cómo estás? Hace mucho que no nos vemos.

Konrad: Hola, eres Ayrton. ¿Todo bien?

Ayrton: –Guarda silencio–

Konrad: No puedes seguir escapando de tu familia. Desapareciste, ¿qué esperabas?

Donato: –Respira y se ve angustiado–.

Ayrton: –Enciende la música, toma el casco y llaves de la motocicleta de Konrad para salirse en esta–.

Konrad: Trata de alcanzarlo, pero, Ayrton se ha ido en la motocicleta.

Ayrton tiene un accidente en la motocicleta. Luego, anda con una chica llamada Dakota, con quien baila en un bar e intenta tener sexo anal con ella. Luego, ambos juegan con una pistola de juguete en un terreno en la parte posterior del bar.

Ayrton: ¿Qué quieres?

Konrad: Mi moto tiene GPS, Ayrton. ¿Y tú quién eres?

Dakota: Dakota.

Konrad: Dakota.

Ayrton: Cállate.

Konrad: ¿Esta es tu chaqueta Dakota? Puedes irte Dakota.

Ayrton.

Ambos llegan al taller de motos.

Konrad: Tú hermano está preocupado por ti.

Ayrton: Cállate.

Konrad: ¿Dónde aprendiste alemán?

Ayrton: Aprendí para hablar con mi hermano.

En la escena Konrad va a buscar en su trabajo a Donato. Él se encuentra nadando en una alberca de entrenamiento. Llega fumando un cigarrillo y él le pide que lo apague.

Konrad: Eh, deberías hablar con Ayrton.

Donato: Vete, vete, déjame trabajar, déjame en paz. Quiero estar solo.

Konrad: No me iré hasta que me escuches. ¿Has entendido? Tú hermano está en mi casa. Esta bien. Siento lo de la muerte de tu madre.

La escena final comienza con un paseo en la carretera en dos motocicletas entre Konrad, Ayrton y Donato con rumbo a la playa.

Donato: Tuve un sueño extraño ayer, venías de la playa con mi cadáver en brazos. Me daba un viento fuerte en la cara, pero, no era el del mar. Tenía sal en el cabello, pero, no era la de la playa. Estaba tirado en un terreno vacío, y mi moto derrapaba como si todo estuviera hecho hielo. Reventaba una rueda y volaba por encima de mi cabeza. Vi cómo te marchabas con una máscara de cristal. Como la de Alién. Y te miraba, tirado en el asfalto.

Donato: Bonito. Siempre he querido traerte aquí desde que encontré esta playa donde desaparece el mar –le dice a Ayrton–.

Ayrton: ¿A dónde va?

Donato: Ves esa línea azul –apunta a lo lejos–. Ahora mira hacia abajo. Estas en el mar, hermano. El agua se retira varios kilómetros por allá para el frente, y después vuelve por la noche.

Ayrton: ¿Así que esto es en medio del mar?

Donato: Por eso pensé que te encantaría esta playa.

Ayrton: No hay agua.

Donato: No hay agua.

Donato: De *Aquaman* a *Speed Racer*: Te escribo para decirte que no me he muerto. Simplemente he vuelto a casa en esta ciudad submarina todo tiene mucho más sentido. No tengo

que esconderme en el mar para sentirme en paz, ni bucear para sentirme libre. Y cada vez que alguien me pregunta qué tal se está allá en Alemania, les hablo de un chico que cree que no es valiente, pero, es el hombre más valiente que he visto. Delgado, mientras todo el mundo es fuerte. Con una voz fina, mientras todo el mundo es macho. Con pies pequeños, mientras todo el mundo es firme. Les hablo de un chico y de que es mi hermano. De que él soy yo, cuando tengo la suficiente valentía para aceptar cuánto miedo me da todo. Porque existen dos tipos de miedo y de valentía, *Speed*: El mío es ese donde pretendemos que nada es peligroso y el tuyo es ese que sabe que todo es peligroso en este mar inmenso.

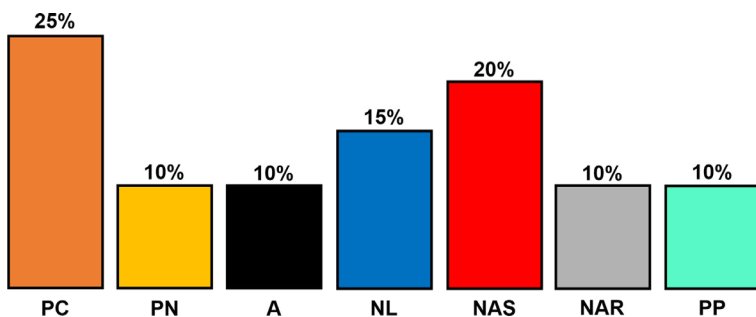
Fotograma 9. La conexión entre hermanos en la playa donde desaparece el mar.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Praia do Futuro* (*Coração da Selva*, Hank Levine Film, Watchmen Productions y Detailfilm, 2014, minutos 1:34:23 y 1:36:11).

El egograma fue diseñado por John Dusay, uno de los seguidores de Eric Berne en los Seminarios de Psiquiatría Social ofrecidos en San Francisco, Ca., EUA. El egograma es la representación gráfica de los estados del yo PAN y sus adaptaciones en una situación concreta, cuando uno aumenta otro disminuye. Cada persona distribuye la energía psíquica que tiene entre sus estados del yo y dicha energía está en constante relación con los demás estados del yo. La asignación del porcentaje de energía psíquica se basa en el análisis audiovisual de los personajes de Donato, Konrad y Ayrton, observando su comportamiento, corporalidad y comunicación.

Figura 1. Egograma de Donato.



Fuente: Elaboración propia.

Padre crítico (PC 25%): Donato asume completamente un modelo de masculinidad hegemónico, donde abandonarlo, implica desmasculinizarse, debilidad, cobardía, traición y homosexualidad. Se internaliza un aprecio hacia los hombres hipermasculinos, blancos y heterosexuales. Mismo que conlleva mensajes negativos internalizados de

menosprecio hacia las mujeres y desprecio por la homosexualidad.

Padre nutritivo (PN 10%): Toma el rol de salvador que ofrece el trabajar como salvavidas en *Praia do Futuro*. Es consciente de la admiración que siente Ayrton por él, pues, es *Aquaman*.

Adulto (A 10%): Tiene un adulto que se contamina permanentemente por los mensajes negativos hacia la homosexualidad que están internalizados en el padre crítico y le obligan a guardar las apariencias y no salir del clóset. Su adulto aparece en el mar, habla con Heiko para tratar de tranquilizarlo y poder salvarlo de ahogarse, empero, Heiko no se tranquiliza y desaparece en el mar. Nuevamente, su adulto aparece contaminado cuando Donato acepta mudarse de Brasil para vivir con Konrad y tener una relación afectivo sexual homosexual en Alemania –se reafirma esta decisión como una estrategia de deslocalización geográfica hacia Alemania por motivos de homofobia internalizada que le hace abandonar todas sus relaciones en Brasil–.

Niño libre (NL 15%): Es *Aquaman*, le gusta nadar en el mar. También le gusta escuchar música, bailar e ingerir alcohol cuando tiene problemas con Konrad.

Niño adaptado sumiso (NAS 20%): Tiene miedos y siente frustración al no haber podido salvar a Heiko. Al final del filme, dice haberse escondido en el mar –en Berlín, Alemania– para sentirse en paz con él –probablemente, con su homosexualidad– y bucear para sentirse libre –de los mensajes negativos del padre crítico recibidos desde la infancia en *Praia do Futuro*, Brasil–.

Niño adaptado rebelde (NAR 10%): Reconoce que la hipermasculinidad otorga poder y una posición existencial de supremacía, por lo que es necesario poner a prueba su hombría. Sin embargo, no tiene una percepción de poder que le permita asumir una posición de yo estoy bien, tú estás bien y todos podemos estar bien en la sociedad. Donato asume la homonorma para adaptarse a la vida de cualquier patriarca heterosexual blanco en Berlín, Alemania. Tiene problemas para salir del clóset, formalizar su relación con Konrad y ser valiente frente a la sociedad.

Pequeño profesor (PP 10%): Donato toma decisiones equivocadas que, aunque no desea hacerlo o serlo, lo hacen sufrir. Por ejemplo: el querer ser salvador y termina por ser un cobarde al abandonar a su madre y hermano en *Praia do Futuro*; el esconder su homosexualidad en Brasil y prohibirse la decisión de formalizar su relación afectivo-sexual con Konrad en Alemania.

Conclusiones

La banda sonora acompaña las interpretaciones de Wagner Moura (Donato), Clemens Schick (Konrad) y Jesuíta Barbosa (Ayrton), quienes con pocos diálogos y grandes saltos temporales permiten que sea el espectador quien llegue a conclusiones importantes, sobre: la homofobia en Brasil; la emigración de homosexuales brasileños hacia Alemania; la expresión de sentimientos y de amor romántico entre hombres *gay* masculinos; y los privilegios de la hipermasculinidad en las sociedades capitalistas. Pese a la exhibición de los cuerpos, sus playas y la sexualización de los cuerpos en sus carnavales, Brasil es todavía una sociedad restrictiva en cuanto a las relaciones homosexuales, por ende, los cuer-

pos de homosexuales son representados con características masculinas vinculadas con la musculatura, la voz grave y los roles de género tradicionalmente asignados a los hombres. Mientras que la sociedad alemana es más permisiva y tiene una mayor apertura frente a la homosexualidad.

Otra de las reflexiones es que la familia no va a seguir presente en el mundo, esta cambia y, con la muerte, desaparece la intimidad que se tenía. El héroe no se partió en dos, el miedo de Donato hace que la relación con su hermano Ayrton y la relación afectivo-sexual con Konrad se destruyan. Es hasta el cierre que Karim Aïnouz brinda la oportunidad a Donato para nutrir ambas relaciones desde un estado del yo adulto integrado para tomar decisiones adecuadas y expresar emociones positivas auténticas. Al parecer, Donato reparentaliza su posición existencial de desvalía frente a los prejuicios del padre crítico y deja su niño adaptado sumiso para ya no tener que escapar de Ayrton y Konrad.

Referencias

- AZEVEDO, M. (1998). *Masculinidade: as críticas ao modelo dominante e sus impasses*. En Maria, J. y Grossi, M. (organizadoras). *Masculino, Femenino, Plural. Gênero na interdisciplinaridade*. Brasil: Editora Mulheres.
- BERNE, E. (1975). Dr. Eric Berne What do you say after you say Hello? *The Psychology for Human Destiny*. Gran Bretaña: Penguin Random House.
- BERNE, E. (2013). *Una infancia en Montreal*. España: Jeder/ Gisper Andalucía, S.L.
- BLY, R. (1990). *Iron John: A book about men*. Estados Unidos de América: Addison-Wesley.

- DEAKIN, P. (2021). *White masculinity in crisis in Hollywood's Fin de Millennium Cinema*. Estados Unidos de América: Lexington Books.
- FALUDI, S. (1999). *Stiffed*. Estados Unidos de América: Harper Collins.
- GALLETERO, B. (2014). Hannah y sus hermanas: Análisis Transaccional y Negociación. *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista, Parte X: Cine, televisión, análisis transaccional y negociación*, 71(2), 427-444. España: Asociación Española de Análisis Transaccional
- HERRANZ, F. (2018). El marco del análisis transaccional aplicado al mundo del cine, 757-765. En Miguel, M. (Coord., 2018) *¿Qué es el cine? IX Congreso Internacional de Análisis Textual*. España: Ediciones Universidad de Valladolid.
- MALIK, Q. (2021). Representation of Hegemonic Masculinity in Pakistani TV Dramas. *Journal of Media Studies*, 36(1), 351-379. Pakistán: Institute of Communication Studies (ICS Publications)/ University of the Punjab, Quaid-e-Azam Campus, Lahore. Recuperado de: <http://journals.pu.edu.pk/journals/index.php/jms>
- MORENO, Y. (2017). Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos. *THÉMATA, Revista de Filosofía*, 1(56), 307-315. España: Universidad de Sevilla
- PADILLA, G. (2011). El análisis transaccional como herramienta para guionistas de cine y televisión. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 25(28), 42-60. España: Universidad Complutense de Madrid.
- PUAR, J. (2007). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Estados Unidos de América: Duke University Press.
- RUBINO, A. (2020). Entre la liberación y la normalización. Representación de la disidencia sexual en *Faustrecht der Freiheit* de Rainer Werner Fassbinder. *Revista PANAMBÍ*, 11(1), 59-68.

- SAMRAAT, S. (2021). Bollywood's Toxic Masculinity: The Problematic Portrayal of Men & Women in Popular Hindi Cinema. *International Journal of Law Management & Humanities*, 4(1), 424-431. India: VidhiAagaz
- Wikipedia, la enciclopedia libre (2021). *Praia do Futuro*. Estados Unidos: Fundación Wikimedia, Inc. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Praia_do_Futuro

Análisis del abuso sexual infantil en el filme *The Tale*

CARILÚ CRUZ ISLAS

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

En pleno siglo XXI, el abuso sexual continúa siendo un tema tabú dentro de las familias y escuelas, sobre todo en cuanto a la prevención del abuso y la violencia sexual en niños y adolescentes. De igual forma existe una falta de conocimiento del tratamiento y consecuencias psicológicas por parte de las autoridades educativas.

El abuso sexual es un problema que afecta las relaciones sociales, familiares, conductuales, y cognitivas de la víctima. Es por esta razón que desde el punto de vista educativo debe ser un tema urgente y persistente para atender, teniendo como finalidad otorgar capacitación al personal y mejorar los servicios de atención psicológica de las Instituciones Educativas, así como trabajar en la prevención del abuso, haciendo uso de diversas técnicas y estrategias de intervención cognitivas y conductuales.

Para la realización de este proyecto se llevó a cabo una investigación descriptiva y explicativa, donde se aplicaron los conceptos fundamentales mediante categorías, del modelo de Análisis Transaccional (AT) diseñado por el psiquiatra canadiense Eric Berne a mediados del siglo XX, abarcando el estudio de los estados del Yo o la personalidad humana, las transacciones, la comunicación, y relaciones entre individuos, así como el guion de vida o modelo

a seguir; con el fin de contribuir a la educación mediante la cinematografía, como agente educador y auxiliar visual para prevenir, comprender y conocer las repercusiones de un abuso sexual infantil en la realidad propia del individuo y la ajena, a través de una representación de la realidad en la película *The Tale*.

Lo anterior enfocado a promover la comprensión, el crecimiento y cambio personal del ser humano, siendo el propósito final del AT que la persona llegue a ser autónoma (ser ella misma), a través del planteamiento de metas realistas que den propósito y significado a su existencia. El abuso sexual infantil es un tipo de maltrato del cual derivan una serie de consecuencias físicas y psíquicas que se presentan de manera inmediata y a largo plazo, interfiriendo en el proceso de desarrollo de la vida de una persona. No existe una definición universal para el abuso sexual infantil, sin embargo, agrupa principalmente dos condiciones, la primera; una relación de desigualdad de poder, edad o madurez entre el agresor y la víctima, y la segunda; corresponde a la utilidad de la víctima como objeto sexual. (Echeburúa y Corral, 2006).

La mayoría de los casos de abuso sexual infantil son cometidos por familiares (hermanos mayores, tíos, primos, padres) o por personas cercanas al contexto social de la víctima (profesores, amigos de la familia, tutores, entrenadores, etc.).

Se considera pertinente, para un correcto desarrollo, y comprensión del análisis que se presenta a continuación, el aclarar que no todas las personas reaccionan de la misma manera frente a la experiencia de victimización, ni todas las experiencias comparten las mismas características. El impacto emocional de una agresión sexual está modulado por cuatro principales variables: el perfil individual de la víctima (estabilidad psicológica, edad, sexo y contexto familiar); las características del acto abusivo (fre-

cuencia, severidad, existencia de violencia o de amenazas, cronicidad, etc.); la relación existente con el abusador; y, por último, las consecuencias asociadas al descubrimiento del abuso (Cuad Med Forense, 2006).

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título original:	The Tale
Título en español:	El cuento
Director/a:	Jennifer Fox
Productor/a:	Sol Bondy / Jennifer Fox / Lawrence Inggel / Oren Moverman / Laura Rister
Compañía productora:	One two films / Blackbird Films / HBO / Weather Vane Productions / Gamechanger Films
Fotografía:	Denis Lenoir / Ivan Strasburg
Guionista:	Jennifer Fox
Música:	Ariel Marx
País:	Estados Unidos
Año:	2018
Duración:	114 minutos
Formato:	Largometraje
Idioma:	Inglés
Género:	Drama
Temática:	Abuso sexual infantil
Estelares y caracterizaciones:	Jennifer Fox - Laura Dern, Mrs. G - Elizabeth Debicki, Nettie - Ellen Burstyn, Mrs. G Older - Frances Conroy, Bill - Jason Ritter, Martin - Common, Bill older - John Heard, Jenny - Isabelle Nélisse.
Actriz:	Laura Dern
Personaje:	Jenny Fox
Premios:	2018: Festival de Sundance: Sección oficial largometrajes a concurso. 2018: Emmy: Nominada a mejor telefilm y actriz (Laura Dern). 2018: Globos de Oro: Nominada a mejor actriz in miniserie o telefilm (Dern)

Fuente: Elaboración propia con base en Wikipedia (2021).

Reseña de la película *The Tale*

The Tale es una película estadounidense de género drama, se estrenó en el año 2018, escrita y dirigida por Jennifer Fox, y protagonizada por Laura Dern, ha sido ganadora de 8 premios, entre los cuales destacan, el que obtuvo en el *Festival de Sundance* a mejor largometraje, y dos Emmy; uno por mejor *telefilm* y otro a mejor actriz (Laura Dern). El estreno se realizó en el *Festival de Cine de Sundance* con gran éxito, y ha sido la cadena HBO quien se ha encargado de distribuirla en su plataforma *online*. Es una película autobiográfica, basada en el abuso sexual que sufrió la directora de esta película, Jennifer Fox; productora y directora estadounidense de cine independiente a la edad de 13 años, por parte de sus entrenadores, hombre y mujer respectivamente.

Jennifer es representada dentro de la película como una mujer documentalista que siendo una niña escribe una historia para una materia de la escuela, la cual una vez siendo adulta, descubre su madre entre las cajas de recuerdos que Jenny ha dejado en la casa donde vivió su infancia. La madre preocupada por el hallazgo realiza una llamada a su hija para preguntarle sobre la historia y pedirle que la lea ella misma, pero a Jenny no le agrada la idea de leer algo que escribió teniendo solo 13 años de edad y no entiende la preocupación de la madre, ya que Jenny recuerda que la historia narra su relación con su primer novio, de quien únicamente tiene la idea de haber sido una persona mayor que ella y no le parece relevante.

El recuerdo de Jenny respecto a la historia que escribió siendo aún una niña, cambia en el momento en que la madre le hace llegar el escrito y Jenny decide leerla, lo que causa gran inquietud en Jenny, puesto que a partir de este momento vienen a su mente una serie de recuerdos de eventos del pasado, sobre el verano que vivió en casa de su

entrenadora y parte de su otoño e invierno, donde los fines de semana se quedaba a dormir en la casa de ella y algunas noches con su entrenador, quien era amante y vecino de la entrenadora.

En el transcurso de la historia, continúan saliendo a la luz los recuerdos reprimidos por años, dentro de los cuales, algunos fueron modificados por ella misma a manera de protegerse del abuso sexual que vivió aun siendo una niña, sin embargo, Jenny no es aún consiente de que ha sido una víctima de abuso, incluso los recuerdos que tiene de ella misma han sido cambiados y se percibe en esa época con una edad mayor a la edad que realmente tenía.

Estos recuerdos son tan confusos, en momentos perturbadores y alarmantes que la llevan a tomar la decisión de iniciar una búsqueda para saber qué fue exactamente lo que sucedió y cuáles fueron las razones; búsqueda que la lleva a interactuar una vez más con las personas involucradas en los eventos de su pasado, como son compañeras con las que vivió en casa de la entrenadora, la entrenadora misma y por último, una vez siendo consciente de que sufrió un abuso sexual, a enfrentar a su entrenador.

Tema reflejado en *The Tale*

La película proporciona una mirada real, del impacto que genera en la vida de una persona, un evento de abuso sexual infantil, de manera que, en algunos casos, la víctima de abuso no puede recordar lo que sufrió (amnesia disociativa), aun cuando dichos eventos tiendan a generar secuelas emocionales a lo largo de su vida, debido a que el acto reprimido sigue estando presente, aunque de manera inconsciente, tratando de encontrar una salida hacia la conciencia. *The Tale* refleja que resulta ser más fácil para la víctima negar el abuso, e ignorar los recuerdos, así como el dolor emocional

y la desvinculación de los síntomas secundarios, del hecho de haber vivido un abuso sexual en su infancia.

Asimismo demuestra la cotidianidad con que una persona modifica la historia, con el fin inconsciente de protegerse, no obstante, una vez que inicia la etapa de reminiscencia y descubre que ha sido víctima de esta clase de abuso, la persona puede pasar por una etapa de negación, que consiste en no aceptar como real un evento que perturbaba al yo, el cual también puede ser visto como un escape a la fantasía donde la persona recuerda hechos de forma incorrecta, como si fueran sueños o como si no hubieran sido dolorosos (una desensibilización del suceso) y en el caso de ser recordado, tiende a percibirse sin el dolor emocional que implicó.

La negación de la víctima y en el caso específico de la historia que se relata en *The Tale*, es debido a que la persona creó haber tenido control sobre la situación, otorgando consentimiento sexual al abusador, asumiendo vínculos afectivo-sexuales, sin ser consciente, de que cuando se es aún niño o adolescente, en realidad se ha sido manipulado por el adulto pederasta; quien tiende a convencer al niño o adolescente de tener relaciones sexuales a cambio de proveerle de lo que este carece dentro de su núcleo familiar y entorno, siendo en su mayoría, atención, cuidado y amor, que el niño o adolescente creó obtener de su abusador, esto como resultado de no contar con la capacidad de identificar cuáles de estos vínculos son violentos o inseguros.

Respecto a esto, lo que en realidad el niño o adolescente recibe por parte del pederasta, es un daño físico, emocional, psicológico y espiritual, que afecta a cada una de las diferentes áreas de desarrollo del niño o adolescente. Por consiguiente, el haber vivido abuso sexual implica que el contacto físico del abusador no fue para brindar apoyo o amor, sino para producirle placer a este, a costa de la integridad del menor.

Como se menciona en párrafos anteriores *The Tale* de igual manera, aborda el tema del consentimiento sexual, el cual ha sido explorado desde diferentes campos de las artes desde tiempos remotos, a través de diferentes obras, libros y películas. Por mencionar un caso concreto y para conocimiento de una gran mayoría, este consentimiento del que se comenta se ve retratado dentro de la novela *Lolita*, escrita por el autor de origen ruso Vladimir Nabokov publicada por primera vez en 1955, llevada al cine por el director Stanley Kubrick en 1962 y de manera posterior en el año 1997 por el director Adrian Lyne. Obra que trata sobre la relación incestuosa de un adulto de 40 años y su hijastra de 12.

Estos casos de abuso sexual retratados tanto en la película *The Tale* como en el libro *Lolita* exponen dos criterios fundamentales, coerción y asimetría (Carrasco y Maza, 2005; Echeburúa y Corral, 2006; De la Cruz, 2014; López, 1996). *La coerción*; entendida como la capacidad que tiene el abusador de ejercer presión sobre el menor, explícita o implícita, es decir, tanto física como psicológica o mediante engaño, y la asimetría; hace referencia a la diferencia significativa de edad entre abusador y víctima, que impide cualquier posibilidad de libre consentimiento por parte del menor (De la Cruz, 2014).

Plano básico del análisis cinematográfico de la película *The Tale*

El plano básico del análisis cinematográfico se da a partir de los fotogramas, entendidos como el elemento básico de un filme, nacen a partir de la fotografía y cada secuencia de fotogramas (24 fotografías por segundo), se compone por diversos planos de acción y expresión. Es a partir de la revisión de los fotogramas extraídos de la película *The Tale*, que se logra detectar, observar y analizar, los diferentes *Juegos*

psicológicos, chantajes emocionales, el abuso sexual constante y la indefensión de la víctima de este filme.

Fotograma 1. Fines de semana de Jenny con la Sra. G.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *The Tale* 2018 (minutos 44:26-45:00).

Jenny (adulta) –leyendo su diario –He tomado una decisión. Manejaré mi vida con mis propias manos.

–Ese otoño cada viernes, la señora G. me recogía de la escuela y me llevaba a su granja.

Jenny (niña) –escribe en su diario –Era pura felicidad, como estar en el cielo. Por fin, estaba en casa.

Jenny (adulta) –leyendo su diario –Nos contamos historias para poder vivir. ¿Cuál es tu historia?; ¿Qué historia vas a contar?

Fotograma 2. Cartas de Jenny a entrenadores.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *The Tale* 2018 (minutos 39:41-40:16).

Jenny (niña): –Odio estar en casa. Incluso en este sitio tan hermoso, mis hermanos y hermanas no dejan de pelearse, mi madre y mi abuela no dejan de gritarse.

Bill (leyendo carta de Jenny): –“Es fácil ser infeliz en este mundo, está grabado en mi cerebro que soy egoísta. Yo tomo, ellos dan.

Sra. G (respuesta de carta): –Mi querida Jenny, Nouga y yo compartimos tus cartas, ojalá no te importe. Tu belleza es especial, y es natural compartir.

Jenny (niña): –Estoy confundida, pero me siento libre al mismo tiempo.

Fotograma 3. Plática sobre formar una familia Bill, Sra. G y Jenny.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *The Tale* 2018 (minutos 46:03-47:07)

Jenny (niña): –Es como si fuera invisible, como si no existiera.

Bill: –Tus padres le temen al mundo. Le temen a vivir, a ser libres.

–No aceptan que te estás convirtiendo en una mujer.

–No pueden verte como nosotros.

Jenny (niña): –Son unos hipócritas. ¡Los odio!

Sra. G.: –No los odies, compadécete de ellos.

Bill: –No son tan valientes como tú.

–No te da miedo la vida, ¿no Jenny?

–No le temes a vivir.

–¿Qué me dices? ¿formamos nuestra propia familia? Basándonos en la sinceridad total y el amor. Sin esconder nada.

Mostrándolo todo, solo la verdad.

Jenny (niña): -¿Y nunca nos mentiremos?

Bill: -Nunca.

Jenny (niña): -Como hace el resto del mundo.

Bill: -Exactamente.

Fotograma 4. Invitación de Bill a Jenny.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *The Tale* 2018 (minutos 47:18-47:54).

Bill: -Jane ¿Por qué no se queda Jenny a cenar?

-Así tendremos tiempo para hablar de todo esto.

-Si se hace tarde, puede dormir en la habitación de mi hijo y la llevaré a primera hora de la mañana. -¿Qué me dices?

Sra. G.: -No depende de mí, la decisión es de Jenny.

-¿Verdad que sí?

Bill: -Bien. Decidido.

Jenny (adulta): -¿Qué dije?
Sra. G.: -Yo tengo que irme.

Fotograma 5. Plática de Jenny adulta con Jenny niña.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *The Tale* 2018 (minutos 47:55-49:19).

Jenny (adulta): -No recuerdo, tuve que decir algo.

-Solo los recuerdo a ellos

-¿Por qué no me recuerdo a mí?

-¿Dije que sí?

-¿Por qué hiciste eso?

Jenny (niña): -Pues es mi vida, puedo tomar mis propias decisiones.

Jenny (adulta): -¿En serio eso crees?

Jenny (niña): -Sí

Jenny (adulta): –¿Entonces qué dijiste?

Jenny (niña): –Dije que sí porque quería demostrarles que era madura.

Jenny (adulta): –Pero no escribiste eso, si no que no querías estar ahí. Que querías ir a casa con la Sra. G. Mira tú cuaderno, está justo ahí.

Jenny (niña): –Conozco a la señora G. mejor que Bill, pero Bill no me hará daño.

Jenny (adulta): –¿Y si no es así?

Jenny (niña): –¡Para, eres como ellos!

–¡Quieres decirme lo que debo hacer!

–¡Es mi vida, mía, no tuya!

–¡Déjame vivir!

Jenny (adulta): –¿Y si te equivocas?

Fotograma 6. Jenny lee para Bill a solas.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *The Tale* 2018 (minutos 52:51-54:00).

Bill: –Quiero salvarte de esos estúpidos chicos jóvenes que hay por ahí, creo que eres perfecta.

–Jenny ¿podrías hacer algo por mí?, ¿me dejarías verte?, ¿me dejarías ver cómo eres sin...?

–Ok...¿te da vergüenza? ¿crees que quiero que tengas pechos grandes como la Sra. G. Pues no quiero.

–¿Quieres quitarte la camiseta?, ¿de acuerdo?

Jenny: –De acuerdo.

Estado del Yo y análisis funcional de Jenny Fox en *The Tale*

“Un estado del Yo puede describirse como una serie coherente de sentimientos y funcionalmente como una serie coherente de patrones de comportamientos” Berne (1976). Toda persona tiene tres estados básicos (Estados del Yo) dentro de sí misma, los cuales nombra: Adulto (A), Padre (P) y Niño (N).

Yo Padre: Conjunto de pensamientos, emociones y conductas aprendidas o copiadas de los padres y otras personas importantes; es la parte de la personalidad que puede ser de apoyo o crítica, regida por el principio del deber.

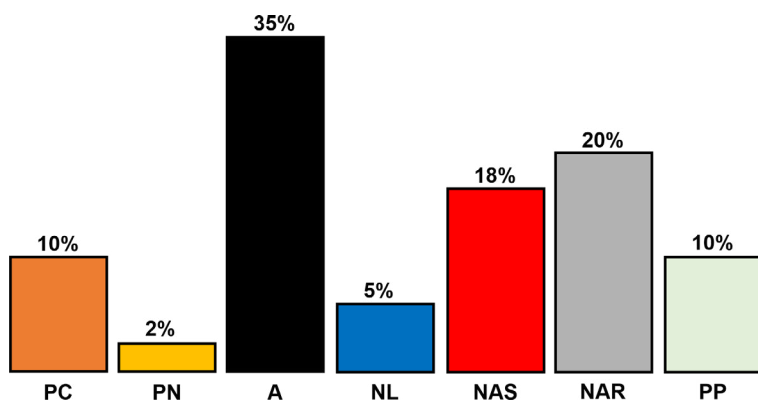
Yo Adulto: Dirige las respuestas enfocado en el “aquí y ahora” que no están influenciados por el pasado; una realidad que ocurre en el presente. Suele ser la parte más racional de la personalidad, un estado completamente consciente.

Yo Niño: Conjunto de pensamientos, emociones y conductas experimentadas y aprendidas durante la infancia; pueden ser libres, naturales o adaptadas a las influencias de los

padres. Suelen verse como vivencias históricas, con un gran peso específico. Estos estados pueden ser observados mediante los signos de conducta objetiva: palabras, tonos de voz, gestos, posturas corporales, etc.

El encargado de medir de manera gráfica y cuantitativa los comportamientos, los cuales se clasifican en funcionales o apropiados, y disfuncionales o no, derivados del Estado del Yo, es el *Egograma*, la cual es una representación gráfica en forma de barras donde se distribuye la tendencia que tiene el individuo a hacer uso de su energía.

Figura 1. *Egograma* de Jenny.



Fuente: Elaboración propia.

Padre Crítico (PC): Se observa a Jenny adulta como una persona que cree en sí misma, que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. Tiene un criterio formado de lo que es el mundo, lo cual se refleja en su trabajo como documentalista y profesora.

Padre Nutritivo (PN): A pesar de los episodios de abuso vividos en su niñez, Jenny no es una persona dependiente, insegura ni sobreprotectora al momento de ser una adulta.

Niño Adaptado Sumiso (NAS): Cuando se presentan las escenas de Jenny siendo una niña, se observa que es retraída, insegura, introvertida, con una gran necesidad de cariño y aceptación, por lo que tiende a hacer lo que se le pida con el fin de complacer a otros, para así ser aceptada y amada.

Niño Libre (NL): Tanto en la Jenny presentada como niña y adulta, son pocas las veces que parece tener comportamientos de un niño sano, solo en algunas ocasiones expresa lo que realmente le gusta, sin desinterés.

Adulto (A): En el personaje de Jenny siendo ya adulta, se observa que las acciones que la llevan a querer saber qué sucedió en su infancia, son pensando en su bienestar, tomando la situación de una manera madura, sin caer en dramas y procura actuar de manera prudente la mayor parte del tiempo. Esto se refleja cuando aún es una niña y llega el momento en el que decide alejarse de sus entrenadores con la determinación del comportamiento adulto.

Niño Adaptado Rebelde (NAR): Jenny siendo niña tiene la idea de que ha dejado de serlo, y anhela tomar el control de su vida y decisiones, teniendo en ciertos momentos flashazos de rebeldía, pretendiendo actuar como alguien mayor a la edad que realmente tiene.

Pequeño Profesor (PP): Jenny presentada como niña y como adulta, es intuitiva, lista, activa, a simple vista segura. Sabe que ciertas decisiones podrían afectarle, pero eso no la detiene; es una persona que se cree las historias que configura en su cabeza, con la finalidad de ser feliz, tenien-

do como resultado el justificar tanto sus actos, como los de sus abusadores para poder vivir tranquila.

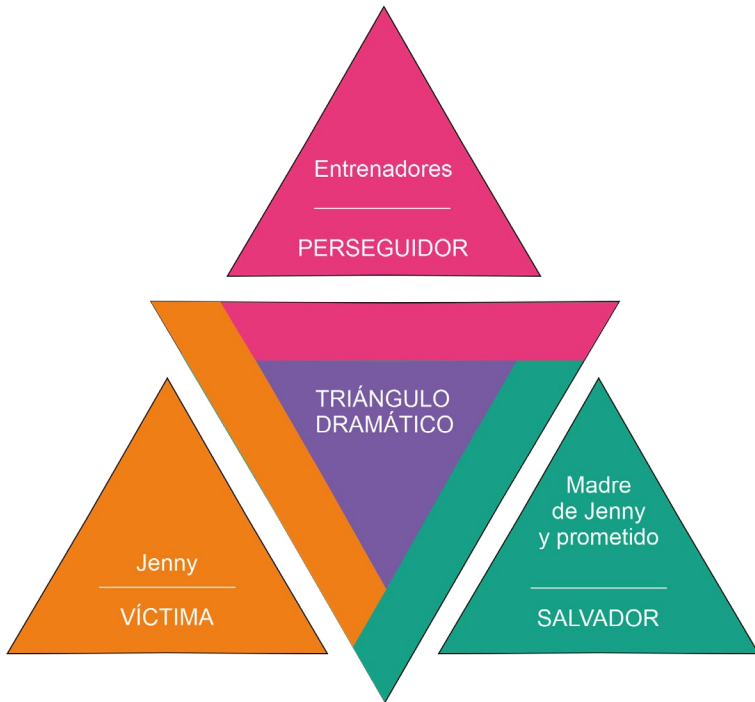
Juegos Psicológicos observados en el contexto de Jenny

Los juegos psicológicos son definidos como una serie de “Transacciones comunicativas inconscientes y repetitivas, con un doble mensaje que conducen hacia un resultado predecible, donde las personas que intervienen acaban experimentando malos sentimientos y resentimientos” (*Asociación Catalana de Análisis Transaccional, ACAT 2019*).

Dentro de estos juegos psicológicos existen tres tipos de roles: *perseguidor*, *salvador* y *victima*, cada uno depende de la personalidad de la persona que actúe uno u otro rol. Estos roles (conocidos como triángulo dramático) tienden a dificultar a la persona el establecer relaciones auténticas. Asimismo, cuando la persona deja de jugar juegos psicológicos y de actuar falsos roles, logra establecer relaciones de auténtica intimidad con los demás.

Figura 2. Triángulo Dramático de Karpman.

Jenny se muestra complaciente y sumisa ante el rol que imparten sus entrenadores (abusadores). LE es difícil terminar con la situación, pero después de un tiempo decide ponerles un alto.



Jenny siendo una niña no se considera a sí misma una víctima, al menos no de sus abusadores (a los que percibe como salvadores) pero sí del lugar donde vive. Una vez siendo adulta se da cuenta de que han abusado de ella y se niega a considerarse una víctima aunque reconozca que lo ha sido. Sin embargo, se encarga de enfrentar el abuso que vivió para dejar atrás ese papel.

La madre de Jenny siendo ya una persona mayor se encarga de hacerle ver a Jenny el abuso que sufrió siendo una niña y de convencerla de hacer algo al respecto. Asimismo, el prometido de Jenny quiere hacerle ver que fue una víctima de abuso sexual y que cuenta con su apoyo. Sin embargo, Jenny pasa por una etapa de negación antes de aceptar la ayuda que le brindan ambas personas.

Fuente: Elaboración propia.

Guion de vida

“Plan de vida inconsciente desarrollado en la infancia bajo la influencia parental, que dirige la conducta de la persona en los aspectos más importantes de su vida” (Berne, 1958). Asimismo, este guion no se asocia con la toma de decisiones adulta, sino que es una decisión emocional del niño, en función de cómo ha vivido emocionalmente lo ocurrido en su entorno familiar inmediato. (*Asociación Catalana de Análisis Transaccional*, ACAT, 2019). Lo que impide descubrir quién es realmente y cuál es su yo real.

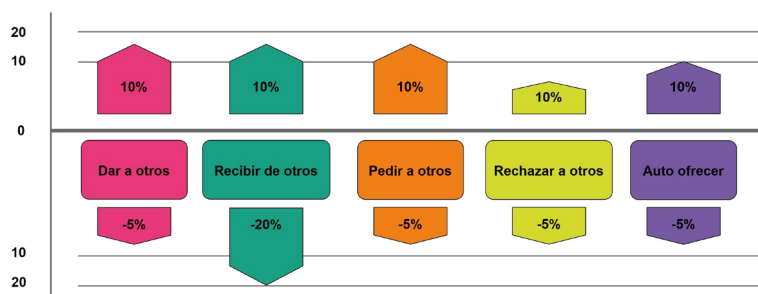
Para abandonar guiones de vida nocivos se debe cuestionar y eliminar los mensajes y mandatos en los que están fundamentados, dejar de jugar juegos psicológicos y modificar posiciones existenciales negativas, de igual manera, abandonar el mito personal y encontrar el yo real. El guion de vida de Jenny era el de ser una niña víctima de abuso sexual debido a la sutil falta de atención de sus padres, provocada por la disfunción de su matrimonio y el número de hijos a los que tenían que atender, dando lugar a que Jenny fuera una niña solitaria, la cual sabía entablar comunicación con los adultos y buscaba la atención, cuidado y amor del que carecía en casa.

Desde su niño Jenny intenta encajar en algún sitio, busca satisfacer y complacer a quienes le brindan atención (abusadores) pensando que esto es para su propio beneficio, pero todo esto da lugar a percibir sensaciones como inseguridad, miedo y hastío. Por su parte el adulto de Jenny se preocupa por el bienestar propio y comienza a marcar límites, los cuales le permiten salir de esa relación que lleva de víctima-victimario. Sin embargo, Jenny una vez siendo adulta está dispuesta a cambiar este guion de vida, enfrentándose a su pasado para poder reconocerse a ella misma, saber cuál es su yo real y seguir adelante con su vida, dejando atrás el papel de víctima.

Las caricias recibidas y otorgadas por Jenny

Las decisiones de guion de vida se manifiestan a través de los subsistemas cognitivos emocionales y conductuales, así como de la influencia de las experiencias relevantes de la infancia y las caricias recibidas (las formas más esenciales y efectivas de estímulo sensorial proveídas a través del contacto social y la intimidad física). El término “caricia” (unidad de contacto o reconocimiento) es definida por Berne como “cualquier acto que implique el reconocimiento de la presencia de otro” es cualquier estímulo social dirigido de una persona a otra y que reconoce la existencia de esta. Estas caricias son imprescindibles en la vida de cualquier ser humano y se presentan de manera gestual, escrita, verbal, física y simbólica, sin embargo, pueden presentarse de manera positiva o negativa. El cariciograma (Peterson, 1980) es una ficha que ayuda a que el individuo tome conciencia del intercambio de caricias utilizadas por sí mismo y por las demás personas de su entorno. Este tipo de *caricias* positivas y negativas, se presentan de maneras condicionales e incondicionales, las cuales el individuo recibe y da a las personas importantes de su vida.

Figura 3. Cariciograma.



Fuente: Elaboración propia.

Cuando Jenny es aún niña suele dar la mayoría de las veces caricias positivas a quienes la rodean, sobre a todo a sus entrenadores, a quienes elogia y habla con cariño y respeto. Siendo adulta continúa otorgando caricias positivas, excepto en los momentos en que se siente agredida por su madre y prometido; sin embargo, estas caricias negativas no las realiza de manera consciente.

Jenny siendo una adulta recibe caricias positivas por parte de su madre y de su prometido, mientras que cuando es niña, no siente caricias positivas de parte de sus padres, aunque las haya, esto debido a que son escasas las veces en que los padres se las proporcionan, además de que ella las interpreta como caricias negativas, por las prohibiciones que suelen hacerle y por lo poco que toman en cuenta su palabra.

Por otra parte, cuando Jenny es una niña cree recibir caricias positivas por parte de sus entrenadores quienes la escuchan, la toman en cuenta, la alientan a hacer las cosas que ama y siempre la reciben con un abrazo y una sonrisa, aunque la intención de estos últimos sea proporcionarle caricias negativas disfrazadas de positivas con el fin de manipular a Jenny y satisfacer sus deseos propios.

Jenny es una niña que casi siempre pide caricias positivas, que busca amor y cuidado, por lo que lo acepta de quien considere brindárselo, o de quien ella cree puede brindárselo.

Siendo adulta en una conversación que mantiene con su madre, le hace una observación donde le menciona a Jenny que en cuanto creció comenzó a relacionarse con muchos hombres, a mantener relaciones amorosas con ellos, haciendo hincapié en que solo buscaba satisfacerse a ella misma, lo que refleja que Jenny busca el poco amor y la atención que tengan para darle, sin ser del todo consciente de que se ha vuelto una necesidad a lo largo de su vida.

No es una persona que rechace caricias positivas, no obstante, cuando su prometido y madre quieren apoyarla, en un inicio ella rechaza estas caricias. Por último, podría parecer que Jenny no se auto ofrece caricias positivas, pero como ya se ha mencionado a lo largo del presente análisis, existen dos momentos donde sin duda eso hizo, el primero al romper el vínculo con sus entrenadores y parar el abuso, el segundo, al enfrentar a su entrenador para poder reencontrarse con ella misma.

Sé perfecto

Desde que Jenny es una niña se puede distinguir su preocupación por ser perfecta, teniendo como finalidad demostrarlo a sí misma y a las personas de su entorno (familia, compañeras de entrenamiento y entrenadores). Continuamente intenta probar que es lo suficiente madura ante sus padres y entrenadores. Esta actitud persiste hasta su vida adulta, la cual es visible al momento de dar clase a sus estudiantes y de manera más sutil en las conversaciones que tiene con su madre y prometido.

Date prisa

Durante la etapa en que Jenny es una niña, muestra una urgencia por huir de casa, de sus hermanos, de su abuela, de sus padres, (escapar de su realidad), donde continuamente se siente sobreprotegida y reprimida. Se observa a Jenny viviendo un alto grado de soledad; una niña desesperada por crecer, con el ferviente anhelo de ser salvada por alguien.

Esfuézate

Durante las escenas de los extenuantes entrenamientos montando su caballo o corriendo en el bosque con sus entrenadores, se percibe una Jenny altamente competitiva, jamás se detiene para descansar y constantemente pide disculpas tras el mínimo error.

Con gran frecuencia Jenny consigue lo que quiere, lo que se continúa visualizando en su etapa adulta, siendo que da la impresión de dedicarse profesionalmente a lo que ama, sin embargo, no parece ser una persona satisfecha con lo que tiene o ha logrado. Jenny siempre tiende a ir por más.

Complace

Jenny busca y se encarga de complacer a sus entrenadores, puesto que la imagen que tiene de ellos es de “salvadores”. Jamás cuestiona lo que le piden y confía plenamente en ellos, debido a que el estar con ambos implica un escape de su realidad. En el espacio que ha formado con ambos Jenny se percibe a sí misma como una adulta, que puede opinar y tomar decisiones; papeles que no puede tomar en casa.

Jenny complace a sus abusadores como una manera de agradecer el amor y la salvación que ella cree le están brindando.

Sé fuerte

Hay dos momentos clave donde Jenny se exige ser fuerte y procura no derrumbarse; el primer momento es cuando aun siendo aún una niña decide alejarse por completo de sus entrenadores, en específico de Bill, con quien mantenía relaciones sexuales. Esta decisión es tomada debido a

que Jenny se da cuenta de que su cuerpo está rechazando sus acciones y le indica que ella no se encuentra bien con lo que está sucediendo, por consiguiente, ante la idea de volver a estar con él, suele sentirse enferma e incluso llega a vomitar con solo pensar en el encuentro sexual. El segundo momento da lugar en la vida adulta de Jenny; cuando decide enfrentar a Bill frente a todos sus invitados, mientras se desarrolla una celebración con el fin de reconocer su trayectoria como entrenador. En este momento Jenny se obliga a hacerle frente ella sola. Una vez que Jenny se enfrenta a su abusador, se observa una escena donde se encuentra sentada en el baño del lugar del evento y junto a ella se visualiza la imagen de ella misma, siendo una niña. Lo que demuestra que a pesar de todo lo que ha tenido que enfrentar, en ningún momento se muestra una Jenny totalmente derrumbada.

Conclusiones

El cine como otras artes visuales es un medio de expresión, trasmisor de sensaciones y experiencias, mediante un discurso, a través del uso de la narrativa visual donde se mezclan códigos: escénicos, cromáticos, sonoros, musicales, audiovisuales, estructurales, retóricos, narrativos, etc. en el que el espectador no solo observa personajes, sino que se observa a sí mismo, en un proceso cultural que rebasa el espacio del cine, donde se ponen en juego la sensibilidad, la experiencia propia y la memoria del espectador, por lo que es irreplicable entre cada uno (una experiencia individual). Es por esto que el cine también es una herramienta educativa, donde el estudiante produce interpretaciones, formula preguntas, desarrolla su sentido crítico etc.

El realizar un análisis de una película que aborda el tema del ASI, ha permitido conocer las etapas y efectos que dan lugar en la vida de una persona que ha sido víctima de un abuso sexual infantil, esto a través de los diversos procesos que atraviesa, partiendo desde las características de la persona y del contexto social y familiar previo al abuso (el origen), hasta el momento en que este se genera y a lo largo de su vida. Donde no todas las personas reaccionarán de la misma manera y en algunos casos tenderán a justificar, negar, evadir o minimizar el daño.

Este análisis da lugar a comprender, que las heridas emocionales que se originan por medio de un abuso sexual generan creencias y percepciones erróneas, como son sentimientos de minusvalía y vulnerabilidad, que dan paso a una desestabilidad emocional donde en ocasiones quienes sufrieron abuso sexual en la infancia, son propensos a generar y mantener relaciones destructivas, en la búsqueda de anestesiar el dolor emocional.

A lo largo del análisis realizado se logró constatar lo que David Walters menciona en su libro *Physical and Sexual Abuse of Children: Causes and Treatment* (1975) “En un caso de abuso sexual, es de suma importancia comprender que es más significativo conocer cómo vivió el abuso sexual la víctima (su percepción) y no tanto objetivamente lo que ocurrió”.

Referencias

- ANTEQUERA Jurado, R. (2006). *Psychological assessment of child maltreatment*. (pp. 129-148). Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamiento Psicológico. Facultad de Psicología, Universidad de Sevilla. España.
- Asociación Catalana de Análisis Transaccional. (2019). *Los juegos psicológicos*. <https://acat.cat/instrumentos-analisis-transaccional/juegos-psicologicos-manipulaciones-toxicidad/>
- BASTIDA Mera, C.; Prieto Ursúa, M. (2020). *Keys to Interviewing Victims of Child Sexual Abuse*. (pp. 681-702) Universidad Pontificia Comillas. España.
- HEMMI M. (2013). *Guía básica para la interpretación del Egograma*. Inknowation.
- NARANJO Pereira, María Luisa. (2011). Una revisión de la teoría de Análisis Transaccional y posibles aplicaciones en la educación desde Orientación. *Revista Educación*, vol. 35, núm. 1, 2011. (pp. 1-47) Universidad de Costa Rica San Pedro, Montes de Oca, Costa Rica.
- ROJAS Borboa G.; Gutiérrez Sandoval P.; Cervantes Holguín E.; Galván Parra L. (2021). *Proyectos artísticos de vinculación comunitaria y de arteterapias para grupos vulnerables en modalidades no convencionales*. AM Editores.
- URBANO. E. (2012). *Análisis de un patrón de relación conflictiva entre padres e hijos desde una perspectiva relacional: Proceso reconstructivo con una nueva estructuración del tiempo* [Tesis Doctoral] Universidad Ramón Llull. Barcelona, España.

NASTASIA FILIPPOVNA: ELEMENTOS PARA PENSAR LA HISTERIA EN UNA OBRA LITERARIA/ CINEMATOGRÁFICA

SOFÍA GUADALUPE CORRAL SOTO
BRISA JANETHE GÓMEZ SALAIS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

La novela *El idiota* es una de las obras más extensas y difundidas de Fiódor Dostoievski que vio la luz por primera vez, entre 1868 y 1869 en la publicación de circulación periódica *El mensajero ruso*. Entre penosas privaciones económicas su creador tuvo que recurrir a diversos préstamos, y en algunas ocasiones a pedir adelantos, lo cual lo mantenía bajo una presión de trabajo constante que le exigía concluir capítulos en tiempos limitados. *El idiota* se escribe bajo estas circunstancias y con el apoyo de la estenógrafa Ana Grigorievna Snitkina quien se convertiría en esposa de Dostoievski. El libro es posterior a grandes novelas como *Crimen y castigo* (Dostoievski, 2017) o *Humillados y ofendidos* (Dostoievski, 2016), pero, anterior a su obra cumbre: *Los hermanos Karamázov* (Dostoievski, 2011).

La novela contiene, a decir del biógrafo Joseph Frank (2010), ingredientes autobiográficos que no pueden ser ignorados, ya que la considera como la más personal de

todas sus obras mayores. Uno de estos ingredientes es el pasaje en el que el príncipe Mishkin experimenta el “aura” previa al ataque epiléptico, una sensación seguramente descrita desde la propia experiencia del autor, quien padecía la enfermedad. Otro elemento ineludible es la caracterización de Nastasia Filippovna, a partir de la relación sentimental que el escritor ruso sostuvo con Polina Súslova: “Vemos aquí ya visibles los contornos de la soberbia Nastasia Philippovna de *El idiota*, consumida por un odio patológico a sí misma por las mismas razones” (Frank, 2010: 243). La relación con Polina será conocida por las cartas que se enviaron y por los propios acontecimientos que hicieron que la pareja terminara separándose. La describe como una relación tortuosa, incierta, infernal, intermitente y al mismo tiempo, profundamente apasionada.

Se perfila así la representación de la figura femenina de Filippovna como “la más auténticamente trágica y seductora de todas las heroínas de Dostoievski” (Frank, 2010: 320). El libro consta de 59 capítulos distribuidos en cuatro partes y una conclusión. El personaje principal es el príncipe Mishkin, un joven que ha sido tratado por su padecimiento de epilepsia en una clínica en Suiza. Las peculiaridades de su personalidad bondadosa, calmado y condescendiente lo asemejan a lo que en Rusia se conoce como un *yurodivi* (юродивы) o loco en Cristo, como el apelativo para aquellos a quienes se les creía santos por su condición de inocencia y carencia de entendimiento.

Se han desarrollado tratados acerca de la bondad del príncipe Mishkin (Andrade, 2014), algunos destacan en él rasgos masoquistas, una forma de santificación a través del dolor para asumir las penas y pecados ajenos, colindantes siempre con la muerte. También se le ha comparado con la imagen del Cristo no romano, que por una parte repudia la maldad mundana, pero por otra, su perdón es infinito. Estos rasgos contribuyen a establecer una imagen del prín-

cipe bajo el término teológico de *kenosis* (Frank, 2010), es decir, el acto de vaciarse a sí mismo, a partir de una auto humillación desmesurada. Ese acto ha sido comparado con el de Cristo al devenir en hombre y admitir el sacrificio último. El príncipe Mishkin es decisivo para comprender la imagen de Nastasia Filippovna que ocupa esta reflexión.

El acercamiento entre estos dos personajes llega a situar de forma resolutiva el carácter moral de Nastasia en lo que el propio Dostoievski denominó como: el egoísmo del sufrimiento (Dostoievski, (2016), es decir, en lugar de oponerse a las injurias y maltratos, las personas los llevan al extremo en un afán por no encontrar nunca la felicidad. Esta posición, incluso masoquista, llega a su grado más alto, cuando ella rechaza al príncipe cuya expresión de amor es la más pura que ha podido conocer.

Es casi imposible no encontrar paralelismos entre Súslova y Filippovna. En el diario de la primera puede leerse a través de la traducción de Joseph Frank: “Hoy F[iódor] M[ijáilovich] estuvo aquí, y nos disputamos y contradijimos de continuo. Hace ya mucho tiempo que está ofreciéndome su mano y su corazón, y con ello solo logra enfurecerme” (2010: 72). Esta actitud pareciera llamar al rechazo, pero también a la imposibilidad de encontrar cualquier signo de paz.

Nastasia, en *El idiota* (Dostoievski, 1996), como Sonia en *Crimen y castigo* (Dostoievski, 2017), viven en una auto-condena permanente que, a la primera, arroja a la soberbia, mientras que, a la segunda, a la vergüenza. Lo que las vincula, pese a las disímiles formas de desembocar sus sentimientos, es el convencimiento de ser mujeres innobles, indignas, detestables.

El idiota es un texto que hace una radiografía de los personajes, situándolos bajo posiciones jerárquicas en una escala ética. Mientras que el príncipe es colocado en el más elevado puesto (como ocurre también con Aliosha Kara-

mázov), los otros tres pretendientes de Nastasia se quedan muy por debajo de él. Solo Aglaia y la propia heroína de la novela podrán aproximarse a ese sitio. La segunda, sin duda, por la defensa a ultranza de su propia dignidad. El personaje de Aglaia es próximo a la bonhomía de Mishkin, pero a diferencia de él, no es capaz de superar la prueba a la que es sometida hacia el final de la obra, debido al defecto de petulancia t6emperamental, aun cuando éste sea solo un rasgo de inmadurez e ingenuidad derivados de su juventud.

El comienzo de la novela es el viaje en tren que realiza el príncipe Mishkin de Suiza a San Petersburgo, para visitar a una familiar suya, Lizaveta Prokofievna, quien es esposa del general Epanchin y madre de tres jóvenes: Alejandra, Adelaida y Aglaia. El príncipe llega a visitarles con una indumentaria ridícula y un paquete, como todo equipaje. Su apariencia y trato torpe con el lacayo, hacen que cause desconcierto y sonrisas disimuladas. Le ofenden menospreciándolo y haciéndole notar que su visita no es bien recibida, a lo que él, invariablemente responde con gentileza. “Su sonrisa carecía en absoluto de la menor sombra de oculta malevolencia o rencor” (Dostoievski, 1996). Por su falta de reacción ante el desprecio, se le califica de idiota.

El personaje de Gavrila Ardalionovich (Gania) quien se desempeñaba en aquel momento como secretario del general Epanchin y es prometido de Nastasia Filippovna, representa la imagen del subalterno ambicioso que, para alcanzar una mayor fortuna, no vacila en actuar en contra de todo principio moral.

Es por Gania, que el príncipe conoce a Nastasia Filippovna en retrato. Es una imagen que le causa verdadera conmoción. La combinación de altivez y dolor en un solo rostro lo dejan perplejo. Pero no es Gavrila el primer pretendiente de Nastasia. Ella, quien durante su infancia quedó al cuidado de su tutor Totsky, un hombre maduro y lascivo, al llegar a la juventud, es deshonrada por la sociedad por

vivir en concubinato con él. Totsky seguirá pretendiéndola como mujer y le prodigará obsequios con tal de ganarse su amor. Sin embargo, Nastasia que percibe sus intenciones y las desprecia, buscará comprometerse con Gavrila para alejarse de él. Gavrila está dispuesto a casarse con ella, pese a su deshonra porque sabe que tiene una cuantiosa dote.

El cuarto pretendiente es Rogozhin cuyos rasgos hacen recordar a Dimitri Karamázov en su impulsividad y desenfreno. Rogozhin está convencido de que puede comprar a Nastasia por una suma de rublos considerable y posteriormente poseerla como legítima mercancía. Es la expresión de cosificación y banalización de una mujer que resultará insoportable para Nastasia, pero quizás sea, precisamente por eso, que ella termina eligiéndolo bajo esa suerte de egoísmo del sufrimiento.

La fiesta de cumpleaños de Nastasia Filippovna es uno de los pasajes más agitados y magistrales de toda la novela que abarca del capítulo XI, hasta el XVI con el que concluye la primera parte. En él aparece la homenajead a como jueza y parte de su propio destino. Su diálogo y sus acciones obligan a cada uno, a desnudar sus intenciones. En esta fiesta desfilarán uno a uno los cuatro pretendientes: Totsky, Gavrila, Rogozhin y Mishkin y, se desatará la profecía de muerte anunciada por ella misma.

Sobre las versiones en cine

El idiota o *El príncipe idiota* como también se ha traducido en algunas versiones en castellano, ha fascinado a directores y dramaturgos alrededor del mundo. Es una historia que contiene elementos histriónicos y un entramado perfectamente estructurado para ser candidata a la gran pantalla y al escenario teatral. Muestra de ello han sido las 28 adapta-

ciones que ha tenido, solamente en cine. No sorprende que exista un número considerable de realizaciones en formato de serie y miniserie (7 producciones), ya que la extensión de la novela lo permite.

La primera de ellas fue estrenada en 1959 por el director italiano Giacomo Vaccari, mientras que la última se exhibió en la televisión rusa en 2003, bajo la dirección de Vladimir Bortko.

Las cintas de largometraje son más numerosas. De acuerdo con la base de datos de *Internet Movie Data Base* (2021) se contabilizan 19 películas basadas en la novela, entre las que se encuentra la versión del director japonés Akira Kurosawa (1951), la francesa de Georges Lampin (1946) o la soviética de Ivan Pyrev (1958). Destaca la película de Pyotr Chardyni (1910) por ser la primera producción que llevara a la pantalla esta historia.

La siguiente tabla muestra la compilación completa de estas producciones diversificadas por año, director, país y productora. Se muestra en orden ascendente por año, en color verde las películas, para diferenciarlas, de las miniseries en color rosa. Otros colores se usaron para las series y episodios:

Tabla 1. Producciones cinematográficas basadas en la novela *El idiota* de Fiódor Dostoievski.

Año	Título	Tipo	Director/ es	País	Produc- tora
1910	Idiot	Película	Pyotr Chardyni	Imperio Ruso	Khan-zhonkov
1919	L'idiota	Película	Salvatore Aversano	Italia	Cuccari Film
1920	Il principe idiota	Película	Eugenio Perego	Italia	Sabaudo Film
1921	Irrende Seelen	Película	Carl Froelich	Alemania	Decla-Bioscop AG
1921	A megbü-voltek	Película	Gyula Gál	Hungría	Star Film-gyár
1929	Jinsei no uramichi	Película	Kōjirō Sasaki	Japón	Shochiku kinema (Kamata)
1946	L'idiot	Película	Georges Lampin	Francia	Films Sacha Gordine
1951	Hakuchi	Película	Akira Kurosawa	Japón	Shochiku
1955	O Idiota	Episodio	Luiz Gallon	Brasil	s.f.
1958	Idiot	Película	Ivan Pyrev	Unión Soviética	Mosfilm
1959	L'idiota	Miniserie	Giacomo Vaccari	Italia	RAI Radio-televisione Italiana
1963	Dva presudna dana	Película	Sava Mrmak	Yugoslavia	Radiotelevizija Beograd
1965	Onkelchens Traum	Película	Günter Gräwe	Alemania Occidental	Zweites Deutsches Fernsehen
1966	The Idiot	Miniserie	Alan Bridges	Reino Unido	British Broadcasting Corporation
1968	L'idiot	Película	André Barsacq	Francia	s.f.

1969	Der Idiot	Miniserie	Ernst Sch-nabel	Alemania Occidental	West-deutscher Rundfunk
1976	El idiota	Miniserie	Antonio Chic	España	s.f.
1979	Strýckov sen	Película	Milos Pietor	Checoslo-vaquia	Ceskos-lovenská Televizia Bratislava
1979	Unizhenn-yye i oskor-blyonnnye	Película	Mariya Muat y Evgeniy Velikhov	Unión Soviética	Ekan
1984	To pathos	Serie	Pol Sklavos	Grecia	ERT2
1985	L'amour braque	Película	Andrzej Zulawski	Francia	Sara Films
1991	Idiot	Miniserie	Mani Kaul	Estados Unidos	Doordars-han
1994	Nastazja	Película	Andrzej Wajda	Polonia y Japón	H.I.T.
1999	Návrat idiota	Película	Sasa Ge-deon	República Checa y Alemania	Ceská Televize
2001	Daun Haus	Película	Roman Kachanov	Rusia	s.f.
2001	Idiot, drugi deo	Episodio	Slobodan Radovic	Serbia	s.f.
2003	Idiot	Miniserie	Vladimir Bortko	Rusia	Russia 1
2011	Idioot	Película	Rainer Sarnet	Estonia	Homeless Bob Pro-duction

Fuente: Elaboración propia.

Esta colección de filmes y series demuestra que la literatura rusa clásica forma parte del patrimonio cultural universal, capaz de renovarse bajo miradas cinematográficas diferentes. En el acervo de *Internet Movie Data Base* (2021) figuran, además, un total de 296 títulos cuyas historias fue-

ron escritas por Fiódor Dostoievski. Las novelas más representadas son: *Crimen y castigo* (2017), *El eterno marido* (2013), *Memorias del subsuelo* (2005), *Los hermanos Karamázov* (2011) y *El jugador* (2011).

Para el presente análisis cinematográfico se ha elegido un episodio de la miniserie rusa de Bortko (2003), precisamente el tercero, en el que la protagonista Nastasia Filippovna se encuentra en medio de la celebración de su cumpleaños.

Esta obra representa de forma cronológica los acontecimientos de la novela, así como un apego fiel a la misma en la descripción de los personajes, la ambientación a la época de mediados del siglo XIX en el Imperio ruso y los diálogos casi íntegros, aunque con algunos cortes necesarios. El diseño del vestuario estuvo a cargo de Nadezhda Vasileva quien cuenta con una amplia lista de participaciones en cintas rusas, tres de ellas, al lado del laureado director Aleksey Balabanov. Se destaca también la musicalización bajo la dirección de Igor Kornelyuk.

Con una duración de 550 minutos en total y de aproximadamente 55 minutos en cada uno de sus 10 capítulos, la serie presenta un reparto encabezado por Evgeniy Mironov como príncipe Lev Mishkin, Lidiya Velezheva como Nastasia Filippovna, Vladimir Mashkov como Rogozhin, Olga Budina como Aglaia Epanchina, Aleksandr Lazarev como Gania Ardalionovich y Andrey Smirnov como Afansiy Totsky.

El capítulo inicia con el encuentro entre Gavrila y Mishkin, luego, se suceden otros diálogos encuentros, para dar paso al evento que se celebra por la noche: la fiesta de cumpleaños de Nastasia Filippovna.

Fotograma 1. Cumpleaños de Nastasia Filippovna.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Nastasia se dirige a las escaleras en donde se encuentra con Mishkin quien le prodiga elogios por su belleza. Ambos entran a la sala donde se encuentran reunidos el resto de los invitados. Gavrila aprovecha, entonces, para poner en evidencia la ingenuidad del príncipe y provocar las risas de los demás. Con una evidente manifestación de incomodidad por este gesto, Nastasia interrumpe las bromas para proponer un juego en el que todos puedan participar. El juego consiste en indicar la verdad respecto a las malas acciones de cada uno.

Totski comienza a contar cómo se convirtió en tutor y protector de Nastasia. Vienen a la memoria de ella los recuerdos de aquellos momentos en que quedó bajo su custodia.

Fotograma 2. Nastasia recuerda el momento en que Totski pasa a ser su tutor.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

En medio del juego y de la intervención de Nastasia, que tiene el objetivo de completar la narración de Totski, irrumpe Rogozhin cargando un paquete en sus manos. Es acompañado por un grupo de hombres que se han dirigido a la fiesta, para ser testigos de la que él considera su conquista, la hazaña de comprar a Nastasia Filippovna.

Fotograma 3. Rogozhin entra en la fiesta.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Nastasia intuye que el contenido del paquete es dinero y lo confirma Rogozhin. Los presentes murmuran sobre ella, expresando que es una mujer que ha enloquecido, otros la alaban y le indican que debe aceptar el dinero a cambio del amor de Rogozhin. Ella se da cuenta de que es objeto de distintos intereses y que su decisión es el centro de las miradas. En ese momento, los cuatro pretendientes se encuentran alrededor suyo, esperando la definición sobre su propio destino. Luego, con implacable sinceridad repasa las intenciones de cada uno, advirtiéndoles y reclamándoles sobre los propósitos malsanos que los mueven. Solo en el príncipe encuentra la integridad moral y la bondad como máxima virtud.

Fotograma 4. Nastasia advierte la pureza del alma del príncipe.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013)

Cada pretendiente personifica a un dilema para Nastasia. Casarse con Totski es condenarse a una vida que le parece repulsiva, pero, por otra parte, es lo que puede salvar su deshonra social. El matrimonio con Gania, también le garantiza una posición social digna, pero con un hombre al que no ama y que sabe que tampoco la ama. El príncipe es el único que puede ofrecerle amor y felicidad plenos, pero

aceptarlo, es aceptar que ella es merecedora de tal fortuna, lo que la convertiría en una impostora de sí misma. Con Rogozhin el dilema se resuelve. Es un hombre violento, de ímpetus bestiales que, además, la considera un objeto capaz de ser privatizado para su propio deleite. Ella sabe que con él puede perderlo todo, hasta la vida, pero al mismo tiempo, sabe que puede ganarlo todo, es decir, llevar al límite su egoísmo de sufrimiento en forma de sacrificio, para vengarse del mundo por lo que la vida le ha hecho.

Pese a los dilemas que representaba casarse con cada uno de los cuatro pretendientes, con los que existía siempre una pérdida y una ganancia simbólica, decide finalmente marcharse con Rogozhin. Sin embargo, esta decisión ética no quedaría completa si aceptara el dinero, por lo que, se dirige con el paquete hacia el fuego de la chimenea y lo arroja ahí para que sea consumido por las llamas.

Fotograma 5. Nastasia arroja al fuego el paquete de dinero.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Lo que en principio pareció, a ojos de los invitados, un simple arrebató o un capricho, se transforma enseguida en una trampa fríamente calculada.

Para ponerlo a prueba, Nastasia le pide a Gavrila que saque el dinero del fuego. Por este medio, ella pretende hacer visible ante todos lo que ya sabe: que Gavrila solo ha pretendido desposarse por el interés depositado en su dote.

Gavrila se encuentra atrapado entre dos opciones igualmente atractivas: obtener el dinero o conservar su honorabilidad.

Fotograma 6. Gavrila Ardalionovich sostiene una lucha moral interior.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013)

Finalmente, no puede con su propia contradicción y cae al piso, presa de un desmayo provocado por la lucha interior que libra, en la que colapsan el deseo y el deber. No es capaz de contener su impulso y su desvanecimiento lo salva de la humillación. Al ver la reacción, Nastasia hace que saquen el paquete del fuego y lo coloca enseguida de donde yace Gavrila.

Fotograma 7. Nastasia se marcha dejándole el dinero de Rogozhin a Gavriila.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013)

El episodio tres termina con la huida de Rogozhín y Nastasia y con las escenas posteriores de la vida marital, en la que ella sigue desafiando su destino.

Hacia el final de la serie, en el décimo capítulo se produce otra escena magistral de la obra. La muerte de Nastasia en manos de Rogozhin hace que las premoniciones de Mishkin y de la propia Nastasia cobren sentido. Mishkin se encuentra a Rogozhin visiblemente perturbado por la calle y éste lo conduce hasta el lugar donde ha dejado el cadáver. Debido a su inocencia, Mishkin, aunque es plenamente consciente de que se ha convertido en un cómplice, carece de culpabilidad y ayuda a su compañero nocturno a disponer de las acciones próximas. Mishkin es presa de una repentina fiebre que le hace sentir escalofríos y sudar copiosamente. El precio de la honda impresión que le causa ver a Nastasia muerta, es el aturdimiento mental del que no podrá salir y, a causa del cual, deberá permanecer en una clínica para reestablecer su salud.

El diálogo entre Rogozhin y Mishkin estremece al espectador, lo mismo que le horroriza. Dostoievski ha traí-

do a la imagen de los lectores la figura cérea del *Cristo de Holbein el joven* (1521), que es comentada en capítulos anteriores por el príncipe, para permutarla al final, por el cuerpo inerte de Nastasia, cubierto por una fina tela que deja al descubierto su pie inmóvil. La velación grotesca del cuerpo contrasta con el amor y piedad infinitos de Mishkin. Su ánimo no alcanza para odiar al que le arrebató la vida.

–Es por el olor, hermano. ¿Has visto cómo descansa? Mañana por la mañana, cuando haya bastante claridad, la mirarás...

–¿Qué tienes? ¡Si no puedes ni levantarte! Exclamó Rogochin, con temerosa sorpresa, viendo que el príncipe temblaba a punto de no poder sostenerse sobre sus piernas.

–Se me doblan las rodillas, murmuró Michkin. Es el terror... ¿sabes? Pero se me pasará y yo...

–Espera. Voy a preparar nuestras camas... Te acostarás en seguida... y yo también...

–Luego escucharemos, hermano, porque no sé todavía... No, no lo sé del todo, hermano; te lo prevengo de antemano para que no...

(Dostoievski, 1996, 485).



Fotograma 8. Mishkin contempla el cuadro de Holbein: “Este cuadro haría perder la fe a cualquiera” (Dostoievski, 1996, 184).

Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Fotograma 9. El asesino Rogozhin muestra a Mishkin el cadáver de Nastasia.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Nastasia Filippovna y la histeria

Hablar de la histeria desde el punto de vista psicoanalítico implica hacer una separación respecto al término vulgar que, remite generalmente a un estado de excitación y

agitación desmedida. La histeria en términos psicoanalíticos está precedida por la definición de la medicina en la antigua Grecia y por la obra psiquiátrica de Jean-Martin Charcot (Nasio, 1991). Los síntomas asociados a ella, que causaron una gran curiosidad en Sigmund Freud, fueron las parálisis y los dolores físicos. Del estudio de estos signos sin causa aparente, que contravenían la lógica médica, surgió una importante evolución y un reordenamiento de conceptos en el campo clínico de la histeria. Freud teoriza en su primera (1992) y segunda tópica (1992) a partir de los descubrimientos derivados de los interrogantes frente al fenómeno neurótico. “Mientras que la primera tópica apunta a responder a la pregunta por la formación de los síntomas y su abordaje por el análisis, la segunda tópica permitirá retomar aquellos fenómenos que exceden la primera” (Laznik, Lubián y Kligmann, 2010:278).

Posteriormente, en el abordaje lacaniano de la histeria, esta ya no será vista como un conjunto de síntomas, sino como una estructura subjetiva, es decir, como la posición que adopta el sujeto ante la pregunta por el Otro. Esto tiene importantes implicaciones, ya que, en la búsqueda por la estructura, pueden no presentarse los signos que fueron visibles en los torturados cuerpos de las mujeres del siglo XIX. Lo novedoso en Lacan es el concepto de goce contrapuesto al concepto de placer. Es el impulso paradójico que conduce a llevar el síntoma al extremo y con ello, obtener un dolor mortificante.

La temática del goce en psicoanálisis es inaugurada por Lacan quién toma como punto de partida el texto de Freud (1976) titulado *Más allá del principio del placer*. En efecto, el fin último de la pulsión de muerte será la desintegración que acabará por llevar al organismo a ese estado de inmovilidad total característico de lo inorgánico. ¿Puede derivarse de esta tendencia algún tipo de placer? (Torres, 1999:2).

Es preciso mencionar que el presente texto no tiene la pretensión de realizar un psicoanálisis del personaje literario o cinematográfico, como tampoco de sus creadores. No podrían extraerse conclusiones a este respecto, solo a través de una construcción narrativa con fines artísticos. La narrativa en la clínica psicoanalítica llega a asemejarse a la poesía, pero la poesía y la novela no alcanzan, por sí mismas, a convertirse en un historial clínico, con síntomas subjetivos propios. Por eso la literatura puede llegar a ilustrar al psicoanálisis, pero nunca a sustituir a un sujeto.

Para vincular al personaje de Nastasia Filipovna con el fenómeno de la histeria, se ha recurrido a las cuatro figuras descritas por Braunstein (2006) a partir de la categoría analítica de goce. Braunstein realiza una caracterización, casi un retrato de las cuatro bellezas de la histeria, refiriéndose con ellas, a cuatro posiciones que suelen aparecen en los relatos de los pacientes que acuden a la clínica psicoanalítica. Estas cuatro figuras componen un mosaico posible en el poliformismo de la estructura neurótica y más precisamente del fenómeno histérico, entrelazándose intermitentemente unas con otras.

Conclusiones

La primera belleza, es el alma bella, es la encarnación del sacrificio, el pozo en que recaen de todas las penas y las desgracias humanas. Quejosa, víctima, objeto de humillaciones, traiciones, incomprensiones e ingratitudes, ella es alma bella, depositaria inmerecida de sevicias y desgracias. Se ofrece como objeto a la mirada y a la escucha del *Otro*. “Mire a lo que me veo reducida”. “Oiga, si es que puede soportarlo, el relato de mis desventuras”. Sade lo prefiguró con un título mordaz: *Justine o los infortunios de la virtud*. El

ser del alma bella se confunde con esa queja continuada, ese prolongado lamento, esa sucesión de síntomas y crueldades. El goce corre a lo largo del relato sin que se lo identifique como tal en los pormenores de las traiciones del amado, los errores de los médicos que dejan el saldo de un cuerpo sufriente, baldado, tachado por cicatrices quirúrgicas, las faltas de reconocimiento por parte de los hijos y amigos, las injusticias de jefes y maestros. Se sufre y se llora al contar en la otra escena (Braunstein, 2006, 221).

Nada más lejos de esta descripción la personalidad que presenta Dostoievski en Nastasia. Hasta se podría decir que su semblante altivo y su soberbia, no admiten reflejar ningún tipo de dolor. Ella está en el mundo para demostrarle la podredumbre de la vida, a través de su propia desgracia. No pide explicaciones, no se encuentra en condiciones para explicarse ni explicarles su dolor. Simplemente es un cuerpo sufriente que se expone obscenamente para dejar recaer la culpa en quien se atreve a mirarla. El mensaje que envía Nastasia, parece ser: “los venceré con mi propia derrota”, “me arrojo al abismo sin que nadie se haya atrevido a mover un dedo”. El alma bella, a diferencia de la heroína de *El idiota*, provocará en los suyos una gran compasión, busca alterar las membranas sensibles de quien la escucha, de quien la ve. ¿Cómo es posible ver tanto dolor y no conmoverse?

La segunda belleza presentada por Braunstein (2006) es la de la bella indiferencia. Nada complace, nada ni nadie es capaz de entender lo que la bella necesita. Su deseo trasciende cualquier frontera y cualquier virtud, pero al mismo tiempo, será capaz de inmolarse sin la menor queja. Solo hay silencio. Un estoicismo digno de ascetas y eremitas. Un desplante de fortaleza cercana a la solidez del hierro. Nastasia Fillipovna era capaz de levantarse un día después del maltrato físico propinado por Rogozhin, para asistir embellecida a la ópera. El dolor templa, no hunde. La

belle indifférence. Bella indiferencia para atravesar sin despeinarse los huracanes y torbellinos de desesperación que se generan en torno a ella. El *Otro* se confronta con sus propios límites frente a una experiencia, en apariencia impredecible, que lo insta a actuar y luego lo colma de reproches por su actuación. Toda vez que el *Otro* resuelve hacer algo en favor o en contra de la demanda histórica, demanda de que se responda a su ofrecimiento y entrega, ella se sustrae al homenaje o a la reacción que ha suscitado. No es lo que ella quería. Su deseo sigue siendo un deseo insatisfecho. La indiferencia cuando no el franco desdén son respuestas a la movilización del *Otro*. Insensibilidad que lo es también, o que lo es primero, del cuerpo. El alimento o la cachetada, las caricias y el sexo, los adornos y vestimentas que realzan o que desmerecen la belleza “dan lo mismo”. Son problema para el deseo del *Otro*, ese deseo que ella despierta o invoca, pero del que se desentiende, impertérrita, porque no le concierne. Llegando al extremo de la anorexia nerviosa donde la puesta en juego incluye la propia vida y moviliza a su alrededor, sin que ello le importe, la desesperación de un entorno siempre creciente. Es que la angustia del *Otro* puede llegar a ser un alimento que nutre y calma un hambre que está más allá del hambre, necesidad insaciable de un nada que eleva la potencia fálica de quien se rehúsa, ella, a la dominancia del significante fálico (Braunstein, 2006:222).

¿Acaso no era dinero lo que quería Filipovna? ¿Por qué entonces menosprecia el envoltorio que le ha llevado Rogozhin?, ¿Por qué menosprecia todo y a todos? Tiene a su alrededor algo que le resulta imprescindible, la angustia de cuatro hombres que la desean, pero en los que no puede confiar su felicidad. Ser feliz significaría morir, aunque perseguir su goce al extremo, también la conduciría necesariamente a un destino funesto.

La bella durmiente es la tercera figura de la histeria. La más ingenua de todas, la que no se cansa de compla-

cer, pero que, a diferencia del alma bella, la bella durmiente no alarma con su dolor. Ella esperará pacientemente a un hermoso amanecer. La “bella durmiente” que sueña con un futuro despertar en un paraíso de felicidad, mientras tanto, espera sin agitarse la llegada de un deseante que la despierte. El deseo no le concierne; ella actúa el rol de la ausencia de deseo. La acción está así siempre suspendida y, cuando finalmente se produzca, será desentendiéndose de las consecuencias, será para ser arrastrada por la turbulencia incomprensible del *Otro*. Amar, estudiar, luchar por una causa, tener un hijo, comportarse a favor o en contra de ciertas reglas, trabajar, son cosas ajenas, cosas que ella puede hacer, pero, sin sentir las propias, con frialdad, prestándose (sin darse) a satisfacer expectativas extrañas, disociada de las consecuencias. Mientras no las hace está dormida, cuando las hace es sonámbula. En un futuro, alguna vez, el deseo manifestado por el beso del príncipe, el amor, podrá rescatarla de su apatía. Pues de ella no procede ningún deseo; está encantada (Braunstein, 2006:222-223).

Nastasia Filipovna está tan despierta que es profeta de su propia muerte. No podría adormecerse ni siquiera, anesteciarse, está demasiado lúcida para poder sentir en toda su extensión el dolor. Su deseo, no es el de ser para *Otro*, sino de derrocar al amo.

La cuarta y última belleza no viene sola. Es la bella de la bestia, está sometida en una celda de ultraje. Es vilipendiada y maltratada al extremo, pero algo pervive en ella que se ata a sí misma a sus cadenas. La belleza cuarta le viene del encuentro con un verdugo sanguinario que la hace objeto de las vilezas más abyectas. El ser brutal, tosco, violento, carente de delicadeza, que la relega y la humilla es algo de lo que se queja sin cesar y que parece, solo parece, la actualización necesaria de un fantasma masoquista. La pareja de la bella y la bestia aparece con llamativa frecuencia en los gabinetes analíticos. La historia del alma bella, de la

bella indiferencia y de la bella durmiente parece requerir en algún momento la aparición de este personaje complementario, que es el responsable de los infortunios de la virtud y que da sustancia y espesor a las quejas, esas quejas que se repiten monótonamente ante la serie de los familiares, de los sacerdotes, de los confidentes y de los terapeutas, y que, todos lo sospechan, son la fuente de un goce recóndito, un goce que procede no del masoquismo sino del fantasma que acompaña al sufrimiento y es el de relatar ese sufrimiento ante un oído comprensivo que se identifica con ella en el reclamo y la compasión (Braunstein, 2006:223).

La bella de la Rogozhin se pregunta si no habrá sido ella quien lo habrá elegido. Nastasia parece representar con viveza la figura de esta cuarta belleza. El sacrificio no vendrá solo, habrá un verdugo que la empuje sádicamente a su calvario. La bella Nastasia encontrará a su príncipe, pero no al príncipe azul, sino al príncipe idiota para elevarlo al más alto grado de virtud, para después despreciarlo sin explicación.

Referencias

- ANDRADE, P. (2014). La figura del idiota de Dostoyevski y sus reescrituras literarias y cinematográficas. *Anuario de Literatura Comparada*, 4, 129-151.
- BRAUNSTEIN, N. (2006). *El goce: Un concepto lacaniano*. Siglo XXI.
- DOSTOIEVSKI, F. M. (1996). *El idiota*. Alianza.
- _____. (2005). *Memorias del subsuelo*. Colihue.
- _____. (2011). *El jugador*. Alianza.
- _____. (2011). *Los hermanos Karamázov*. Alianza.
- _____. (2013). *El eterno marido*. Alianza.
- _____. (2016). *Humillados y ofendidos*. Alba Editorial.
- _____. (2017). *Crimen y castigo*. Akal.
- FRANK, J. (2010). *Dostoievski. Los años milagrosos, 1865-1971*. FCE.
- FREUD, S. (1992). *Obras completas. Estudios sobre la histeria* (J. Breuer y S. Freud) (1893-1895). Amorrortu.
- FREUD, S. (1992). *Obras completas. Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (1920-1922). Amorrortu.
- Internet Movie Data Base. (28 de septiembre de 2021). *Fyodor Dostoevsky Filmography*. IMDb. https://www.imdb.com/name/nm0234502/?ref_=fn_al_nm_1
- LAZNIK, D., Lubián, E. C. y Kligmann, L. (2010). La primera tópica freudiana: alcances y límites. *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- NASIO, J. D. (1991). *El dolor de la histeria*. Paidós.
- TORRES, J. (1999). El goce de la histérica, un caso de relación simbiótica. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 2(1).

**EL VAMPIRISMO COMO MITO SOCIAL
MISÓGINO Y MIRADA MACHISTA
EN EL FILME *EL SANTO CONTRA
LAS MUJERES VAMPIRO***

PAVEL ROEL GUTIÉRREZ SANDOVAL
JUAN HUMBERTO FLORES LÓPEZ
EVANGELINA CERVANTES HOLGUÍN

Este capítulo es un producto realizado en el marco de asesoría académica en el Programa de Maestría en Estudios Interdisciplinarios de Género (MEIG) de la UACJ en conjunto con estudiantes de pregrado del Programa interinstitucional para el fortalecimiento de la investigación y el posgrado del pacífico “Programa Delfín” durante la estancia de investigación en el XXVII Verano de Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico llevado a cabo del 20 de junio al 5 de agosto de 2022. Se establece como eje teórico-práctico el análisis desde la crítica cinematográfica feminista de la película *El Santo contra las mujeres vampiro* –1962, dirigida por Alfonso Corona Blake–, en la que se estudia la figura de este superhéroe mexicano, de la protagonista victimizada y la representación de las mujeres vampiro en el contexto sociocultural del cine mexicano en la segunda mitad del siglo XX.

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título original:	<i>El Santo contra las mujeres vampiro</i>
Director/a:	Alfonso Corona Blake
Productor/a:	Alberto López
Compañía productora:	Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca
Fotografía:	José Ortiz Ramos
Guionista:	Rafael García Travesí, Antonio Orellana, Fernando Osés
Dir. musical:	Raúl Lavista
País:	México
Año:	1962
Duración:	90 minutos
Formato:	35mm
Idioma:	Español
Género:	Horror
Temática:	Machismo, representación de las mujeres

Fuente: Elaboración propia con base a Wikipedia (2022).

La película fue protagonizada por el superhéroe luchador mexicano conocido como *El Santo, el enmascarado de plata* –interpretado por El Santo–, quien pelea con los luchadores esclavos para rescatar a la joven Diana Orloff –interpretada por María Duval–, hija del profesor y egipólogo Orlof –interpretado por Augusto Benedico–. Diana es víctima de una profecía que dicta que al cumplir 21 años su sangre revivirá a Zorina –Lorena Velázquez–, la reina de las mujeres vampiro, el drama es protagonizado por la sacerdotisa Tundra –interpretada por Ofelia Montesco–. Otros personajes que participan en la película son Jorge,

el prometido de Diana –interpretado por Xavier Loyá– y el inspector Carlos –interpretado por Jaime Fernández–.

Esta es una de las películas más representativas del cine de terror mexicano que entremezcla la música clásica con la lucha libre y con elementos propios de la cinematografía de terror gótico mundial. Entre la filmografía de este subgénero literario conocido como narrativa de ficción gótica se encuentran las películas *Drácula* (1931, dirigida por Tod Browning), *Frankenstein* (1931, dirigida por James Whale) y *La torre de los siete jorobados* (1944, dirigida por Edgar Neville). El origen del cine de terror gótico se remonta a la novela *El castillo de Otranto* (1764, escrita por el inglés Horace Walpole). Asimismo, la novela *Drácula* (1897, escrita por el irlandés Bram Stoker), que fue la primera obra de literatura sobre vampirismo inspirada en las historias de la supuesta crueldad de Vlad Drácula o Vlad III (1456-1462), Príncipe de Valaquia, Rumanía. Este principado de Valaquia corresponde a la línea de sucesión al trono denominada como *Casa de Drăculești*, en la que en antiguo rumano *Dracul* significa dragón y en actual rumano significa diablo.

Erreguerena (2002:39-47) sostiene que Bram Stoker en la novela *Drácula* destaca el personaje masculino del Conde Drácula con mayores atributos y muestra que este posee en su castillo hermosas mujeres vampiresas cuyo único atributo es la seducción. El personaje de Drácula es la encarnación máxima del mal, depende de la sangre de otros para poder mover su cuerpo que se encuentra muerto en vida, tiene el poder de vampirizar con su mordida a cualquier persona, no puede envejecer ni crecer, es inmortal. Solo puede morir si le clavan una estaca de madera en el corazón. Lo repelen los crucifijos católicos. Hipnotiza con su mirada, deja de ser seductor al poseer al otro, es decir, objetiviza y destruye. Esto se explica en la postura psicoanalítica como la pulsión de muerte y el deseo del amante perfecto que deja de provocar goce en el sádico al momento

de causar la muerte o asesinar a su amante. Los colmillos son su arma letal más importante. Se mueve en la oscuridad, utiliza una capa negra para cubrir y apoderarse de su víctima. Además, Drácula puede convertirse en un murciélago para volar. El cuerpo de Drácula no puede reflejarse en los espejos, esto hace que su identidad no sea conocida por él mismo.

La intriga de la película se desarrolla en una casa antigua –semejante a un castillo medieval, pues, aparece en la pared un escudo familiar antiguo– que tiene telarañas en sus paredes y se manipulan murciélagos de plástico mediante un hilo suspendido. Aparece en escena un búho y hay ratas vivas caminando en la casa que naturalizan el ambiente bizarro del filme. La casa tiene una pintura en la pared con el nombre de Rebeca y el año 1761. Se continúa con una escena en la que despierta en un sarcófago Tundra, la sacerdotisa de las mujeres vampiro. Ella aparece con una apariencia facial deshidratada y maltratada, con un vestuario negro. Tundra tiene un cometido, revivir a Zorina como reina, soberana de las tinieblas y gobernante de las mujeres vampiro.

Las características de las mujeres vampiro en el filme mexicano están estereotipadas con el concepto de mal, lo maligno o demoníaco. Además, tienen la capacidad de convertirse en murciélagos para poder trasladarse hasta el lugar en el que vive Diana, tienen un deseo sexual explícito para seducir con su belleza e hipnotizar con su mirada a diferentes hombres como medio para poder vampirizar a Diana. Las mujeres vampiro duermen en un ataúd y no es posible ver su reflejo en un espejo. Esto hace que las mujeres vampiro no estén totalmente vivas hasta que puedan revivir a la reina Zorina. Asimismo, las mujeres vampiro pese a poseer la maldad, ellas mismas no pelean con El Santo, sino que utilizan a sus luchadores zombies para secuestrar a Diana y para enfrentarse con El Santo.

El vampirismo como mito social misógino y mirada machista en el cine de terror

Erreguerena (2002) considera que existe una laguna de conocimiento de la influencia del mito del vampiro en la representación del mal en el cine, la televisión y otras industrias culturales. Además, es posible identificar que el imaginario social de las mujeres vampiro constituye la percepción social del mal innato al género femenino –o todo aquello que se relacione con características de lo femenino– que persiste no solo en la sociedad mexicana. El mal está en todas partes, se proyecta en las mujeres vampiro al estar malditas y condenadas al sufrimiento eterno. Esta maldad les sirve para mantener animado o con algo de vida su cuerpo muerto. Las mujeres vampiro necesitan engañar, seducir, desear y ser perversas para sobrevivir, ya que su único destino es la muerte. En la mirada del director del filme no hay una perspectiva de cambio, bondad o redención de las mujeres vampiro.

El filme *El Santo contra las mujeres vampiro* divide la realidad entre hombres y mujeres, bien y mal, destrucción y salvación, vida y muerte, villanas y superhéroe, inmortalidad y mortalidad, venganza y justicia, tranquilidad y angustia, entre otras dualidades más. Las mujeres vampiro encarnan el mal, la destrucción, temen a la muerte, son villanas, deben ser muertas, actúan bajo la condición irracional de la venganza. Mientras que El Santo es un hombre que posee todas las virtudes posibles de la masculinidad hegemónica heterosexual, encarna el bien, en sus puños está la salvación de la humanidad, busca preservar la vida de Diana, es el superhéroe de la historia, es inmortal, su poder es mayor que la propia cruz o la luz del sol, su lucha genera que se mantenga la justicia en el mundo y, en especial, trae la tranquilidad a la tan angustiada Diana, quien teme ser vampirizada por las mujeres vampiro.

Tabla 1. Evolución de la filmografía sobre vampiros.

Filmografía	Directores	Tramas	Representación femenina
<i>Le Manoir du Diable</i> (1896)	Georges Méliès (Francia)	Cortometraje en el que Drácula asume una forma de murciélago al llegar al castillo. El mal puede ser rechazado con un crucifijo.	Sus víctimas son mujeres.
<i>Lilith and Ly</i> (1919)	Fritz Lang (Austria, Alemania, Estados Unidos)	Hay un hombre que debe luchar para destruir a una mujer vampiro.	La mujer vampiro es maligna y causará la destrucción del mundo.
<i>Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens</i> (1922)	Friedrich Wilhelm Murnau (Alemania)	El Conde Drácula es la proyección del mal, causante de una gran peste que azota al pueblo. La animalidad se refleja como ratas portadoras de enfermedad. La luz solar mata a Drácula.	Su víctima es una mujer pura de corazón que deberá asumir su destino para salvar al pueblo de la peste.
<i>Vampyr</i> (1932)	Carl Theodor Dreyer (Dinamarca)	Drácula es encarnado por una mujer vieja que bebe la sangre de mujeres jóvenes para mantenerse viva. La estaca mata a la mujer vampiro.	Marguerite es una mujer vampiro que busca tener juventud y belleza a cualquier precio.
<i>Drácula</i> (1931)	Tod Browning (Estados Unidos de América)	Se basa la narrativa tradicional del Conde Drácula que viaja fuera de Transilvania para comprar una propiedad en Londres, Inglaterra.	Las mujeres aparecen como víctimas que pueden ser vampirizadas por el Conde Drácula.
<i>La marca del vampiro</i> (1935)	Tod Browning (EUA)	Es una película de terror ambientada en un pueblo de la República Checa en el que comienzan a aparecer cadáveres con marcas de colmillos en el cuello.	La película muestra la culpa del incesto del Conde Mora con su hija Luna. Ella es vampirizada por su padre y también es culpable de beber sangre humana.

<i>Dracula's Daughter</i> (1936)	Lambert Harwood Hillyer (EUA)	Se extiende el vampirismo heredado hacia la hija de Drácula. La Condesa Zaleska realiza un exorcismo e incinera el cadáver de su padre el Conde Drácula. Sin embargo, sigue estando vampirizada.	Aparece por primera vez una insinuación de lesbianismo en las mujeres vampiro. Misma que implica la seducción de la Condesa Zaleska a una mujer para poseerla.
<i>Son of Dracula</i> (1943)	Robert Siodimak (EUA)	Drácula tiene un hijo aristocrático llamado Conde Alucard que asesina al coronel Caldwell. Su hija Kate hereda la casona y plantación.	Kate Caldwell será seducida por el Conde Alucard para hacer de la casona y de la plantación su lugar de residencia para beber la sangre y asesinar a más mujeres.
<i>House of Dracula</i> (1945)	Erle C. Kenton (EUA)	Drácula quiere que le quiten el vampirismo hasta que encuentra una bella mujer para vampirizarla.	La mujer se convierte en objeto de deseo y víctima de Drácula.
<i>El vampiro</i> (1957)	Fernando Méndez (México)	Una hermosa mujer joven regresa a su ciudad natal para el funeral de su tía y comienza a percibir que su otra tía y vecinas tienen comportamientos vampirizados por el Conde Karol de Lavud.	Las mujeres vampiro encarnan el mal, hay una gran carga erótica en estas mujeres. La actuación de Germán Robles como el Conde Karol de Lavud como la encarnación del Drácula mexicano es excepcional.
<i>El ataúd del vampiro</i> (1958)	Fernando Méndez (México)	La consiste en el rescate de una mujer hermosa que es raptada por zombis y quieren vampirizarla.	La mujer en peligro tiene un rol pasivo en la trama.

<i>El mundo de los vampiros</i> (1961)	Alfonso Corona Blake (México)	Un vampiro busca luchar contra un caza-vampiros mediante la vampirización de dos mujeres.	Las mujeres vampirizadas son enviadas a seducir y luchar para que triunfe el vampiro. Aparece una pieza musical –algunas notas tocadas en órgano o piano– como herramienta para amedrentar a las mujeres vampiro.
<i>El Santo contra las mujeres vampiro</i> (1962)	Alfonso Corona Blake (México)	Las mujeres vampiro representan el mal y el aniquilamiento de los seres humanos.	Diana es víctima de una profecía maligna en manos de las mujeres vampiro y es rescatada por Santo, El enmascarado de Plata.
<i>Horror of Dracula</i> (1958)	Terence Fisher (Reino Unido)	Muestra las experiencias eróticas de Drácula.	Las mujeres son sexualizadas por Drácula.
<i>La invasión de los vampiros</i> (1963)	Miguel Morayta Martínez (México)	Se recurre a la ambientación gótica y a la sexualización de las mujeres vampirizadas.	Se mira al cine mexicano de esta época como el espacio para filmar como rasgos culturales exóticos ciertas perversiones sexuales masculinas.
<i>Brides of Dracula</i> (1960)	Terence Fisher (Reino Unido)	El insaciable apetito sexual y por la sangre de Drácula recae en sus novias. Se puede visibilizar una relación incestuosa entre Drácula y su madre. Van Helsing adquiere por primera vez un rol moral ante el sexo.	Las mujeres aparecen como víctimas al ser vampirizadas por Drácula. La sumisión ante el deseo sexual de Drácula lleva a aceptar una relación polisexual masculina.
<i>Dracula: Prince of Darkness</i> (1966)	Terence Fisher (Reino Unido)	Drácula no pronuncia ninguna sola palabra en todo el filme.	Reafirma a Transilvania como tierra de oscuros bosques en donde habitan hombres y mujeres vampirizados por Drácula. Se da un total protagonismo al personaje de Van Helsing

<i>The fearless vampire killers</i> (1967)	Roman Polanski (Francia, Polonia)	Se aborda desde la comedia a los vampiros. Estos presentan una comunidad decadente y asilada.	Se victimiza a las mujeres. También se mantiene la erotización del cuerpo de la mujer.
<i>Encuentros en el más allá</i> (1982)	Sammo Hung (China)	La trama mezcla la comedia, el terror y las artes marciales chinas para luchar contra el Jiang Shi.	Las mujeres aparecen como víctimas al ser vampirizadas por el Jiang Shi.
<i>El señor de los vampiros</i> (1985)	Ricky Lau (China)	Mr. Vampire es una comedia de horror en la que un sacerdote taoísta preside el funeral de un hombre fallecido que cuyo cuerpo se convierte en un vampiro Jiang Shi.	Mr. Vampire tiene la capacidad de hacerse acompañar por mujeres fantasmas vampiresas que son hermosas y que seducen a los hombres para que él pueda beber sangre.
<i>Interview with the vampire</i> (1994)	Neil Jordan (Irlanda)	La desintegración del mito del vampiro. Se ofrece una postura en la que el mal del vampiro esta dentro de cada sujeto.	Aparece la representación de valores positivos en algunos vampiros.
<i>Los cazavampiros de Tsui Hark</i> (2003)	Wellson Chin (China)	Resurge el mito del Jiang Shi.	Las mujeres se convierten en seres seductoras al servicio del Jiang Shi.
<i>Twilight</i> (2008)	Catherine Hardwicke (EUA)	Es una historia de romance entre una adolescente y el hijo de una familia de vampiros.	La protagonista tiene un rol secundario en la trama. El conflicto se sitúa entre la familia de vampiros y los hombres lobo.
<i>Morbius</i> (2022)	Jorge Daniel Espinosa (Chile, Suecia, EUA)	El vampirismo se asume desde la perspectiva de superhéroes o villanos de Marvel Comics.	La trama se basa en experimentos ilegales con murciélagos transgénicos a través de los cuales el Dr. Morbius logra convertirse en vampiro.

<p><i>The invitation</i> (2022)</p>	<p>Jessica Thompson (EUA)</p>	<p>Se muestra que históricamente tres familias han ofrecido a sus hijas para ser vampirizadas por Drácula, llamado Walter. Evie resulta ser descendiente de una de estas tres familias y es invitada a una boda sin saber que ella será entregada como esposa a Drácula para ser vampirizada y cumplir con el acuerdo.</p>	<p>Evie al descubrir las intenciones de Walter rechaza aceptarle como esposo. Evie toma un rol activo en la trama, se casa con Walter y lo muerde en el brazo consumiendo su sangre. Se convierte en mitad vampiro, pues, para sellar su vampirización debe intercambiar su sangre con Walter. Evie quema la capilla y apuñala a Walter. Luego, trata de ser asesinada por Viktoria –primera esposa vampirizada–, pero, es detenida por Lucy –segunda esposa vampirizada–, Lucy se empala junto con Viktoria para terminar con la maldición. Evie lanza al fuego a Walter y recupera su humanidad. Evie regresa a Londres y busca terminar con Oliver el familiar que la engañó y la entregó a Walter.</p>
---	-------------------------------	--	--

Fuente: Elaboración propia con base en Erreguerena (2002).

Erreguerena (2002) menciona que algunas características del vampiro como estereotipo en el cine son: el mal, la sexualidad explícita, el deseo del vampiro, lo que destruye al vampiro –la cruz, el sol, la estaca de madera clavada en el corazón y el fuego–, la relación del vampiro con el otro, el animal que representa al vampiro y la identidad del vampiro. Mientras que los símbolos explícitos en el mito del

vampiro incluyen: el espejo, la mirada, los dientes, la capa, la sangre, la oscuridad y el ataúd. El vampiro es una construcción más del diablo. El mito del vampiro ha servido a las sociedades para explicar situaciones como la peste o epidemias. El vampiro es la representación simbólica del mal y de la muerte. Según el diccionario es un espectro o cadáver que, según ciertas creencias populares, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos (DRAE, 2022).

Tabla 2. Características que se relacionan con la representación del vampiro.

Origen	Representación del vampiro	Características
Roma	<i>Glaistig Larvac</i> o <i>Lémures</i>	Criaturas malignas que atraían a los hombres para morderlos en el cuello y beber su sangre. Las mujeres siempre son víctimas de una criatura maligna que las convierte en demonios o brujas. Las mujeres vampiro son hermosas y beben la sangre de los hombres mientras estos duermen.
Grecia Antigua	<i>Lamia Empusa Vrykolakas</i>	Fantasma femenino que seducía con su belleza a los jóvenes para tomar su sangre pura. Se reconoce como brucolaco o brucolaca a la persona que moría, pero, su familia no hacía los rituales funerarios de la manera adecuada por lo que volvían como vampiros o vampiras para matarlos, beber sangre y comer carne humana.
Mesopotamia	<i>Ekimmu Lamashtu</i>	Hombres vampiros que mordían a sus víctimas en el cuello y bebían su sangre. La mujer era representada como presa fácil para los demonios. Al vampirizarles se convierten en criaturas sedientas de sangre humana, con cabeza de león y cuerpo de burro.

Irak	<i>Lilit</i> o <i>Lilitu</i>	Es una mujer demonio de origen sumerio y babilónico que bebe la sangre de bebés recién nacidos o come carne humana. Esta mujer es representada desnuda y con alas para poder perseguir y cazar a sus víctimas.
Egipto	Diosa <i>Sejmet</i>	Diosa de la mitología egipcia cuyo aliento provoca el desierto, se relaciona con la guerra, la venganza y la destrucción. Su vestimenta es roja porque representa la sangre que bebe en honor a su victoria al guiar al faraón durante un conflicto armado. Tenía cabeza de leona, era reconocida por ser la más poderosa, la invencible, la terrible y por su carácter violento. Por temor de que bebiera sangre humana le ofrecían sangre de animales para calmar su enojo u obtener su gracia.
Arabia	<i>Gul</i> o <i>Ghoul</i> (masculino) <i>Ghoulch</i> (femenino)	Es un demonio que habita en los cementerios y profanan las tumbas para alimentarse de los cadáveres. Estos demonios vampirizan a las mujeres para que ellas se alimenten de la sangre de las niñas y niños. Estas mujeres vampiro son llamadas también como algolas.
China	<i>Jian Shi</i>	Son mujeres que tuvieron una muerte violenta, su cabello es blanco y sigue creciendo, al igual que sus uñas. Padecen ceguera, por lo que se guían por el ruido, movimiento y respiración de las personas. Utiliza sus uñas largas para herir a sus víctimas y beber la sangre hasta matarlas.
Malasia	<i>Pontianak</i> <i>Matianak</i> <i>Lang Suir</i>	Hombres vampiros que con sus uñas largas herían a sus víctimas para beber la sangre de las niñas y niños. Mujeres que mueren en el parto se convierten en vampiros con una apariencia hermosa, cabello largo, uñas largas y se alimentan de la sangre de niñas y niños.

Filipinas	<i>Mandurugo</i>	Mujeres vampirizadas que son hermosas, seducen a los hombres y tienen una lengua delgada y muy larga para poder succionar la sangre de sus víctimas.
Indonesia	<i>Kuntilanak Penanggalan</i>	Sigue el mito de Malasia sobre las mujeres que mueren en el parto, pero, asume la forma de un murciélago que bebe la sangre de las niñas y adolescentes vírgenes hasta matarlas. Mujeres ancianas vampiro que buscan beber sangre de mujeres embarazadas.
India	<i>Rakshasa Baital/ Vetala Brahmaparush</i>	Según los escritos veda el ser humano nace de la sangre de una deidad conocida como Parusa. Esta deidad también crea una criatura capaz de convertirse en lobo o en una mujer vampiro que bebe sangre y se alimenta de cerebros humanos. Es un cadáver reanimado que podía convertirse en murciélago y que toman la forma de personas longevas o peregrinos que beben la sangre de sus víctimas.
Japón	<i>Nukekubi Gato vampiro</i>	Es una criatura con la capacidad de separar su cabeza de su cuello para volar de forma independiente para beber la sangre de sus víctimas. Un gato que atacaba a las mujeres mientras dormían para beber sangre.
Australia	<i>Abere Yara-ma-yha-who</i>	Mujeres vampirizadas que beben sangre de los hombres. Un hombre vampiro pequeño con cabeza grande y con ventosas en sus manos y pies para succionar la sangre de sus víctimas mujeres.
Noruega	<i>Draugr</i>	Son muertos que reviven para devorar a sus familiares por una venganza.
Dinamarca	<i>Mara</i>	Mujer vampiro hermosa que busca seducir a los hombres para beber su sangre.

Escocia	<i>Boabhan Sith</i>	Una mujer bella que baila con hombres hasta dejarlos exhaustos para después alimentarse con la sangre. Estas mujeres vampiro son demonios que toman la forma de mujeres atractivas para seducir a los hombres, introduciéndose a sus sueños y provocando fantasías sexuales con ellas.
Irlanda	<i>Dearg-Due Leanashe</i>	Mujeres vampiro que beben la sangre de los hombres. Estas mujeres salen de sus tumbas y buscan hombres jóvenes.
Italia	<i>Strega</i>	Similar a la mujer vampiro de Albania.
España	<i>Gauxa Dip</i>	Es una mujer anciana vampiro que clava en sus víctimas su único diente para beber la sangre hasta asesinarlas. Es un perro maligno vampiro.
Portugal	<i>Bruxsa</i>	Es una mujer vampiro que adopta la forma de un pájaro y ataca a las personas durante la noche.
Balcanes y Hungría	<i>Murony</i>	Es una mujer vampiro que tiene la capacidad de transformarse en un animal depredador para asesinar y beber la sangre de sus víctimas.
Creta	<i>Kathakano</i>	Hombres vampiros que gobiernan como demonios y beben sangre humana.
Albania	<i>Shtriqa</i>	Es una mujer vampiro que se convierte en insecto para absorber la sangre de los bebés, niñas y niños. Esto provoca enfermedades graves e incluso la muerte.
Alemania	<i>Alp Nachzehrer</i>	Es una criatura capaz de cambiar de forma para asustar a sus vecinos y causar catástrofes. Es una criatura que vuelve de la muerte para devorar a sus familiares por venganza.
Bulgaria	<i>Krovopijac</i>	Hombre vampiro que bebe la sangre de sus víctimas.

Rumania	<i>Strigoi</i> <i>Striguiul</i> <i>Dhampiros</i>	Las mujeres <i>strigoi</i> eran brujas con dos corazones capaces de desprender el alma de sus cuerpos. Beben sangre humana y causan pesadillas nocturnas a sus vecinos. Hombre vampiro <i>striguiul</i> muerde el cuello para beber la sangre de sus víctimas.
Serbia	<i>Vlokoslak</i> <i>Vukoldlak</i> <i>Vampirović</i> <i>Sava Savanović</i>	Hombres vampiro que beben la sangre de sus víctimas. Un hombre vampiro que asesinaba a campesinos y causaba la peste.
Polonia	Kupirczi Upier	Hombres vampiro que muerden el cuello y beben la sangre de sus víctimas. Son mujeres vampirizadas que vuelven de la muerte para servir al <i>Kupirczi</i> por toda la eternidad.
Rusia	<i>Viesczy</i> <i>Wurdulac</i>	Demonio vampiro que bebe la sangre de los hombres. Mujeres que hablaban consigo mismas o cosas incongruentes, que eran capaces de asesinar a miembros de sus propias familias. Además, se creía que tenían la capacidad de separar su alma de su cuerpo al convertirse en mariposas mientras su cuerpo estaba en trance.
Madagascar	<i>Ramanga</i>	Un hombre vampiro que bebe sangre y come las uñas de los nobles, pero, no ataca a los campesinos.
Sudáfrica	<i>Impundulo</i>	Es un demonio que adopta la forma de un pájaro con fuertes garras que es invocado por un brujo para atacar a sus enemigos.
Tlaxcaltecos	<i>Tlahuelpuchi</i>	Son niñas y niños que nacen vampirizados y beben la sangre de otros infantes durante la noche. Estos se transforman en buitres o pájaros con grandes garras para salir a buscar a sus víctimas.
Mexicas	<i>Matlazihua</i>	Mujer vampiro que busca recién nacidos para chuparles su sangre.

Mayas	<i>Xtabay/Jtabay Camazotz</i>	Hombres y mujeres vampiro que llamaban a los caminantes en la noche para darles placer sexual y después beber su sangre. Dios murciélago sediento de sangre.
Aztecas	<i>Cihuateteo</i>	Mujeres que mueren durante el parto y son vampirizadas para seducir a los hombres, tener relaciones sexuales con ellos y volverles locos.
Costa Rica	<i>Dukúr Bulu</i>	Dios murciélago sediento de sangre de las niñas.
Brasil	<i>Zaolas</i>	Mujer vampiro que se transforma en un jaguar y bebe la sangre de sus víctimas.
Bolivia	<i>Abchanchu</i>	Criatura con apariencia anciana y desvalida que cuando es ayudada por una persona le bebe su sangre hasta matarle.
Perú	<i>Pishtaco</i>	Hombres blancos que cazan indígenas para beber su sangre y comer su carne.
Trinidad y Tobago	<i>Tunda Patasola</i>	Mujeres vampirizadas que atormentan a los campesinos.
Haití	<i>Hupia</i>	Son hombres vampiros que seducen a las mujeres para beber su sangre hasta asesinarlas.
Chile	<i>Piuchén Chonchón</i>	Es una criatura de la mitología mapuche (pueblos cercanos entre Chile y Argentina) y de la mitología chilota (del archipiélago de chiloé) que se convierte en murciélago vampiro para beber la sangre de las niñas y niños. En algunas versiones es una mujer vampiro que puede tomar la forma de una serpiente, rana, murciélago o animal venenoso con la capacidad de volar para perseguir a sus víctimas. En el caso de la mitología chilota esta criatura ataca a los marineros y hace que estos mueran o que los barcos naufraguen.

Fuente: Elaboración propia con base en Erreguerena (2002: 30-33).

Fotogramas del filme

Tundra, la sacerdotisa de las mujeres vampiro recita un conjuro en el que recrimina la maldad de los hombres y desea revivir a Zorina, su soberana.

Fotograma I. Conjuro de la sacerdotisa de las mujeres vampiro.





Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 3:17, 3:30, 6:23, 7:04, 9:20, 11:17 y 12:01).

Tundra: –[...] Zorina, soberana de las mujeres vampiro [...] la maldad de los hombres empeñados en destruirte hace propicia la resurrección de los muertos –despiertan otras mujeres vampiro–. [...] despiértalas luego de nuestro sueño de 200 años.

Tundra: –Zorina [...] ha llegado el momento para encontrar a tu sucesor para que tú puedas volver de las profundidades de la tierra para ocupar tu puesto. Volverás, oh soberana [...] para seducción de los hombres. Y nosotras también hermanas. Yo Tundra la gran sacerdotisa de las mujeres vampiro cumpliré con mi deber, yo les nutriré con sangre humana.

Tundra: –[...] Oh ursos, impenetrable señor de las tinieblas. Soberano imponderable de la magia negra. Protégenos con tus poderes. Haznos invulnerables de los ataques humanos.

Aleja de nosotras el poder de la cruz y libranos de la luz del día, de tú enemigo el sol [...] del fuego purificado.

Todas: ¡Que así sea!

Tundra: -[...] despierta también a los esclavos: Igor, Marcos y Talas.

Tundra: -[...] hace 200 años fue elegida por el Rey de los abismos para sucesora de nuestra gran Zorina. Por vuestra culpa no cayó en manos de mis hermanas vampiro. [...] un ser extraordinario dedicado a servir al bien nos hizo fracasar en dos intentos. [...] su belleza ha renacido en una descendiente suya. Esta noche os la mostraré. [...] pues, al cumplir los 21 años debemos apoderarnos de ella para regresar el trono a Zorina. Si volvéis a fracasar voy a usar mis poderes para destruirlos. [...] Zorina y mis hermanas necesitan sangre, sangre joven y sangre humana. Seguirme que el tiempo apremia.

La joven Diana presenta una falta de energía y angustia sin tener una explicación.

Fotograma 2. Diana y su presentimiento sobre lo que le pasa.





Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minuto 13:46, 14:31, 14:58 y 15:58).

Diana toca el piano hasta que comienza a sentirse mal debido a la mirada de Tundra en la ventana de la casa.

Jorge: –Todo está bien, ¿qué te pasa?

Diana: –No sé Jorge. Algo me ha distraído. De pronto sentí como si alguien me llamará de muy lejos.

Jorge: –No había nadie afuera. Solo vi una sombra y algo que volaba.

Profesor Orloff: –Deben ser tus nervios Diana. Solo fue una mariposa a quien atrajo la luz. Eso es todo.

Diana: –Sí, deben ser mis nervios. Jorge, no se te olvide que mañana nos vemos para comer y celebrar mi cumpleaños.

Fotograma 3. Machismo internalizado en Jorge, el prometido de Diana.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 16:03 y 17:15).

Jorge: –Si te sientes bien, saldremos a cenar como habíamos quedado.

Profesor Orloff: –Jorge, yo preferiría que Diana no saliera.

Jorge: –¿Por qué? Profesor

Profesor Orloff: –No sé, la encuentro un poco fatigada.

Diana: –Papá tiene razón, me siento cansada y prefiero dormir. Así podré desvelarme mañana.

Jorge: –Está bien, está bien. De todas maneras, dentro de poco serás mi esposa y yo seré quien de las ordenes ¿no es cierto Profesor Orloff?

Profesor Orloff: Se ríe y dice: –Si, claro.

Diana: –Buenas noches, Jorge. Buenas noches, papá.

Fotograma 4. Ocultamiento de la verdad a Diana.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 17:36 y 17:53).

Jorge: –Profesor, algo le preocupa a usted profesor, algo que no quiere decir.

Profesor Orloff: –[...] No, no es nada Jorge, lo que pasa es que tú también estas nervioso y te imaginas cosas.

Jorge: –Pues la actitud de usted me ha parecido bastante extraña.

Profesor Orloff: –Te parece poco saber que muy pronto perderé a mi hija y que me quedaré solo.

Jorge: –No estoy de acuerdo. Usted no perderá una hija, al contrario, ganará un hijo.

Fotograma 5. Santo es el único salvador de Diana.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 19:20, 20:37, 21:04, 25:44, 30:52 y 31:55).

Profesor Orloff: –Diana corre un grave peligro, pero, no sé cómo explicárselo.

Inspector: –Muy sencillo, explíquemelo. [...] Si usted me dijera lo que está realmente pasando podría ayudarle.

Profesor Orloff: –[...] Aun diciéndole, no podría hacer nada y no lo entendería. [...] no puedo, no puedo. Es algo mucho peor que la misma muerte. Es algo terrible, algo espantoso. Es cuanto puedo decirle.

El filme refiere al cumplimiento de una profecía ancestral en un pergamino egipcio: el resurgimiento del reino de Zorina, reina de las mujeres vampiro, cuando Diana cumpla 21 años ella será iniciada en los negros rituales al poseer la marca de un murciélago en su hombro; esta maldición pesa sobre la joven Diana, quien con su sangre Tundra espera revivir a Zorina.

Fotograma 6. Profecía del destino trágico de Diana.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minuto 21:15).

Profesor Orloff: *Mientras lee un documento con jeroglíficos del antiguo Egipto...* “Transcurridos 200 años [...] se manifestará en

una descendiente de Rebeca, esta infeliz criatura heredará la misma belleza de su antepasado. Al cumplir los 21 años será iniciada en los negros rituales de las mujeres vampiro para suceder a Zorina. [...] Llevará la marca de las mujeres vampiro, un sello inconfundible de su trágico destino.”

Fotograma 7. Encuentro entre Diana y Tundra.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 22:25, 22:31 y 23:15).

Diana está en el tocador y por el espejo ve a Tundra detrás de la ventana, grita. –¡Vi algo horrible, una cara, era espantoso!
Profesor Orloff: –[...] Los reflejos de la luz en el espejo reproducen figuras extrañas.

Profesor Orloff: –No es nada, son tus nervios, tu imaginación.

Diana: –¿Qué significa la marca con la que nací?

Profesor Orloff: –Nada

Fotograma 8. Secuestro del policía.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 35:19, 35:34, 35:55, 35:56 y 35:57).

Tundra aparece en un pasadizo en la casa antigua, toma una serpiente y la deja en el suelo. Luego, toma una copa y se acerca hasta el cuerpo atado del policía y rodeado por los esclavos vampiro para verter su sangre en la copa y poder despertar a Zorina. Los esclavos al final cargan el cuerpo sin sangre del policía y lo arrojan a un pozo de fuego para incinerarlo. Suenan relámpagos como presagio de que la tragedia está por llegar.

La belleza y sensualidad de las mujeres vampiros después de beber sangre humana, Tundra, la sacerdotisa de las mujeres vampiro usan un vestido de transparencias y tela color blanco.

Fotograma 9. Despierta Zorina después de 200 años.





Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 38:05, 38:28, 39:10, 39:59, 41:48, 42:16, 42:29 y 45:06).

Tundra se acerca al sarcófago de Zorina, dice: –[...] ¡Despierta! Reina de las mujeres vampiro.

Fotograma 10. Petición de ayuda a Santo.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 46:50, 47:11 y 47:38).

Profesor Orloff: –¡Profesor Orloff llamando a El Santo! Rápido Santo, mi hija Diana corre un grave peligro.

El Santo: –Vine en cuanto me enteré de su mensaje Profesor, ¿qué ocurre?

Profesor Orloff: –Recordaras que desde hace muchos años vengo traduciendo estos viejos pergaminos, herencia de mis antepasados. En los cuales se anuncia el trágico destino que le espera a mi hija Diana.

El Santo: –Sí, no lo olvido. Mañana es el día fatal, mañana cumplirá los 21 años. No ha descifrado usted nada nuevo, algo que pudiera darnos la clave para impedir que se apoderen de Diana. Si Santo, pero, lo que he descubierto es tan desalentador, que he perdido toda esperanza. Ahí se afirma que según el apocalipsis nuestra época será propicia para la resurrección de los monstruos en la tierra. Los hombres empeñados en destruirse mutuamente utilizarán con fines egoístas una tremenda fuerza de la naturaleza,

El Santo: –La energía nuclear.

Profesor Orloff: –[...] Recuerdas que te hablé de aquel ser extraordinario que salvó a Rebeca. Se afirma que también tendría un descendiente. Un hombre de fuerza extraordinaria, cuya identidad ocultaría siempre bajo una máscara de plata. Ese hombre extraordinario eres tú Santo. Pero desgraciadamente, según esas profecías, tal vez ni tú mismo puedas salvar a Diana. Todas las fuerzas del mal se conjugan en tu contra y un grave peligro de muerte de amenaza.

El Santo: –Sin embargo, tengo que continuar la obra de mis antepasados luchando en favor del bien. Los vampiros humanos son monstruos que no pueden exponerse a la luz del día. Debe existir algún sitio que les sirve de refugio donde podríamos sorprenderlos para destruirlos.

Profesor Orloff: –Lo sé, y tal vez estos símbolos se refieran a ese lugar. Pero, a pesar de todos mis esfuerzos no he podido descifrar su significado.

El Santo: –Pero, yo estaré siempre alerta.

Profesor Orloff: -¿Vendrás al baile para cuidar de Diana?
El Santo: -No profesor, tengo otros planes. Yo respondo por la seguridad de Diana.

Fotograma II. El poder de Tundra para hipnotizar a los hombres.





Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 54:24, 53:27, 54:29, 54:56, 55:17, 56:14, 56:36 y 56:40).

Jorge: -¿Te sientes mejor?

Diana: -Sí.

Diana: -¿Quién será?

Jorge: -No sé, pero, es muy bella.

Inspector: -Hasta ahora no ha pasado nada. Beba algo profesor.

Profesor Orloff: -Sí.

Zorina se enfada al ver que Tundra fracasa en traer a Diana. Sin embargo, Tundra utiliza a un esclavo vampiro para hacerse pasar por el enmascarado negro para luchar contra El Santo. Luego de estar peleando durante varios minutos, El Santo asegura que el luchador no es el enmascarado negro, sino alguien con entrenamiento en artes marciales. Al verse descubierto por El Santo al quitarse la máscara, el esclavo vampiro se transforma en hombre lobo. Los policías le disparan y se le van todos encima. El esclavo vampiro se convierte en murciélago y escapa.

Fotograma 12. Lucha Libre entre Santo y un esclavo vampiro.



Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 1:05:04, 1:05:12, 1:06:09, 1:13:16, 1:13:59 y 1:14:24).

Los esclavos vampiro logran secuestrar a Diana. El Santo persigue a uno de los esclavos vampiro, pero, este se encuentra con un monumento con forma de cruz en la calle que lo quema hasta calcinarse. Tundra y los esclavos vam-

piros se queman por los rayos de sol que entran. Santo toma una antorcha y va hasta los sarcófagos de Zorina y de las mujeres vampiro y las quema a todas. El Santo aparece rescatando a Diana, salvándola de las mujeres vampiro. El Santo es una figura que entra en escena para cumplir con una función y luego sale de la misma para cubrir su identidad y vida privada. El Santo es un ser especial que garantiza la justicia y que con su fuerza impide el caos y el declive de la humanidad.

Fotograma 13. Desenlace de la trama.





Fuente: Elaboración propia con base en Filmadora Panamericana, S.A. Churubusco-Azteca (1962, minutos 1:20:30, 1:26:33, 1:27:57, 1:28:04, 1:29:02 y 1:29:06).

Profesor Orloff: –¡Dios lo bendiga!

Diana: –¿Quién es papá?

Profesor Orloff: –Nadie lo sabe y nadie lo sabrá nunca, pero, en esta época en la que la maldad de los hombres busca su propia destrucción. Él estará siempre al servicio del bien y la justicia.

Conclusiones

Stam, *et al.* (1992) señalan que la semiología del cine se centra en las representaciones y relatos sobre las personas y sus historias. A partir de estos aportes es posible identificar que el mito del vampiro se materializa en la lucha entre el bien y el mal. Ambos se componen por un conjunto de signos, narrativas, relatos y declaraciones. En el filme se puede observar que Diana revive la bondad de esa bella, noble y buena mujer del pasado. Sin embargo, el personaje tiene una sumisión al sistema patriarcal, es complaciente a los deseos masculinos de su padre o novio, su constante pasividad contamina sus propias decisiones y se ve a sí misma

incapaz para hacer frente a las mujeres vampiro. Asimismo, El Santo revive la justicia, la valentía y la salvación de la humanidad de ese personaje luchador del pasado. El Santo se percibe a sí mismo como un superhéroe cuya labor es proteger al mundo. Mientras que las mujeres vampiro siguen los códigos y subcódigos que articulan la representación de las mujeres vampiro a través de la historia y todas las latitudes del mundo bajo los estereotipos encontrados en las películas de los directores más destacados Friedrich Murnau, Tod Browning, Terence Fisher, Roman Polanski o Neil Jordan.

El mito del vampiro representado en el cine de terror sí se ha actualizado. En el filme *The Invitation* (2022, dirigido por Jessica Thompson) se da un rol activo, de autodefensa y de justicia a la protagonista para ser ella misma quien luce para no ser vampirizada. En todas las películas de terror relacionadas con esta trama la sociedad humana siempre está en riesgo. No es solo la víctima que corre el riesgo de ser vampirizada, sino que la supervivencia de la humanidad depende de la derrota de Drácula.

El análisis audiovisual del filme *El Santo contra las mujeres vampiro* (1962, dirigida por Alfonso Corona Blake) permite en la espectadora y el espectador de la película hacer un trabajo ficcional en el que descubran la ceguera de género del director del filme. La película asume una perspectiva del cine tradicional *Hollywoodense*, machista, sexista y heteropatriarcal. Esto hace que el filme sea significativo para comprender una sociedad mexicana sometida desde hace siglos a la dominación masculina heterosexual. *Stam, et. al.* (1992) reconoce que en el análisis textual de las y los personajes hay guiones que no están dichos o escritos, pero, que pueden leerse desde un sistema simbólico y mediante una operación imaginaria a partir de los restos, marcas, huellas o ausencias del signo y su articulación con la trama cinematográfica. Esto sucede al visualizar el filme,

habrá que documentar los proyectos de defensa personal de las mujeres frente a todo tipo de violencia, acoso o abuso por parte de los hombres. En particular, la formación de las mujeres en las artes marciales, en la lucha libre y en el rol de superheroínas dentro del cine. Incluso, las mujeres actrices que interpretan personajes de las artes marciales, lucha libre o superheroínas pocas veces han logrado alcanzar los poderes, la fama, el protagonismo y el tiempo de grabación que sus colegas hombres actores que interpretan a luchadores o superhéroes, como: Bruce Lee, Chuck Norris, Jean Claude Van Damme, Steven Segal, James Garner, Takashi Shimura, Toshiro Mifune, Ralph Macchio, Jackie Chan, Pat Morita, Yuji Okumoto, Chad McQueen, Rob Garrison, Dwayne Johnson, Hulk Hogan, John Cena, Chris Evans, Ryan Reynolds, Russell Crowe, Ben Affleck, Samuel Jackson, Tommy Lee Jones, Tobey Maguire, Henry Cavil, Christopher Reeve, Christian Bale, entre muchos otros actores (Lee, 1998).

Entre las mujeres actrices que podemos mencionar que han tenido un protagonismo activo dentro de las películas, destacan: Diana Prince, Scarlett Johansson, Natalie Portman, Kara Hui, Carrie-Anne Moss, Angela Mao, Moon Lee, Cynthia Rothrock, Michelle Yeoh, Milla Jovovich, Angelina Jolie, Tamlyn Tomita, Mary Mouser, Saraya, Ronda Rousey, Eve Torres, Tamina Snuka, Becky Lynch, entre unas pocas actrices más.

Referencias

- DRAE (2022). *Definición de Vampiro*. España: Real Academia Española. Recuperado de: <https://dle.rae.es/vampiro>.
- LEE, S. (1998). *Las artes marciales en el cine*. España: EDIMAT LIBROS.

- ERREGUERENA, M. (2002). *El mito del vampiro: especificidad, origen y evolución en el cine*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco/ Plaza y Valdés.
- STAM, R., Burgoyne, R. y Flitterman, S. (1992). *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Argentina: Paidós.
- Wikipedia (2022). *Casa de Drăculești*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Dr%C4%83cule%C8%99ti
- Wikipedia (2022). *Santo contra las mujeres vampiro*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Santo_contra_las_mujeres_vampiro

EL DUELO MASCULINO TRAS LA PÉRDIDA EN EL FILME *MANCHESTER BYE THE SEA*

CARLOS ALBERTO RODRÍGUEZ PLATA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NAYARIT

El siguiente escrito corresponde a una investigación realizada en la *XXVII edición del Verano de Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico*, llevado a cabo del 20 de junio al 5 de agosto de 2022 bajo la asesoría del Dr. Pavel Roel Gutiérrez Sandoval, profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ).

Se elige este tema al leer el libro *Aprender de la pérdida* escrito por Robert Neimeyer (2007) y se profundiza filosófica y teóricamente desde los fundamentos de la logoterapia explicada por Viktor Frankl (1989) en el libro *El hombre en busca de sentido*. Asimismo, el análisis transaccional se convierte en el método seleccionado para el análisis cinematográfico del filme *Manchester by the sea* (2016, dirigido por Kennet Lonergan).

Dicho método de psicología humanista aplicado a los estudios cinematográficos fue creado por el médico y psiquiatra canadiense Eric Berne en 1956. Se entrecruzan los resultados con el método audiovisual con base en la teoría cinematográfico desde un paradigma científico de tipo interpretativo para identificar los elementos narrativos del *ethos*, el *logos* y el *pathos* que el director plasma en este filme mencionado. Sobre estos elementos narrativos se utilizan

los referentes conceptuales y técnicos propuestos por Zavala (2010:65) para el análisis cinematográfico.

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título original	<i>Manchester by the sea</i>
Título en español	<i>Manchester junto al agua</i>
Director	Kennet Lonergan
Productores	Lauren Beck, Matt Damon, Chris Moore, Kimberly Steward y Kevin Walsh
Compañía productora	K. Media, Pearl Street Films y Amazon Studios
Fotografía	Jody Lee Lipes
Guionista	Kennet Lonergan
Música	Lesley Barber
País	Estados Unidos
Año	2016
Duración	137 minutos
Formato	1.85:1 / Digital
Idioma	Inglés
Género	Drama
Temática	Duelo

Fuente: Elaboración propia con base en IMDB (2022).

Tabla 2. Personajes principales.

Actríz/Actor	Personaje
Cassey Affleck	Lee Chandler
Ivy O'Brian	Patrick (niño)
Kyle Chandler	Joe Chandler
Michelle Williams	Randi Chandler
Lucas Hedges	Patrick (adolescente)
C. J. Wilson	Goerge
Sussan Pourfar	Nurse Irene

Fuente: Elaboración propia con base en IMDB (2022).

Tabla 3. Premios Óscar ganados.

Galardones	Categorías	Receptores
Premios Óscar	Mejor guion original	Kennet Lonergan
	Mejor actor	Cassey Affleck

Fuente: Elaboración propia con base en IMDB (2022).

Imágen 1. Póster de la película *Manchester by the sea*.



Fuente: *Manchester by the sea* (2016).

La película es la tercera producción cinematográfica de Kenneth Lonergan, que comienza en el mundo del teatro y en 2000 incursiona en el cine con *You Can Count on Me*. Es guionista, productor y dramaturgo con una visión peculiar sobre el cine, piensa que más allá de que una película triunfe o no, lo importante es que las personas la vean, pues, define al tercer arte como un profundo medio de comunicación humana (IMDB, 2022).

Reseña crítica del filme

Manchester by the sea relata la historia de Lee Chandler –interpretado por Cassey Affleck–, quien huye de su ciudad natal después de un accidente del pasado y trabaja en Boston, regresa luego del fallecimiento de su hermano Joe Chandler –interpretado por Kyle Chandler– para cuidar de su sobrino Patrick –interpretado por Lucas Hedges–.

La estructura de la película cuenta con dos líneas del tiempo que se sobreponen. La línea de la actualidad, en donde transcurren los días del duelo que vive Lee y su sobrino Patrick después de la muerte de Joe. Mientras que la línea del pasado ofrece un panorama más amplio de la vida de Lee. Muestra la relación que tenía con Joe y Patrick, como los tres solían salir a pescar en el barco de Joe. También, se presenta al resto de su familia, conformada por: su esposa, Randi Chandler –interpretada por Michelle Williams– y sus tres hijas, Suzy Chandler –interpretada por Chloe Dixon–, Karen Chandler –interpretada por Chloe Dixon– y Stanny, un bebé recién nacido.

Lee Chandler tiene un sentimiento de culpa internalizado debido a un accidente del pasado. Vive inmerso en la tragedia, por lo que presenta un desinterés por su presente. Tiene problemas para poder comunicarse de ma-

nera efectiva con los demás y le es difícil expresar sus emociones, en especial, cuando interactúa con mujeres. De la primera mujer que escapa es Marianne –interpretada por Quincy Tyler Bernstine–, una vecina del edificio para el que Lee trabaja. Más adelante, dentro de un bar no es capaz de entablar una conversación con Sharon –interpretada por Mary Mallen–. Por último, Jill –interpretada por Heather Burns– resulta incomodada por Lee porque a pesar de que ella hace todo lo posible por tener una charla amigable, él no acompaña, responde de manera sosa y no aporta ningún tema de conversación.

El mayor problema por el que pasa Lee se presenta después de ir con Paul –interpretado por Paul Meredith– el abogado de la familia. Se le informa que Joe lo deja como albacea, con todas las cuentas a su nombre y como tutor legal de Patrick. Lee no es capaz de aceptar la última voluntad de su hermano, considera que no está en condiciones de hacerse cargo de la vida de Patrick. Para explicar su negación, se muestran *flashbacks* –según la RAE (2005) estos son un paso a una escena cronológicamente anterior al que se está narrando. Entre estos, el recuerdo más importante es cómo durante una noche de invierno, después de una fiesta con sus amigos, Lee sale de compras al supermercado, pero, olvida poner la protección de la chimenea. Al regresar se encuentra con su casa cubierta en llamas con los bomberos tratando de apagar el fuego, su esposa Randi está a salvo, empero, sus tres hijas mueren quemadas. Debido a esto, Lee no quiere vivir con la responsabilidad de cuidar a su sobrino.

Durante el resto del filme, Lee Chandler se esfuerza en buscar una solución para cumplir con la última voluntad de su hermano. Mientras lo hace, tiene que lidiar con su malestar emocional que no le permite avanzar en la vida. Se reencuentra con su exesposa, quien ya tiene una nueva pareja y un bebé recién nacido. Randi se disculpa con él y

trata de invitarlo a comer, Lee se niega, ella rompe en llanto y ambos se retiran. Posterior a esto, Lee entra a un bar para embriagarse, allí tiene una pelea y lo golpean entre varios sujetos hasta que es rescatado por George –interpretado por C. J. Wilson–, un amigo de la familia. George lo lleva a su casa y junto con su pareja Nurse Irene –interpretada por Susan Pourfar–, curan sus heridas. Lee comienza a llorar mientras Irene curaba sus heridas, esta es la única vez en todo el filme en la que él deja escapar su dolor a través del llanto.

Al final, Lee toma una decisión. Habla con George para que adopte a Patrick y este último lo acepta. Lee le cuenta a su sobrino las dediciones tomadas, le cuenta de su adopción, mientras menciona que él ya tiene un nuevo trabajo no muy lejos de Manchester. Después, pasa el funeral de Joe, al salir, Lee le comenta a Patrick que está buscando un departamento con dos cuartos por si un día quiere ir a visitarlo y el largometraje termina con Lee y Patrick yendo de pesca sobre el barco de Joe como en los viejos tiempos.

La película transmite el dolor por el que pasa Lee Chandler a través de su guion y lenguaje audiovisual. Cuenta con una gran elección de planos, la banda sonora acompaña y refuerza el sentimiento de culpa y dolor por la pérdida. Es una trama novedosa porque muestra dichos sentimientos en un hombre heterosexual de clase trabajadora. Además, que la colorimetría también es acorde al *pathos* del filme. Los colores fríos causan ese sentimiento de tristeza y esos pequeños descansos en la trama en los que se muestran escenas del mar de Manchester o campos nevados también evocan tristeza y soledad.

Los *flashbacks* apoyan el desarrollo de la trama desde la percepción del personaje de Lee. Sus sentimientos evolucionan de manera progresiva y a su actuar se le da explicación por medio de sus recuerdos que se muestran en determinadas partes de la película. Este modelo de montaje

logra que la historia no se vuelva tediosa. No hay momento en el que la trama se sienta forzada. Además, no quedan muchos cabos sueltos sobre lo que pasa en la vida de Lee Chandler.

Análisis audiovisual del filme *Manchester by the sea*

Kenneth Lonergan logra crear una narrativa audiovisual que acompaña de buena forma a la historia interpretada por el elenco seleccionado. Tanto el diseño sonoro, como la tipología de planos utilizados en la obra, capturan y refuerzan de forma efectiva los sentimientos que Lonergan quiere transmitir al espectador. Además, el montaje y estructura de la línea narrativa complementa a los demás elementos narrativos, lo que hace que el largometraje a pesar de su extensa duración logre captar la atención de cada espectador en todo momento.

Alexis Racionero (2008:19) refiere:

Lo primero que hay que entender sobre el cine es que se trata de un lenguaje audiovisual y no una mera ilustración de la novela. Esto implica que el cine, en primera instancia, tiene que expresarse mediante la imagen, no por los diálogos de sus personajes.

El director y todo el equipo de producción de una película tienen que ser capaces de no solo comunicar con diálogos, sino de aprovechar el poder de lo audiovisual para evocar sentimientos a través de la imagen y el diseño sonoro, sin la necesidad de que toda la responsabilidad de transmitir emociones recaiga solo en el diálogo de las y los personajes.

Dentro de la práctica audiovisual existen diversos elementos narrativos que ayudan a poder transmitir emociones. Uno de estos son los planos, que pueden ser explicados como fragmentos de las escenas que cuentan con un encuadre en específico (Franco, 2018:19). Cabe señalar que cada vez que el encuadre cambia se reconoce como un plano nuevo y un conjunto de planos crean una escena, la cual puede estar acompañada de movimientos de cámara.

La tipología de planos que utiliza el filme *Manchester by the sea* no es tan extensa. Se emplea el gran plano general para situarnos en la ciudad de Manchester, donde inicia la trama y después la historia muestra a la ciudad de Boston, pero, en esta última ciudad no se muestra un gran plano, sino un plano no tan abierto. El plano que se usa para la ciudad de Manchester muestra con gran apertura y protagonismo el mar. Este se convierte en un simbolismo del texto base de la película, ya que aparece al comienzo y al final del filme. El mar como signo de expresión será abordado más adelante en el capítulo.

Durante las interacciones entre las y los personajes, Lonergan hace uso de planos medios o planos americanos, pocas veces utiliza el plano entero y el plano a detalle y primerísimo primer plano son demasiado escasos o casi nulos durante toda la película. Asimismo, los planos medio largos y medio se usan para interacción entre dos o tres personajes, con una buena composición e iluminación de acuerdo con la ubicación en la cual se encuentran dichos personajes. Mientras que los planos medio cortos son utilizados para escenas más específicas, que enfocan el rostro de las y los personajes, en especial, el rostro de Lee Chandler en escenas en las que se puede ver al protagonista afectado por los problemas que atraviesa a lo largo de la trama. Contiene pocos movimientos de cámara. *Dolly in* –movimiento de cámara realizado hacia adelante para acercarse a un objeto o personaje– y *Dolly out in* –movimiento de cámara

ra realizado hacia atrás para alejarse a un objeto o personaje– para seguir a un personaje cuando camina y un par de *travellings* –movimiento de cámara realizado a través de un carrito que se mueve por unas guías previamente establecidas–, creados a mayor medida en exteriores, que suceden mientras Lee se traslada hacia algún sitio en automóvil.

La banda sonora creada por Lesley Barbe utiliza instrumentos de orquesta y las melodías suenan en momentos específicos para reforzar lo que sucede en las escenas. La melodía del *soundtrack* transmite emociones de melancolía, son sonidos profundos, que suenan y acompañan como fondo de las escenas en las que se requiere transmitir el sentimiento de pérdida o duelo.

Figura 1. Colorimetría de la película *Manchester by the sea*.



Fuente: Elaboración propia.

Se nota el cuidado de los elementos narrativos por parte del director Lonergan y su equipo de producción, cada encuadre, cada melodía de la banda sonora y cada movimiento de cámara está seleccionado de tal manera que cada espectador se envuelve en la historia, empatiza con el personaje de Lee Chandler y en verdad se siente en la cotidianidad de la ciudad de Manchester y su entorno. Es un diseño de montaje simple, pero, funcional. No se trata de una película frenética que necesite grandes movimientos de cámara o una banda sonora que suene a gran ritmo, lo cual es acertado.

Fotogramas de Manchester by the sea

Fotograma 1. Lee, Patrick y Joe pescando.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 2:49 y 3:27).

Lee: —Tu padre es un chico perfectamente bueno, pero, hay muchas cosas que no entiende del mundo que yo sí entiendo.

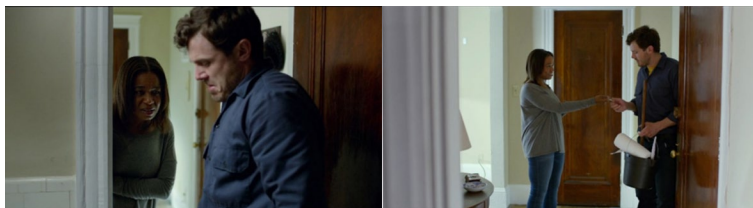
Patrick: —Mi papá.

Lee: —Escucha, escucha, todavía no te pregunto. Escucha, sí pudieras llevar a un amigo a una isla y supieras que con él estarías a salvo porque sabes que él es el mejor... iba a descubrir cómo sobrevivir, él iba a hacer todo, iba a hacer que el mundo sea un buen lugar en la isla, él iba a mantenerte feliz, él, él ... Este es el hombre indicado para el trabajo. No hay otro. Si fuera entre tu padre y yo... ¿a quién elegirías?

Patrick: —A mi papá.

Lee: —No veo... espera un segundo. Escucha, creo que estás equivocado.

Fotograma 2. Incomodidad con la primera mujer.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 5:44 y 6:59)

Marianne: —Lee, lo siento mucho.

Lee: —Está bien.

Marianne: —¡Es tan asqueroso!.

Lee: —Está bien.

Marianne: —Hablando por teléfono. —No, dile que venga, está bien... Pero, Cindy, tengo que decirte algo. Estoy como enamorada de mi conserje ¿eso está enfermo? ¿Has tenido fantasías sexuales con tus empleados de mantenimiento? Bueno, es incómodo porque literalmente está limpiando la mierda de mi inodoro en este momento y no creo que esté en mi momento más atractivo. Sí, tienes razón, no es como lo conocí socialmente. Bueno, gracias, Cindy. Adiós.

Lee: —Bueno, todo listo...

Marianne: —Muchas gracias por esto.

Lee: —De nada.

Marianne: —¿Puedo darte algo?

Lee: —¿Qué? ¿Cómo una sugerencia?

Marianne: —No, quiero decir una propina.

Lee: —Oh, ok... Gracias... ok... Buenas noches.

Marianne: —Buenas noches.

Fotograma 3. Lee Chandler no puede tener transacciones satisfactorias con otras personas.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 8:47 y 9:23).

Mr. Emery: —¿Qué demonios te pasa? No puedes hablarles así a los inquilinos, por suerte haces bien tú trabajo. Mira, Lee, haces un buen trabajo, eres confiable, pero, me siguen llegando estas quejas todo el tiempo. Eres maleducado, no eres amistoso, no dices buenos días ¿qué te pasa?

Lee: —Mr. Emery, reparo las cañerías, tiro su basura, pinto sus apartamentos y arreglo las instalaciones eléctricas, hago trabajo eléctrico, que ambos sabemos que es ilegal. Me muestro a tiempo, estoy trabajando en cuatro edificios y obtiene dinero. Así que haga lo que tenga que hacer.

Mr. Emery: —¿Estás dispuesto a disculparte con la señora Olson?

Lee: —¿Por qué?

Mr. Emery: —Está bien, de acuerdo, hablaré con ella.

Fotograma 4. Rechazo a una segunda mujer.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 10:29 y 10:38).

Sharon: Derrama cerveza sobre Lee. —Oh, dios mío, lo siento mucho.

Lee: —Está bien...

Sharon: —¿Te manché?

Lee: —Sí...

Sharon: —Oh, por dios, traeré servilletas.

Lee: —Estoy bien.

Sharon: —Ey, Lenny ¿tienes servilletas?

Lee: —Gracias.

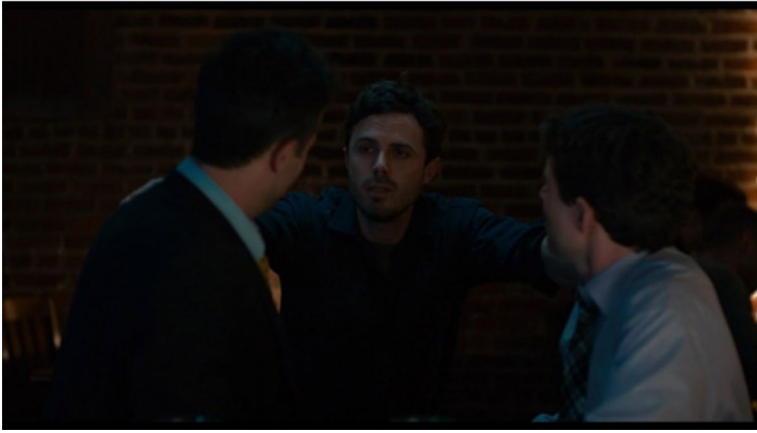
Sharon: —Oh, no, volqué mi cerveza encima de ti, mi nombre es Sharon...

Lee: —Oh, está bien.

Sharon: —¿Y usted es?

Lee: —Um, Lee... —Se voltea.

Fotograma 5. Pelea en el bar.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 11:59 y 12:21).

Lee: —Um, ¿les puedo preguntar algo? ¿ustedes me conocen?

Personas del bar: —Uh... no lo creo

Lee: —¿No nos conocemos?

Personas del bar: —No, no.

Lee: —¿Entonces por qué mierda me miran?

Personas del bar: —¿Disculpa?

Lee: —Dije, ¿Por qué mierda me miran?

Persona 1: —Hey, perdón.

Persona 2: —No, no, no, no te disculpes con este idiota.

Persona 1: —Realmente no te estábamos mirando, enserio.

Lee: Procede a golpear a la persona con saco.

Fotograma 6. Malas noticias.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 13:56 y 14:11).

Lee: Responde el teléfono. —Hola, soy Lee... Oh... bueno...
¿Cuándo ocurrió eso?... Y él ¿cómo está ahora?... No, no has
eso, voy a ir hasta allá ahora mismo, estaré ahí en hora y
media.

Fotograma 7. Joe ha muerto.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 16:32 y 18:17).

George: —Hola Lee.

Lee: —¿Está muerto?

Irene: —Lo siento, Lee, falleció hace una hora.

Lee: —Oh...

Irene: —Lo siento mucho.

Lee: —¿Lo viste?

Irene: —George lo trajo.

George: —Estábamos arreglando el bote esta mañana, no sé, simplemente se cayó. Al comienzo pensé que estaba bromeando y después llamé a la ambulancia y eso es todo.

Irene: —Llamaré al Dr. Muller y le diré que estás aquí...

Dr. Muller: —Lee, soy el Dr. Muller, hablamos por teléfono.

Lee: —Sí, hola.

Dr. Muller: —Estoy muy apenado.

Lee: —Gracias.

Dr. Muller: —Es un día muy triste.

Lee: —¿Dónde está mi hermano?

Dr. Muller: —Está abajo, puedes verlo si quieres.

Lee: —¿Lo que le sucedió?

Dr. Muller: —Un paro cardíaco. Su corazón estaba muy débil a esta altura y se dio por vencido. Siento mucho que no hayas llegado aquí a tiempo.

Lee: —A la mierda con eso... Lo siento.

Fotograma 8. Último abrazo.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 24:19 y 24:45).

Lee va a los congeladores del hospital para ver el cuerpo de su difunto hermano y darle un abrazo como última despedida. A pesar de la pérdida de Joe, Lee no es capaz de derramar ni una sola lágrima, se mantiene al margen de la situación, observa el cuerpo de forma lenta hasta que decide, con unos movimientos suaves, agacharse y abrazarlo. Siempre muestra un rostro casi inexpresivo, con esa misma expresión que lo acompaña casi a lo largo de todo el filme al ser incapaz de exteriorizar sus sentimientos la vivir en una especie de trance.

Fotograma 9. Banco de tiburones.





Fuente: Captura de pantalla de *Manchester by the sea* (2016, min 26:27 y 27:36).

Lee: Ayudando a pescar a Patrick. —Sí, mantén tu pulgar fuera de la línea porque si hay un tirón te va a cortar el pulgar. Los tiburones van a oler la sangre y van a destruir el bote.

Patrick: —Lo van a hacer.

Lee: —Sí lo harán.

Patrick: —Papá, ¿verdad que no lo hará?

Joe: —Sí, señor.

Patrick: —Cállate...

Joe: —Sabes, he visto un banco de tiburones destruir un barco como si estuviera hecho de cartón porque algún niño arrojó una banda de ayuda en el agua.

Lee: —Sí, sí lo hizo.

Patrick: —No es cierto.

Lee: —A veces la única forma de mantenerlos fuera es tirar al niño directamente en el océano para distraerlos.

Patrick: —Cállate, los tiburones no nadan en bancos.

Lee: —Dice que los tiburones no nadan en bancos.

Joe: —¿Mi hijo? Es inteligente.

Lee: —Sí, lo es. Un niño realmente inteligente es el tipo de comida de calidad de una escuela de tiburones que están buscando alrededor del bote.

Fotograma 10. Oh, vaya estás bebiendo menos.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 32:27 y 32:38).

Randi: —¿Cómo está Joe?

Lee: —Le está yendo bien.

Randi: —¿Y no te quedaste sin cerveza?

Lee: —Éramos muy templados.

Randi: —No sé porque se molestan en subirse al barco.

Lee: —¿Qué quieres decir? Porque amamos el mar.

Randi: —¿Cuántas cervezas se bebieron en el mar?

Lee: —Ocho.

Randi: —¿Ocho?

Lee: —Sí, ocho en un periodo de siete horas, lo que...

Randi: —Bueno, estoy impresionada.

Lee: —Es 1, 1428572 cervezas por hora.

Randi: —Vaya, es como si no hubieran tenido nada más por beber.

Lee: —Sí, te dije que estaba aflojando con la bebida.

Fotograma II. Se ve... pues, muerto.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 37:12 y 38:12).

Lee: —Tengo que ir al hospital a firmar más papeles ¿Quieres verlo?

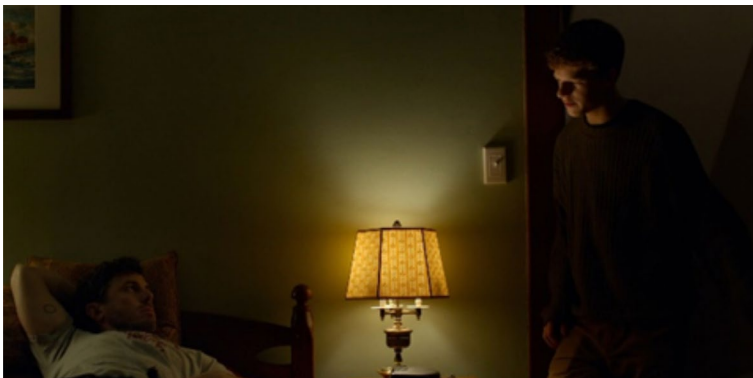
Patrick: —¿Por qué? ¿Qué aspecto tiene?

Lee: —Parece que está muerto. Es decir... no parece que esté durmiendo o algo así, pero, tampoco se ve asqueroso.

Patrick: —No lo sé.

Lee: —Bueno, sabes, no tienes que... yo quería verlo, quizás tú no quieres tener esa imagen en la memoria.

Fotograma 12. ¿Es lo que él diría?





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 41:55 y 42:58).

Patrick: —Hola, tío, ¿está bien si Silvie pasa la noche? Papá siempre la deja.

Lee: —Entonces ¿por qué estás pidiendo?

Patrick: —Gracias. No es que surja, ni nada, no sé qué pasará, pero sus padres piensan que duerme abajo cuando se queda así que, si llaman, ¿puedes decirles que se quedó en la habitación de abajo?

Lee: —Ni siquiera los conozco.

Patrick: —Sí los conoces. Son los McGanns.

Lee: —¿Esa chica es Silvie McGann?

Patrick: —Sí... bueno, entonces ¿te importaría decirles que se quedó abajo si llaman o algo así?

Lee: —Bueno. ¿Se supone que tengo que decirte que uses condones?

Patrick: —No, yo...

Lee: —¿Eso es lo que Joe diría?

Fotograma 13. Yo, no puedo hacer eso.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 49:32 y 54:31).

Lee: —No entiendo.

Paul: —¿Con qué parte tienes problemas?

Lee: B—ueno, no puedo ser su tutor. Es decir... ni puedo.

Paul: —Naturalmente asumí que Joe había hablado contigo sobre todo eso.

Lee: —No, no lo hizo. Él no puede vivir conmigo, yo vivo en una habitación

Paul: —Bueno, estás en tu derecho.

Fotograma 14. Tragedia familiar y duelo por la pérdida de sus hijas.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 55:48 y 58:26).

Fotograma 15. Sentimiento de culpa.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 59:54 y 1:01:30).

Lee: —Estábamos de fiesta... Había cerveza. Había cerveza, alguien estaba pasando un porro... Y había cocaína. Uh, de todos modos, nuestra habitación está en la planta baja, y los niños duermen arriba, así que Randi hace que todos se vayan. Alrededor de las dos o tres de la mañana y entonces... ella vuelve a la cama. Entonces, subo las escaleras para comprobar a los niños y es jodidamente fresco que hasta

hace congelar escaleras, pero, no puedo usar el calor central porque seca los senos de Randi y le dan sus malos dolores de cabeza. Así que voy abajo y pongo fuego en la chimenea, me siento a ver la tele, pero, no hay más cerveza. Así que puse un par de registros de fuego en la chimenea... para calentar la casa mientras no estuviera. Y luego ... voy al mini-mart, pero estoy demasiado perdido y no quiero conducir, así que camino... son como 20 minutos de ida y vuelta... Y aproximadamente a mitad de camino, no recuerdo haberle puesto la pantalla a la chimenea... Me imagino que está bien, pero, asumo que no pasará nada... y sigo hacia la tienda. Y eso es todo. Un leño debe haber rodado al suelo. Los bomberos dijeron que encontraron a Randi desmayada. Fue transmitida en la planta baja y... Entonces el horno soplaba, y no podían volver de nuevo. Eso es todo lo que recuerdo.

Fotograma 16. Pérdida del sentido de la vida.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:03:29 y 1:03:34).

Después de rendir su declaración en la comisaría y darse cuenta de que no sería arrestado debido a que no cometió ningún crimen con respecto al incendio de su casa, Lee logra arrebatarse una pistola de un oficial que iba pasando a su lado e intenta quitarse la vida de un disparo, pero es detenido por los oficiales y por Joe que lo acompañaba. Aquí se muestra la pérdida de la razón de Lee al morir sus hijas y después del rechazo de su esposa.

Fotograma 17. Después de visitar al abogado.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:04:36 y 1:04:59).

Lee: —Bien, vámonos.

Patrick: —¿A dónde vamos, al orfanato?

Lee: —Cállate.

Patrick: —¿Qué demonios hice?

Lee: —Tenemos mucho por hacer.

Patrick: —¿Qué pasará con el bote?

Lee: —Tenemos que hablar con George, no tiene sentido tenerlo si nadie lo usará.

Patrick: —Tiene sentido, lo estoy manteniendo.

Lee: —No puedes mantenerlo tú solo.

Patrick: —¿Por qué no? Es mi barco ahora.

Lee: —Porque eres menor, así no puedes navegar y yo soy el administrador. Soy el encargado de todo hasta que cumplas los 18.

Patrick: —¿Significa que puedes venderlo incluso si yo no quiero?

Lee: —No lo sé, definitivamente lo estoy pensando.

Patrick: —De ninguna manera.

Lee: —No estés tan seguro de sí mismo, no hay quien lo maneje ¡tienes 16 años!

Patrick: —Puedo sacar ni licencia ya que sea mayor.

Lee: —No importa, eres menor aún y no puedes navegar un barco comercial tú mismo. Va a ser muy caro mantenerlo y ni siquiera voy a estar aquí.

Patrick: —¿Quién da una mierda donde estés?

Fotograma 18. Rechazando a Jill.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:14:45 y 1:15:31).

Jill: —¿Quieres entrar y tomar una cerveza o algo así?

Lee: —No.

Jill: —Quería ofrecerte mis condolencias por Joe, él era un chico excelente, no hay muchos como él.

Lee: —Gracias.

Jill: —Le iba a preguntar a Patrick si quería quedarse a cenar, si te parece bien, ¿quieres unirse con nosotros? Hice demasiado.

Lee: —Oh... uh... No, está bien. Vengo más tarde.

Fotograma 19. Llamada desafortunada.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:19:15 y 1:21:24).

Lee: —¿Hola?

Randi: —Hola, ¿Lee?

Lee: —Hola, sí, lo siento, estoy aquí.

Randi: —Yo solo llamaba... George me contó lo de Joe y solo quería llamar para decir que lo siento, espero que no te moleste.

Lee: —No, está bien, gracias, no me molesta.

Randi: —¿Cómo estás?

Lee: —No en tan buen momento. Supongo que tendríamos que haberlo visto venir, pero de todas formas es difícil de creerlo, sí.

Randi: —¿Cómo está Patrick?

Lee: —Está bien, más allá de lo obvio, él está bien. No lo sé, no se ha abierto conmigo, con los chicos es difícil saber, pero parece que está bien.

Randi: —No se si planeaste un servicio porque iba a preguntarte si no te molestaría... Me gustaría estar ahí. Si eso te parece bien.

Lee: —Sí, no me molesta.

Randi: —Bueno, gracias. Significaría mucho para mí.

Lee: —Sí, deberías venir. Te avisaré cuando va a ser.

Randi: —Gracias... ¿Puedo preguntar...? ¿Cómo estás?

Lee: —No lo sé, ¿cómo estás tú?

Randi: —No lo sé, estamos bastante bien, probablemente tenga que contarte... voy a ser... de hecho, estoy embarazada.

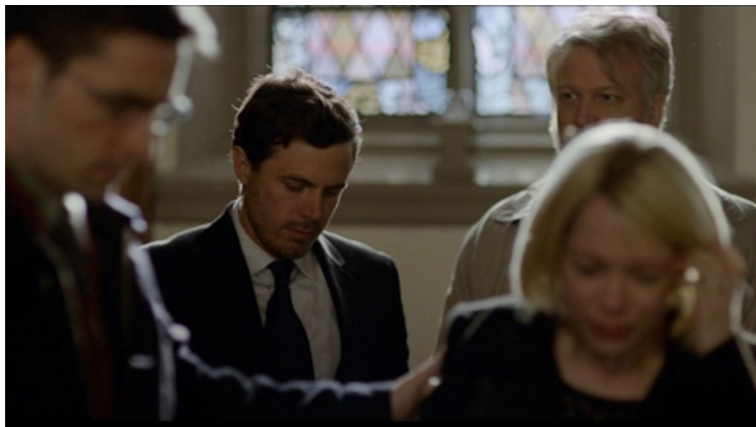
Lee: —Oh... ¿sí?

Randi: —Estoy lista para reventar. No sabía... no sabía si contarte.

Lee: —No, está bien... felicitaciones.

Randi: —Gracias...

Fotograma 20. Duelo por la pérdida de su hermano Joe.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:21:23, 1:23:05, 1:23:30 y 1:24:12).

Durante la misa de Joe, se ve la asistencia de Randi. Lee está tratando de asimilar la pérdida de Joe al mismo tiempo que tiene que pasar la ceremonia pensando en Randi, su nueva pareja y el bebé al que ambos esperan. Lee recibe de forma cortés las condolencias de su exesposa. Pasa toda la ceremonia dentro de sus propios pensamientos, inmerso en su realidad, lidiando con el dolor que siento y no es capaz de expresar.

Fotograma 21. Me siento realmente raro.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, 1:29:54 y 1:31:21).

Patrick: Llorando. —Me siento realmente raro.

Lee: —¿Estás enfermo?

Patrick: —Estoy teniendo un ataque de pánico.

Lee: —¿Qué quieres decir?

Patrick: —No lo sé... no lo sé... ¿Puedes deshacerte de esa mierda? Por favor.

Lee: —¿De la comida?

Patrick: —Me siento raro.

Lee: —¿Quieres que me deshaga de la comida?

Patrick: —No lo sé...

Lee: —¿Quieres que te lleve al hospital? ¿Quieres que llame a tus amigos? ¿Qué quieres que haga?

Patrick: —No lo sé, no lo sé. Déjame solo...

Fotograma 22. Negociación.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:32:49 y 1:33:26).

Lee: —Escucha, podemos quedarnos aquí hasta que la escuela termina. Eso me dará tiempo para arreglar las cosas en Boston y quizás tu puedas trabajar con George en el verano, así no tendrás que deshacerte de tu vida de un día al otro ¿Bueno?

Patrick: —¿Me lo preguntas o me lo dices?

Lee: —Te estoy diciendo que es lo que mejor que puedo hacer.

Patrick: —¿Entonces que coño te importa lo que opine?

Fotograma 23. Incomodidad.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:42:42 y 1:44:28).

Jill: —Patrick es de mis personas favoritas.

Lee: —Eso es bueno...

Jill: —¿Puedo traerte agua o una cerveza, Lee?

Lee: —No, estoy bien, gracias.

Fotograma 24. Salvando el bote.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, 1:52:40 y 1:53:04).

Patrick: —¿A quién le vas a disparar?

Lee: —¿Sabes el valor de estas cosas?

Patrick: —No.

Lee: —Podríamos intentar venderlas y juntar dinero... y comprar un motor de segunda mano para el bote.

Patrick: —Eso es una buena idea.

Fotograma 25. Inoportuno encuentro.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 1:55:52 y 1:57:28).

Randi: —¿Podríamos hablar un segundo?

Lee: —Por supuesto.

Randi: —No tengo nada importante que decir...

Lee: —Está bien.

Randi: —Solo... sé que has estado por aquí y pensé...

Lee: —Solo he estado instalando a Patrick.

Randi: —Parece que está bastante bien ¿no? Considerando todo...

Lee: —Creo que lo está, sí.

Randi: —Creo que no lo sabes, pero, me mantuve en contacto con Joe.

Lee: —Sí, lo sabía.

Randi: —Y es raro no ver a Patrick.

Lee: —Oh, está bien, no lo sabía... Puedes verlo si quieres.

Randi: —¿Podríamos almorzar algún día?

Lee: —¿Te refieres a nosotros? ¿Tú y yo?

Randi: —Sí.

Lee: —Um...

Randi: —Por qué yo... te dije muchas cosas terribles.

Lee: —No, no...

Randi: —Pero sé que tú nunca... Tal vez no quieras hablar conmigo. Sin embargo, mi corazón estaba roto, siempre va a estar roto, pero sé que el tuyo también lo está. No tengo que seguir cargando... Dije cosas que... ¡Debería arder en el puto infierno por las cosas que te dije!

Lee: —No, no, no... Fue solo... No, no, Randi... Fue...

Randi: Llorando. —Lo siento.

Lee: —No puedo... no puedo...

Randi: —Te amo. Quizás no debería decir eso...

Lee: —Puedes decirlo.

Randi: —Yo solo...

Lee: —Lo siento, tengo que irme.

Randi: —¿No podríamos almorzar?

Lee: —Lo siento mucho, no creo... Pero te agradezco lo que has dicho. Te agradezco por decir todo lo que dijiste.

Randi: —No puedes solo morir.

Lee: —No lo soy... no estoy... yo no...

Randi: —Cariño...

Lee: —Quiero que seas feliz...

Randi: —Cariño, te veo caminar así y quisiera decirte...

Lee: —Me gustaría hablar contigo, Randi...

Randi: —Lee...

Lee: —Por favor... yo... yo...

Randi: —Por favor... Lee. Lee, tienes que...Soy, soy...No quiero torturarte.

Lee: —No me estás torturando.

Randi: —Solo quiero decirte que, estaba equivocada...

Lee: —No, no entiendes... no hay nada allí, no hay nada allí...

Randi: —Eso no es cierto... eso no es cierto...

Lee: —No, en serio no hay nada, en serio, no lo entiendes.

Randi: —Lo entiendo...

Lee: —Yo, yo sé que tú me entiendes... Yo, yo, tengo que irme. Lo siento.

Fotograma 26. Quebranto de Lee Chandler.





Fuente: Captura de pantalla de *Manchester by the sea* (2016, min 1:58:42, 1:59:00, 2:00:18 y 2:00:33).

Luego de su encuentro con Randi, quién ya dio a luz, Lee decide entrar a un bar y beber un par de cervezas. Cuando se iba a marchar, una persona que iba rumbo a la barra choca su hombro, Lee reacciona de forma violenta al propinarle un golpe, de inmediato, el resto de las personas que estaban en el bar se abalanzan sobre Lee para golpearlo hasta que llega George a detener la riña. Irene cura las heridas de Lee y en ese instante, rompe en llanto sobre el regazo de la pareja de George. La única vez en todo el filme que Lee exterioriza sus emociones.

Fotograma 27. Resolución.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 2:04:14, 2:04:38, 2:07:09 y 2:0717).

Lee: —Conseguí trabajo en Boston, empiezo en Julio.

Patrick: —¿Qué es?

Lee: —Cuidador, empleado de mantenimiento, son solo dos edificios esta vez.

Patrick: —¿Y qué encantador vecindario de Boston has elegido para mudarnos?

Lee: —Ninguno, no tienes que mudarte a Boston. Yo estaré en Charlestown y George será tu tutor.

Patrick: —¿Qué?

Lee: —Le hablé la semana pasada, le expliqué la situación. George Jr. Empieza la escuela en otoño y Jimmy se gradúa el año que viene, podemos alquilar esta casa hasta que cumplas 18 y podrás volver y quedarte si quieres. Cuando cumplas 21 podrás venderla o lo que quieras hacer. Definitivamente habrá que alquilar el bote cuando se termine el verano como lo hablamos y cuando obtengas tu licencia, podemos... Solo podemos calcular eso cuando suceda. Todavía soy el encargado de todas las cuentas, pero las finanzas que dejó Joe serán transferidas a George, así que básicamente todo sigue igual y tú no tienes que mudarte.

Patrick: —Y, pero quién es... ¿Quién será mi tutor?

Lee: —Van a adoptarte.

Patrick: —¿Vas a desaparecer?

Lee: —No, prepararé esto para que pudieras quedarte aquí y ellos están contentos de tenerte.

Patrick: —Lo sé, es genial, pero, ¿por qué no puedes quedarte?

Lee: —Vamos, Patty... No puedo superarlo. Lo siento.

Fotograma 28. Sepelio de Joe.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Manchester by the sea* (2016, min 2:09:34 y 2:11:52).

Lee: —Todavía no tengo un lugar donde vivir.

Patrick: —¿No te dieron departamento?

Lee: —Sí, pero, estoy buscando uno con un habitación extra o espacio para un sofá cama.

Patrick: —¿Para qué?

Lee: —Para que puedas visitarme o si vas a mirar colegios en Boston, puedes pasar la noche.

Patrick: —No voy a ir a la Universidad.

Lee: —Entonces tendré una habitación para todas mis porquerías.

Lee Chandler y el duelo ante la pérdida de sus hijas y de su hermano

A lo largo de la vida el individuo experimenta diferentes pérdidas, cosas materiales, relaciones, oportunidades y hasta personas. Desde el análisis cinematográfico del filme *Manchester by the sea* puede identificarse la manera en que el protagonista asume un distanciamiento de las relaciones con otras mujeres e incluso con su sobrino. Además, de la necesidad de apoyo para sobrellevar las muertes de sus tres hijas y después la muerte de su hermano. El ser humano necesita ser consciente de la muerte como una condición de la vida, caer en cuenta de que nada perdura para siempre. Sin embargo, las personas viven esperanzadas a que todo perdure o mejore. Un falso optimismo, que con frecuencia es criticado desde una postura anticapitalista, donde, cuando una cosa o persona deja de funcionar o servir puede ser reemplazada por otra. El sentimiento de pérdida no puede sobrellevarse de manera positiva, hay un proceso de tránsito durante el duelo.

Lee Chandler vive atrapado en un trance desde la pérdida de sus hijas y la ruptura de su matrimonio. El duelo

por el que pasa durante el largometraje lo supera de forma total, hace que pierda el sentido de su vida que lo lleva a un intento de suicidio y lo priva de su propia personalidad, le convierte en una persona que vive con emociones que no puede exteriorizar, que se cree incapaz de hacerse cargo de un menor y con miedo de entablar relaciones con otras mujeres.

Robert Neimeyer (2007:27-28) menciona que la única forma de evitar sentir dolor y atravesar por un duelo después de una pérdida es vivir una vida sin relaciones emocionales con otras personas, pues, al no generar un compromiso con otro individuo, su muerte o distanciamiento no afecta en lo más mínimo y hay paz emocional en la persona que vive ese estilo de vida. Sin embargo, desde el análisis transaccional el aislamiento social provoca malestar emocional. Por lo que vivir una vida sin vínculos con otras personas resulta también dañino.

La situación en la que se encuentra Lee, según las características de su actitud, es la de estar viviendo un duelo complicado. Vive desorientado de la realidad, realiza apenas las tareas rutinarias necesarias para seguir existiendo, pero, no siente que tenga algo por lo que seguir adelante. Dentro de este tipo de duelo, el individuo no es capaz de poder superar la pérdida. Además, su problema con el alcohol influye al no poder superar la situación, pues, el abuso de dicha sustancia no le ayuda a afrontar el problema (Neimeyer, 2017:42).

Su actitud con las mujeres también es posible de explicarse a raíz de la ruptura de su matrimonio, Neimeyer menciona que la separación de una pareja supone la pérdida de identidad de parte del ser, debido a que la existencia del individuo deja de ser en conjunto y se debe de readaptar para vivir en la individualidad de nuevo. Señala que la parte afectada llega a presentar un sentimiento de abandono, e incluso, durante la búsqueda de una nueva pareja senti-

mental, el individuo puede sentir inseguridad por el hecho de afrontar una nueva realidad (2007:55-59). Este pensamiento de inseguridad es el que pasa Lee, por lo que huye de posibles nuevas relaciones con mujeres interesadas en él.

Logoterapia como forma de entender el sentido de vida de Lee Chandler

Se opta por utilizar la logoterapia para analizar la evolución del personaje de Lee Chandler. Viktor Frankl (1989:98) plantea que la logoterapia es un método con base en la búsqueda del sentido de la vida que toma como potencial de cambio las cosas que se pueden hacer en el futuro para mejorar el presente o dejar de vivir en el pasado. La logoterapia es complementaria al análisis transaccional al buscar que el ser humano no viva en el pasado. Bajo estas circunstancias, Frankl propone que el individuo necesita encontrar un motivo a futuro para mantenerse en pie ante los problemas que lo aquejan.

Lo que atormenta a Lee es su pasado, un paso del cual no puede deslindarse debido a que perdió a sus tres hijas de manera definitiva y a su matrimonio, por lo que se queda aparentemente sin nada, sin nadie, sin ningún motivo por el cual seguir adelante. Por si esto no fuera poco, su único hermano muere, a pesar de vivir lejos de él, era el único familiar cercano que le quedaba. Lee, con la muerte de su hermano e incluso desde antes, ya se encontraba en un estado de vacío existencial, pues, había perdido el sentido de su vida.

Frankl señala que lo importante no es el sentido de la vida de forma general, sino lo que significa la vida para cada individuo, siendo igual a lo que cada persona necesita

para continuar viviendo. La logoterapia incita a que el individuo se mantenga a flote a través del sentido del amor. Este es un sentimiento principal que sirve como motivación de vida. Aprender a llevar el sufrimiento con responsabilidad es importante, este método incita a reflexionar sobre el propio sufrimiento para poder atacarlo desde una perspectiva de responsabilidad en el que quien sufre debe pensar cómo su sufrimiento afecta a los demás y lo que pasaría si se invirtieran las posiciones. Además, Frankl propone que el individuo ataque sus problemas desde un punto de vista activo para que no viva en la resignación (2007:105-113).

Lee no acude en ningún momento a terapia, su proceso de entendimiento de la vida puede explicarse desde los conceptos, situaciones y procesos tratados por la logoterapia, pues, casi al final del filme, cuando se da la resolución del problema, Lee logra crear soluciones para su vida y la de Patrick con una mirada al futuro. Recupera el sentido de su vida, se da cuenta que no está solo, que el sufrimiento por el que pasa, ahora lo sufre Patrick y por ello se responsabiliza y afronta la situación como un adulto –o desde el estado adulto (A) descrito por Eric Berne. Además, Lee entiende que ya no está solo, ahora tiene a Patrick a quien aprecia y debe de apoyarle a crecer y vivir una vida a futuro.

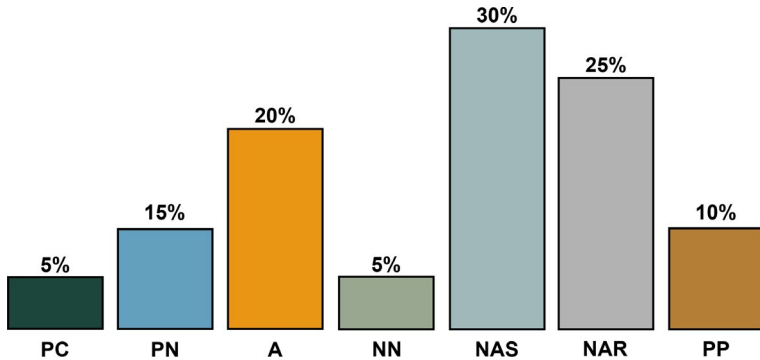
Análisis transaccional del filme ***Manchester by the sea***

Egograma de Lee Chandler

Un egograma trata de la representación gráfica de los estados del yo creados por Eric Berne. Los estados del yo suponen que la personalidad de cada individuo está dividida en tres: niño, adulto y padre. A su vez, existen adaptaciones

de los estados del yo que ayudan a describir mejor la personalidad de cada individuo, estas son: padre crítico, padre nutritivo, adulto, niño natural, niño adaptado sumiso, niño adaptado rebelde y pequeño profesor (Chandezon & Lancestre, 1984:28). La distribución de los estados del yo de Lee Chandler se asigna con base en la observación de sus movimientos corporales, actitudes y el análisis general de sus diálogos con respecto a la interacción con el resto de las y los personajes del largometraje.

Gráfica 2. Egograma de Lee Chandler.



Fuente: Elaboración propia.

Padre crítico (PC): Después de enterarse de que tendrá que hacerse cargo de Patrick como su tutor, Lee asume la postura de padre crítico al decidir la mudanza a Boston sin que Patrick esté de acuerdo y además que quiere llevar el control de todas las finanzas conforme a lo que él cree que debe de hacer, por eso propone vender el barco, ya que repararlo le parecía un gasto innecesario.

Padre nutritivo (PN): Se manifiesta cuando Lee recién se va a vivir con Patrick, aunque de manera sutil. Está de acuerdo con las demandas de su sobrino. Además de que funge como su chofer, pues, es quién lo transporta de aquí para allá sin importar la hora del día.

Adulto (A): Esta faceta está presente desde el inicio. Lee es responsable en su trabajo y a pesar de que hace más de lo que le corresponde como conserje, sabe que estar bien en su trabajo es lo más conviene porque allí le dan también un cuarto en donde quedarse. También por el tercer acto de la película, cuando es consciente de las malas decisiones que estaba tomando tras precipitarse en un inicio con la noticia de que sería el tutor de Patrick, recompone el camino, toma decisiones más responsables y busca soluciones convenientes para ambas partes (para él y Patrick).

Niño natural (NN): Este estado del yo se presenta pocas veces. Durante los *flashbacks* mientras va de pesca junto con Joe y Patrick, de fiesta con sus amigos cuando juega dentro de su propia casa y durante la escena final, donde pesca a solas con Patrick.

Niño adaptado sumiso (NAS): Es el estado del yo que se presenta a lo largo de toda la trama de la película. Lee vive su día a día reprimido e inseguro debido al sentimiento de culpa que lo embarga y lo embriaga. Si bien, no se muestra como una persona sumisa, sí muestra que tiene problemas en cuanto a expresar sus sentimientos auténticos, por lo que manifiesta este estado en el circuito negativo según la teoría de los estados del yo.

Niño adaptado rebelde (NAR): En las escenas en los bares tiene discusiones cada vez que asiste, también en los primeros minutos del filme cuando está con una de las

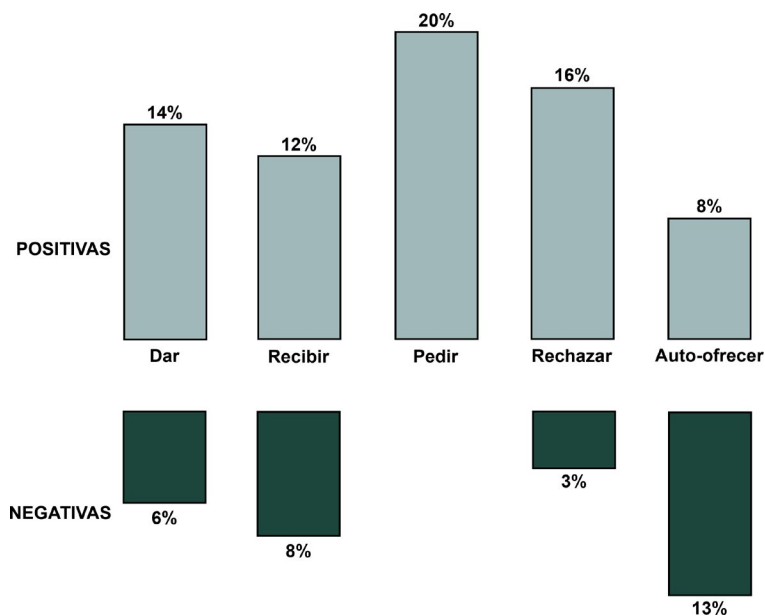
vecinas del edificio en donde trabaja, tiene un pequeño al-tercado. Puede tener actitudes violentas de vez en cuando. Además de que vemos emociones filtradas, pues, su tristeza puede llegar a convertirse en depresión.

Pequeño profesor (PP): Visible solo en dos *flashbacks* mientras está con Joe y Patrick. Aquí trata de manipular a Patrick para decir que él es mejor que su padre. En el otro junto con Joe, mintiéndole a Patrick con respecto de los ti-burones.

Cariciograma de Lee Chandler

Las caricias se tratan de una serie de intercambios de reco-nocimientos que las personas hacen entre sí y para sí mis-mos. Para Berne, todos los individuos tienen una necesidad de recibir estímulos porque estos son los que le dan sentido a la vida. Las caricias pueden ser positivas o negativas, y ambas pueden ser recibidas en casi cualquier rubro de la vida, ya sea en casa, trabajo, por medio de los pasatiempos y/o juegos (Steiner, 1977:8). El cariciograma es una repre-sentación gráfica que plasma información con respecto al intercambio de caricias que recibe el individuo, ya sea por los demás o en forma de autocaricias. Para la construcción del cariciograma de Lee Chandler, se revisa su interacción verbal y no verbal con las demás personas y consigo mismo.

Gráfica 3. Cariciograma de Lee Chandler.



Fuente: Elaboración propia.

Lee Chandler es un personaje que vive preso de la culpa por haber sido partícipe del accidente en el que murieron sus tres hijas y propicio su divorcio, por ello, Lee tiene una tendencia a rechazar o no darle importancia a las caricias positivas que recibe de los demás. En especial, si estas caricias vienen de parte de otras mujeres que tratan de interactuar con él. Debido a las circunstancias psicológicas en las que se encuentra, se da caricias negativas primero a manera de renegación por la culpa y, después, dentro del carácter de la negación de tener un sentido de vida. Lee cree que no está listo para afrontar situaciones que lo superan como una nueva relación con otra mujer o la crianza de su sobrino.

Con la muerte de su hermano, recibe muchas caricias positivas, que buscan apoyarlo ante la difícil situa-

ción por la que atraviesa. Del mismo modo, él da caricias positivas a su sobrino Patrick, también para apoyarlo ante la pérdida de su padre. Sin embargo, debido a su carácter, da y recibe caricias negativas, ya sea porque se molesta de forma rápida y agrede a otra persona o viceversa. Aunque de manera directa no pide caricias negativas, Lee provoca a las personas a su alrededor.

Posición existencial de Lee Chandler

La posición existencial es el concepto que cada persona tiene sobre sí mismo y sobre los demás. Se adopta una postura de posición existencial desde la niñez, es decir, durante la primera infancia. De esta manera, el individuo decide un guion de vida antes de llegar a la adultez, crece con este, lo refuerza y lo reafirma constantemente (Barros, 1981:43). En el caso de Lee Chandler, él presenta una posición existencial NOT OK-OK (-/+), pues, se desprecia de manera constante y considera que la tarea de ser el tutor de Patrick es una que no puede llevar a cabo, por lo que durante gran parte del largometraje trata de deslindarse de esa responsabilidad. Esta posición implica que Lee asume una posición existencia de no valgo frente a los demás.

Impulsadores de Lee Chandler

Jordi Oller (2009:56) define los impulsores como una serie de mandatos y contramandatos que son transmitidos, en general, por una figura familiar, de cuidado o de autoridad. Son una clase de motivadores, a simple vista parecen ser positivos, pero, sí se analizan con detalle, no lo son del todo, pues, pueden ser tomados como una serie de ordenes

que hay que seguir para pertenecer o ser aceptados en una sociedad opresora, capitalista e inhumana. Existen seis tipos: complace, sé fuerte, sé perfecto, esfuérgate, apresúrate y complace. Lee Chandler solo presenta dos de ellos. Se encontraron después de analizar su conducta en las situaciones difíciles que presenta durante la trama.

Complace: No se trata de que Lee sea una persona manipulable, pero, en diversas escenas vemos como parece importarle poco las cosas y solo asiente ante lo que le dicen o acepta lo que le piden con el monosílabo de *ok* o un *está bien*. Esta actitud no dura todo el filme, el personaje de Lee se desarrolla conforme avanza la trama y deja de ser tan complaciente con las demás personas.

Sé fuerte: Lee es duro consigo mismo. No expresa sus emociones, no se rompe a pesar de las situaciones complicadas por las que pasa. Tampoco pide ayuda, en ninguna parte del largometraje Lee acude con algún terapeuta en busca de sanación, se queda con todo el dolor para él.

Conclusiones

La pérdida de un ser querido es un hecho del que nadie está absorto, quizás no todas las personas sufran el mismo incidente que sufrió Lee Chandler, pero, no se necesita tener una pérdida de manera violenta para que el individuo quede estancado en la etapa del duelo al igual que el protagonista de *Manchester by the sea*. El filme por sí solo transmite la forma en la que ese estado existencial de pensar que ya nada importa en la vida después de perder a un ser querido está presente en todas y todos, pero, en definitiva, van a darse situaciones diferentes entre mujeres y hombres. El

filme muestra lo difícil que resulta para un hombre heterosexual de clase trabajadora asumir por completo la tarea de cuidados de un menor de edad huérfano. Habrá que reconocer que en la cultura patriarcal dentro del sistema capitalista de producción son las mujeres las encargadas de los cuidados.

El filme muestra aquello por lo que atraviesa un hombre frente al sentimiento de pérdida o duelo. Al tiempo que reconoce cómo los mensajes culturales actúan mediante el impulsor sé fuerte frente a las demás personas y mostrar debilidad o sentimientos, quebrarse, llorar y pedir ayuda terapéutica es algo difícil para los hombres. La película muestra que ante la culpa hay un adulto contaminado que no toma las decisiones más convenientes, ni procesa información de manera adecuada. Esto es lo que hace del filme una obra maestra en la que cualquier espectador que haya pasado por alguna situación de pérdida o culpa se vea trastocado.

El ser humano necesita aprender a vivir con el pensamiento de que nada dura para siempre por el bien de su propia existencia y felicidad. Es importante encontrar una razón para seguir adelante a pesar de que parezca que ya nada tiene sentido, pues, solo así se puede dejar atrás el dolor y continuar con la mirada en el presente y hacia el futuro. Buscar apoyo siempre debe ser una opción, no sirve de nada guardarse todos los sentimientos negativos debido a que, tarde o temprano, se transforman en frustración y repercuten de manera negativa en la vida diaria de las personas.

Lee Chandler fue capaz de reconocer que no podía superar la pérdida de sus hijas y en el momento en el que lo exterioriza de manera real, pudo liberarse de aquel peso que cargaba sobre sus hombros. Logra así encontrar un nuevo sentido para su vida, ya no solo era vivir para él, sino también para cuidar de Patrick. Además, pudo reconciliar-

se con su exesposa y por lo menos, tenerla cerca en eventos como el sepelio de Joe.

Desde la teoría del análisis transaccional, el filme logra representar la descompensación emocional del individuo si no existe un equilibrio con respecto a los estados del yo, tal y como le pasa a Lee. Un desbalance de estos estados afecta la manera de percibir la realidad del individuo, su posición existencial, cariciograma y hace que los impulsores se conviertan en cualidades negativas.

Aprender a regular los estados del yo mediante la construcción de un adulto integrado –*ethos*, *logos* y *pathos*– arregla los problemas de actitud con respecto a la forma en la que se afrontan los problemas de la vida cotidiana. Se tiene entonces que, al actuar desde el adulto, energizando de forma positiva por el niño natural, se puede evitar caer en el estancamiento emocional que a veces trae consigo la pérdida. Un adulto encuentra soluciones, es capaz de no perder el sentido de la vida y afrontar la realidad siempre pensando en comportamientos responsables, cooperativos y democráticos. Se concluye que si las personas aprenden a regular sus estados del yo PAN, pueden encontrar soluciones para los problemas de su vida relacionados con la pérdida y el duelo.

Referencias

- BARROS, G. (1981). Trabajo social individualizado y análisis transaccional. *Revista de trabajo social*, vol. 30. Pp. 43. Chile. Recuperado de: 000380016.pdf (uc.cl)
- CHANDEZON, G. y Lancestre, A. (1984). *El análisis transaccional*. Edición: 4. Pp. 28. España. Ediciones Morata. Recuperado de: El análisis transaccional (edmorata.es).

- FRANCO, F. (2018). *Narrativa y lenguaje cinematográfico*. Pp. 19. España: ECAM. Recuperado de: [Guía-Didáctica-Narrativa-y-Lenguaje-Cinematográfico.pdf \(ecam.es\)](#).
- FRANKL, V. (1989). *El hombre en busca de sentido*. 10ma. Edición. Pp. 98-113. España: Herder.
- NEIMEYER, R. (2007). *Aprender de la pérdida*. 11va. Edición. Pp. 105-113. España: Paidós.
- IMDB. (2022). *Kenneth Lonergan Biography*. IMDB. Recuperado de: [Kenneth Lonergan-Biography-IMDb](#).
- IMDB. (2022). *Manchester frente al mar*. IMDB. Recuperado de: [Manchester frente al mar \(2016\)-IMDb](#).
- OLLER, J. (2009). Sobre los impulsores del minigiún: Su fundamento en cualidades personales a recuperar. *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, vol. (60, 1). Pp. 56. España: AESPAT. Recuperado de: [CUBIERTA Nº 60 \(aespat.es\)](#).
- RACIONERO, A. (2008). *El lenguaje cinematográfico*. 1ra. Edición. Pp. 19. España: UOC. Recuperado de: [El lenguaje cinematográfico \(uoc.edu\)](#).
- RAE. (2005). *Flashback. Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado de: [flashback | Diccionario panhispánico de dudas | RAE-ASALE](#).
- STEINER, C. (1997). *El análisis transaccional en la era de la información*. Vol. (27, 1). Pp. 8. Recuperado de: [El análisis transaccional en la era de la información \(imat.com.mx\)](#).
- ZAVALA, L. (2010). *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. Casa de Tiempo*. Vol. (30). Pp. 65. México: Universidad Autónoma Metropolitana: Recuperado de: https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiem

PARTE II
ESTUDIOS DE CINE, GÉNERO,
PINTURA Y MÚSICA

LA PINTURA COMO PSICOTERAPIA Y MEDIO DE EXPRESIÓN EN EL FILME *MAUDIE*

JESÚS EMILIANO GUZMÁN QUINTANA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Las emociones son cualidades humanas capaz de expresarse de diversas formas donde depende de la persona y su personalidad, el arte por otro lado es una expresión abstracta y subjetiva llevada a cabo de diversas formas con el fin de expresar y motivar las emociones humanas por medio de la interpretación artística del sujeto. García (1991:352) menciona que la obra de arte es la expresión del mundo interior de su creador, de sus vivencias o de su subjetividad íntima. Se puede determinar que el arte se puede expresar por medio emociones e ideas simbólicas que ayuden a la motivación, expresión y desenvolvimiento del sujeto, por medio del mundo interior, sus pensamientos y sentimientos.

Green (2013:12) menciona algo importante referente al arte y su expresión; la expresión artística, conlleva a la expresión, y al desarrollo de importantes habilidades sensoriales, intelectuales e intuitivas que son herramientas básicas para el desenvolvimiento de las personas. La expresión y el lenguaje artístico tiene múltiples beneficios que conllevan al desenvolvimiento del sujeto con su entorno, así como su mejoramiento en la relación con otros indivi-

duos, asimismo como en la propia autoexploración y meditación por medio de la expresión de ideas y sentimientos que aporta el arte en su utilización.

Es por esto y que con ayuda del análisis transaccional se buscará dar forma a la interpretación del arte de forma más explícita, en la pintura, y ver cómo esta puede ayudar a mejorar las relaciones interpersonales e intrapersonales, para esto primero se definirá el concepto de análisis transaccional, que en palabras de Claude Steiner nos menciona que el análisis transaccional es una forma contractual de tratamiento (Steiner, 2010:163).

Lo que se puede definir como un contrato en la cual se regulan las formas de comportamiento en cuanto al trato afectivo obtenido con uno o varios sujetos dentro del círculo social-emocional, de forma que tiene gran relación con el tema central de la investigación ya que determina el porqué del comportamiento de los individuos y cómo la pintura ayuda como intermediario o facilitador de socialización, autoexploración y autoconocimiento.

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título original:	Maudie
Título en español:	<i>Maudie, El color de la vida</i>
Director:	Aisling Walsh
Guionista:	Sherry White
Productores:	Bob Cooper, Susan Mullen, Mary Sexton, ed all y compañía
Compañía productora:	<i>Landscape Entertainment, Parallel Film Productions</i> , ed. al. y compañía
Música:	Michael Timmins y Cowboy Junkies
País:	Canadá
Año:	2017
Director de fotografía:	Guy Godfree

Duración:	116 minutos
Formato:	<i>Blu-ray</i>
Género:	<i>Biopic</i> y drama
Temática:	Pintura, superación personal y sexismo
Vestuario:	<i>Trysha Bakker</i>

Fuente: Elaboración propia en base en *Filmaffinity* (2021).

Premios

Canadian Screen Award a la mejor película, mejor logro en edición, mejor guion, mejor interpretación por una actriz en un papel protagónico, mejor interpretación de un actor en un papel de reparto, mejor logro en diseño de vestuario, premio GENIE al mejor director y premio *National Society of Film Critics' Awards* a la mejor actriz 2018.

Estelares y caracterizaciones

Actriz:	Sally Hawkins
Personaje:	Maud Dowley
Actor:	Ethan Hawke
Personaje:	Everett Lewis
Actriz:	Kari Matchett
Personaje:	Sandra
Actriz:	Gabrielle Rose
Personaje:	Ida
Actor:	Zachary Bennett
Personaje:	Charles Dowley

Reseña de la película ***Maudie, El color de la vida***

Es un filme protagonizada por Sally Hawkins donde entra en el papel de Maud dándole vida al personaje y donde muestra la vida y la lucha constante por la que tuvo que pasar Maud Lewis (pintora canadiense y de quien está inspirada la película) para llegar a convertirse en una famosa pintora, la película canadiense del género *biopic* y drama, es un filme lleno de emoción y sentimiento donde se empatiza con la vida de Maud y se logra apreciar y valorar su arte donde se admira todo el contexto detrás de sus pinturas.

La película se estrenó en 2017 y ha sido ganadora de 8 premios tales como mejor película, mejor director, mejor logro de edición, mejor guion entre otros varios, donde se reconoce el gran trabajo que hicieron al plasmar la vida de Maud Lewis en un filme lleno de emoción para la audiencia.

La película cuenta la historia de Maud Dowley una alegre y vivaz mujer, donde sufre de un cuadro avanzado de artritis lo que le dificulta realizar varias acciones comunes, su hermano Charles Dowley junto con su tía Ida fueron su única compañía durante la mayor parte de su vida, pese a ser optimista a la vida fue reprimida mucho tiempo por su hermano y su tía quienes no la veían como un adulto sino como una niña pequeña incapaz de hacer algo ella sola, durante la película se ve que la relación con su hermano es muy estricta y no demuestra un lazo sentimental por parte de Charles, quien no le importa ver sufrir a su hermana si puede sacar provecho de ello.

Al inicio de la película se puede ver como Charles vende la casa de sus padres donde vivían él y Maud donde deja a Maud al cuidado de su tía Ida con quien iba a empezar a vivir desde entonces, es ahí donde Maud comienza

a soltarse un poco más, demostrándole a su tía Ida que ya no es una niña pero sin tener éxito y solo recibe insultos y rechazo por parte de su tía, de forma que Maud se siente mal por no poder salir de su casa decide comenzar a trabajar para demostrarle a su tía que no es la inútil que dicen que es, esto enfurece más a su tía y solo hace que Maud se decida más a hacerlo.

Tras un día de compras en el mercado Maud ve un anuncio donde se solicita una asistente de hogar y sin pensarlo decide ir a probarse a sí misma, es ahí donde conoce a Everett un viejo pescador malhumorado y machista quien se convertiría en su futuro esposo, su comienzo como asistente de hogar es duro y más por su condición de artritis, aun así Maud logra llevarlo a cabo aún con tiempo de pintar lo que más le gusta a ella, tras el pasar de los años luego de varios tropiezos, insultos, golpes, regaños y demás situaciones por las que tuvo que pasar Maud en ese lugar.

Maud comienza a despertar sentimientos por Everett tras compartir la misma cama todas las noches, Maud encuentra en él algo que la hace enamorarse de él pues fue la única persona que confió en ella aún después de ver su condición y no la discriminó dándole una oportunidad y logra domesticarlo en un hombre de bien.

Por otro lado, Everett comienza a sentir cosas por Maud ya que se preocupaba por él y le ayuda bastante en su trabajo de pescador asimismo convirtiéndose en su compañera de hogar y su soporte emocional, tras varios años de convivir juntos surge un amor entre ellos, se casan para comenzar una vida juntos como marido y mujer y convirtiéndose en un nuevo episodio en la vida de Maud Dowley, donde comienza a pintar para ella y él además de la gente que la quiere como su amiga Sandra y la gente que admira sus pinturas llenas de sentimientos de amor y pasión.

Tema central del filme *Maudie*

El filme *Maudie*, *El color de la vida* muestra la perspectiva del arte desde el punto de vista de Maud Dowley, donde la pintura se vuelve parte importante de ella por medio de la expresión artística los sentimientos que transmiten en sus pinturas, como en el filme la pintura tiene importantes aportaciones en la construcción de la personalidad a lo cual se deriva la idea de construir las relaciones afectivas con otros por medio de la personalidad construida de forma meticulosa.

¿Cuándo el arte comienza a surgir como una técnica terapéutica hacia los problemas emocionales del sujeto?, bueno la respuesta se puede encontrar en la siguiente cita, las terapias de arte empiezan a formalizarse cuando un grupo de personas de diferente procedencia (sobre todo artistas, psicólogos y educadores) descubren la forma de poner el arte al servicio de los demás (Meza, 2010:78).

El arte es entendido como una actividad y producto humano realizada con una finalidad o propósito estético y comunicativo, mediante la cual los seres humanos quieren representar una visión del mundo, así como también expresan y representan sus propias ideas, sus emociones, sus preocupaciones, etcétera (Sánchez, 2018:19).

Se puede observar en el filme como Maudie construye su personalidad con base a sus traumas y dependencias emocionales y afectivas adquiridas por medio de sus relaciones poco saludables con su hermano y su tía Ida, es por esto que Maudie se encierra en la pintura el cual poco a poco se convierte en su método de expresión y comunicación, Maudie construye su personalidad en base a la pintura, pues se vuelve parte vital de ella para la comunicación con otros individuos externos a su círculo social, esto hace que Maudie se vuelva dependiente a la pintura pues se vuelve su método de expresión al mundo.

En este punto se puede ver cómo un problema conductual surge a raíz de la falta de expresión y cómo el arte funciona de intermediario entre la libre expresión y el agotamiento emocional, se sabe que el arte surge a raíz de la expresión de ideas y sentimientos pero ¿cómo ayuda en el mejoramiento de las relaciones interpersonales e intrapersonales? Fácil, por el uso de la pintura se es capaz de plasmar ideas y sentimientos que construyen ideas y dudas a la audiencia que motiven el trato director con el artista, esto mismo puede ser beneficioso para la interacción directa con otros individuos.

Tal como se ve en el filme donde la gente comienza a conocer y apreciar el arte de Maudie se vuelve más abierta de forma simbólica y ya no teme al expresarse de forma abierta. El abuso de poder psicológico que se cargaba Maudie en el filme por parte de su hermano Charles era una conducta destructiva denominada como toxica, que perjudicaba no solo la salud mental de Maudie sino también su salud física, desde el punto de vista terapéutico y en base al análisis transaccional y la perspectiva del padre crítico Claude Steiner menciona lo siguiente.

Nada crece bien en un entorno tóxico. Por tanto, es esencial operar desde una posición carente de transacciones provenientes del *Padre Crítico* y crear un territorio y entorno radicalmente libre del *Padre Crítico* en el cual el cliente se sienta seguro y capaz de confiar (Steiner, 2010:231).

Maudie al ser una mujer reprimida por sus seres cercanos fue rebajada de manera emocional, era difícil poder relacionarse ya que no era capaz de expresarse ni abrirse, la idea de que Charles representaba al padre crítico era basado en la representación de Maudie hacía él, donde Charles solo veía el beneficio propio, hacía comentarios hirientes y levantaba juicios y prejuicios de Maudie sin conocer sus verdaderas capacidades motrices y psicológicas, estos comportamientos destructivos de forma psicológica,

hacían de Maudie un ser cerrado, reprimido, con miedo e inseguridades del mundo que dificultaban su interacción y su confianza.

La comunicación humana es una necesidad personal que presupone participación, diversidad, algo poseído solidariamente por varias personas, al menos dos, e implica al mismo tiempo unidad, cierta concordancia o fusión de las partes para formar un todo: al menos una de ellas o ambas hacen donación de algo al otro (García, 1996:2).

La *comunicación y la idea de expresión* son cosas que van juntas, es una necesidad básica que determina la personalidad e ideología de los sujetos, la pintura comunica expresiones que dan énfasis a las pautas de comportamiento de los sujetos, sin la comunicación es difícil entablar una relación ya sea de amistad o íntima con otro individuo, como humanos se necesita de la comunicación para entablar relaciones por medio de las cosas que tienen a nuestro alcance, la pintura facilita esta interacción y vuelve de la comunicación un punto clave que no se determina con palabras sino con la subjetividad que pueda traer una pintura y el artista que representa desde su perspectiva y su estilo propio.

La *inteligencia intrapersonal* se refiere a comprendernos a nosotros como individuos pensantes que saben manejar las emociones y hacer uso del autoconocimiento como introspección para aprender y conocer sobre nosotros, nuestras capacidades, nuestros talentos, virtudes y también nuestros defectos, en este caso se maneja nuestro interior, nuestras expresiones y sentimientos de manera tal que se entiende y se sabe expresar de una manera correcta frente a los sucesos que puedan ocurrir en nuestro exterior.

La *inteligencia intrapersonal* significa el conocimiento introspectivo de uno mismo, lo cual, permite el análisis y manejo de las propias emociones, sentimientos, intereses, capacidades y motivaciones (Trujillo, 2018:10). La inteli-

gencia intrapersonal tiene mucha relación en cuanto al arte se refiere, ambas toman la idea de la introspección como mecanismo de expresión, se conoce nuestro interior, nuestras emociones y se sabe expresarlas hacia el mundo, esto de la introspección y conocer sobre nuestros sentimientos y emociones se usa en el arte con el fin de motivar y embellecer el procedimiento de realización del arte, donde se expresa un sentimiento o varios de ellos y provoca que la audiencia lo interprete y empatice con el momento.

La pintura se puede plasmar de distintas formas con técnicas e ilustraciones que solo están limitadas por el artista, la pintura funciona como método de comunicación en el cual se puede expresar nuestros sentimientos y emociones que se conocen y se expresan por medio de la inteligencia intrapersonal la cual funciona como mediador entre el arte y la expresión, ya que determina nuestro ser y lo que siente, y lo traduce en una obra de arte la cual proyecta las emociones que se quieren transmitir en ese momento exacto, de manera en la que se puede ver como la pintura funciona como un mecanismo de expresión y desenvolvimiento que hace del sujeto un ser más libre en cuanto a pensamiento e introspección y expresión.

Por un lado, tenemos la definición que Kinzbruner nos da referente a la expresión de la obra de arte:

Un análisis satisfactorio de la expresividad de la obra, debe, entonces, incluir una explicación sobre cómo la obra expresa y transmite, a partir de signos no convencionales, un significado universal que involucra por igual la participación del soporte matérico y la subjetividad del pintor y del espectador (Kinzbruner, 2004:14).

Las exposiciones artísticas son un conjunto de saberes e idealizaciones abstractas propias de la pictórica, donde el artista es capaz de expresarse, utiliza un lenguaje que solo él puede entender y así crea una pintura donde re-

fleje su mundo interior, esta temática de la expresión artística es subjetiva y la interpretación, el simbolismo y el valor que pueda tener dicha obra de arte es de libre interpretación para el espectador, donde su interpretación puede ser variada y depende de sus propias ideologías y pensamientos a los cuales esté relacionado, pero funciona como un método de desenvolvimiento hacia el mundo expresándose de manera creativa y espontánea.

La actividad artística, tiene distintas funciones en diversas culturas, épocas históricas y grupos sociales, siendo una de ellas la de lograr la comunicación. El arte es un lenguaje plasmado en un objeto que expresa y comunica el contenido espiritual. Y es por medio del objeto del arte que el hombre satisface sus necesidades estéticas del conocimiento, manifiesta su ideología, su subjetividad, su visión de la realidad; objetiva el vínculo existente entre su personalidad, la estructura cultural de la época y el medio social al que pertenece que de alguna manera lo condiciona, pero al que puede llegar a modificar (Plata, 2010:10).

El arte tiene múltiples funcionalidades de provecho para el sujeto el cual se adentre al mundo artístico. Esta comunicación ha quedado claro que es un beneficio que se encuentra de forma explícita en el arte, la pintura ha comprobado ser una extensión de apoyo a los sujetos más introvertidos que quiere expresarse y desenvolverse a un sentido de relación más interpersonal con otros sujetos.

A partir de la creación de objetos artísticos se introduce la posibilidad de contener y ordenar los sentimientos y pensamientos contradictorios. Además, el acto creativo permite integrar el principio de realidad y el principio de placer al manipular los materiales y se propicia la externalización de aspectos de su mundo interno (Anzieu, 1993; Aranguren & León, 2011, como se citó en Dumas y Aranguren, 2013:43)

Las relaciones interpersonales son consideradas como un bienestar personal donde el sujeto emprende un recorrido exploratorio para conocerse a sí mismo, los sentimientos y problemas a los cuales se enfrenta el ser humano llegan a ser contraproducentes y dañinos, donde los sujetos no saben cómo reaccionar.

El arte y la pintura así como su manipulación y sus métodos de trabajo ortodoxos funcionan como un mecanismo de arteterapia con el fin de apoyar al usuario en la expresión y orden del mundo interior, donde manipula las ideas expresándose de forma abierta, donde permite al usuario desarrollar la creatividad y generar no solo pinturas creativas sino también abriéndose más a otros estilos de trabajo, donde busca soluciones creativas o las ingenia para beneficio propio, considerado como un beneficio muy importante dentro del ámbito interpersonal para el usuario.

La arteterapia ha basado su trabajo en la técnica de manipulación y aprovechamiento de los recursos artísticos con el propósito de proveer en el sujeto una cosmovisión más artística que pueda emplear a su vida diaria en base a técnicas de aprovechamiento y mejoramiento del lenguaje artístico. El trabajo terapéutico se basa básicamente en el vínculo paciente–objeto artístico–terapeuta, es a partir del mismo que se empieza a reconstruir la historia del paciente. Asimismo, se trabaja en base a la transferencia, contratransferencia y el análisis de las resistencias (Meza, 2010:81).

Tabla 1. Trabajo arteterapéutico.

Yo y los otros	<p>Se va explorando roles, el emergente, vínculos, resistencias, riesgos, capacidad de empatía, entre otras cosas (Meza, 2010:83).</p> <p>Es un proceso de autoexploración y participación, busca que el usuario haga una introspección de sí mismo para que así pueda conocer en qué necesita trabajar conforme se desenvuelve y libera sus emociones en un grupo de apoyo donde se sienta cómodo y en confianza.</p>
La técnica	<p>Se hace un recorrido por los diferentes lenguajes artísticos, como una forma de experimentar y reconocer en nosotros mismos y en el grupo, las diferentes sensaciones provocadas por el intercambio con las técnicas y los materiales. Se plantean juegos de roles y se trabaja sobre situaciones ficticias de intervención (Meza, 2010:83).</p> <p>Es una técnica donde se busca que el usuario emplee el uso del lenguaje artístico en situaciones ficticias con el fin de utilizar la creatividad y pensamiento artístico para dar soluciones objetivas a las diferentes problemáticas que se le puedan presentar, algo así, como un juego de roles donde se divierta y aprenda conforme la marcha.</p>
La terapia frente al paciente/ cliente	<p>Por último, una vez logrado que el sujeto haya dominado o entendido el lenguaje artístico conforme al uso de técnicas de aprovechamiento artístico hacia problemáticas ficticias que se le pudieran presentar, y a la introspección aguda del objetivo y su problemática se debe ejecutar la terapia frente al paciente/cliente; luego de los procesos personales, se busca introducir a los participantes en una práctica real. Que los confronta primero con un grupo de trabajo, que necesita organizarse, elaborar un proyecto y sobre todo estar muy alertas a los cambios que se tengan que ir dando en pleno proceso (Meza, 2010:83).</p>

Fuente: Elaborado con base en Meza (2010).

El fin es que se motive el uso de técnicas artísticas en diferentes partes del mundo, y con diferentes personas, donde se expanda su conocimiento y cambie la cosmovisión de la población hacia un sentido más artístico, donde se pretenda dar un cierre a la experiencia con un trabajo

concreto, práctico. Que le permita al participante pasar de su mundo al de otros y encontrar de manera inmediata una sistematización del proceso (Meza, 2010:83). Todo con un enfoque artístico y metodológico que lo motive a seguir haciendo estas técnicas de mejoramiento y aprovechamiento artístico socioemocional hacia diferentes partes de la población en la que habita.

Una de nuestras herramientas clave en la Arteterapia es la Proyección. Es un mecanismo esencial donde un gesto o comportamiento (expresión) supone un contenedor de información o emoción inconsciente e importante... Cargamos (proyectando) la mayor parte de nuestras actividades del día a día con expectativas o emociones que no tienen otra salida. De esta forma, los aspectos de una expresión simple constituyen metáforas o símbolos de nuestra necesidad inconsciente de comunicar lo que nos pasa (Duncan, 2007:44). Se puede denominar que la arteterapia funciona como mecanismo de introspección y análisis auto exploratorio con el fin de dar énfasis a problemáticas emocionales que requieren el uso artístico y su expresión ambigua.

En el trabajo artístico o exploratorio del sujeto, es importante determinar la emoción principal o fuerte la cual cause conmoción en el sujeto, usualmente suele ser una emoción negativa por su intensidad o lo fácil que puede ejecutarse en el sujeto, luego debemos basarnos en el modelo terapéutico de Gestalt: 1. Observar y dar nombre, 2. Invitar a explorar, 3. Experimentar y ejercitar, 4. Integrar y concienciar (Duncan, 2007:45).

Tabla 2. Trabajo arteterapéutico.

Observar y dar nombre	Cuando la persona entra en su propio proceso de expresión, es necesario seguir su expresión con observación fenomenológica. Cuando es necesario hablar, hay que utilizar sus palabras, gestos y metáforas, devolviendo la descripción, no interpretando las expresiones (Duncan, 2007:45).
Explorar, invitar	Comenzamos a ver dónde se encuentra su 'energía': en mantenerse bloqueado/a; en descargarla físicamente; en hablar tristemente; o en cualquier otra forma de expresión. En cualquier forma expresiva se encuentran presentes todas las demás: dibujar implica movimiento, en cualquier medio la persona posee imágenes internas, puede hablar, emitir sonidos y seguirlos. De esta forma es posible descubrir imágenes o símbolos que contienen más significado. Sin embargo, hay que reconocer que dicho significado es siempre una interpretación que tendrá un componente de "proyección" del inconsciente del terapeuta. (Duncan, 2007:46).
Ejercitar y experimentar	Ahora invitamos a este "personaje" a definirse más en relación con el entorno. Proponemos ejercicios apropiados a, o congruentes con, su expresión, energía y estilo de expresión. Un ejercicio efectivo debe tener el tipo y el nivel de exigencia adecuados. Ejercicios demasiado estresantes reducen o bloquean el proceso del desarrollo. Buscamos diseñar experimentos que son ensayos de lo posible, afirmando comportamientos nuevos de modo seguro. Ejercitar las emociones requiere encarnarse y diálogo. (Duncan, 2007:46).
Integración y concienciación	Facilitar un proceso emocional es siempre tocar, enganchar y provocar emociones escondidas y mecanismos de interpretación en el facilitador. El facilitador tiene que estar atento continuamente a sus propios sentimientos e imágenes, que pueden salir del proceso del paciente o del propio proceso inconsciente. La revelación de pensamientos, imágenes u otros aspectos del facilitador pueden ser útiles a veces para los clientes –pero hay que conocer siempre esa motivación inconsciente. Observamos aquí la necesidad de que el facilitador haga una reflexión continua sobre su propia práctica y su influencia sobre los participantes en sus programas, trabajando ese material en supervisión (Duncan, 2007:49).

Fuente: Elaborado con base en Duncan (2007).

Fotogramas de la película *Maudie*

Fotograma 1. Charles vende la casa de sus padres como una inversión para él.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Maudie. El color de la vida* (Bob Cooper, ed all, 2017, minutos 4:00 y 4:59).

Charles: —Yo quise dejar unas cosas para ti aquí.

Maud: —Cielos... vaciaste mi cuarto, ¿por qué?

Charles (A): —Yo vendí la casa.

Maud (NAS): —¿Qué, nuestra casa?

Charles (A): —Maud, mamá me la dejó a mí.

Maud (NAS): —¡No, no puedes vender nuestra casa, Charles no puedes vender nuestra casa!, yo, yo la cuidaré, estaré muy feliz de tener mi propia casa.

Charles (A): —No puedes ni cuidar de ti, menos de una casa y un jardín y...

Maud (NAS): —¡Conseguiré trabajo!, ¡conseguiré trabajo!

Charles (A): —¿Trabajo, trabajo de qué?

Maud (NAS): —¡No lo sé Charles!

Charles (A): —Lo siento Maud, ya está hecho.

Maud: —¡Espera Charles, Charles espera, no no...!

Charles: —Adiós hermana, cuídate mucho quieres.

Fotograma 2. Sandra comienza a apreciar el arte de Maudie por medio de una tarjeta.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Maudie El color de la vida* (Bob Cooper, ed all, 2017, minutos 50:13 y 51:04).

Sandra (PN): —Yo le pagaré, si usted me hace más tarjetas.

Maud: —No lo sé, él está a cargo así que... pregúntele.

Everett (A): —Está bien, agregue unos 5 centavos.

Sandra (PN): —¿Qué tal unos 10 centavos?

Maud (NN): —Suena bien para mi.

Sandra (PN): —Bien, tomaré el pescado... espero con ansias las tarjetas, con mucho gusto.

Maud (NN): —Gracias, veré que puedo hacer.

Fotograma 3. Charles visita a Maudie luego de varios años para persuadirla.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Maudie El color de la vida* (Bob Cooper, ed all, 2017, minutos 1:10:19 y 1:11:45).

Charles (PC): —La tía Ida dijo que no ves ni un centavo de esas pinturas.

Maud: —¿Enserio?

Charles (PC): —Sí ¿qué hacer con tu dinero Maud? ¿por qué no está agrandando la casa? Haciendo poner cables.

Maud: —¿Por qué quisiera hacer eso? Es su casa, él decide.

Charles (PC): —Sí, pero tú eres capaz de tomar decisiones ¿no es cierto Maud?

Maud: —Sí, si claro.

Charles (PC): —Sabes Maud necesitas a alguien que te aconseje de cómo gestionar tu dinero, alguien con más destreza que él, alguien...

Maud: —Como tú.

Charles (PC): —Bueno conozco el dinero.

Maud (CC): —Conoces la deuda, como cuando vendiste la casa de mamá, te gusta demasiado el dinero Charles.

Fotograma 4. La gente comienza a conocer y apreciar el arte de Maudie.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Maudie El color de la vida* (Bob Cooper, ed all, 2017, minutos 1:23:15 y 1:24:27).

Everett: —Yo nunca pedí esto, me levanto por la mañana y hay gente, vuelvo de trabajar, más gente, mi cara aparece en televisión, para que todos se rían de mí.

Maud (NAS): —Everett escúchame...

Everett (NAR): —¡Ahora escúchame a tú!, crees que eres demasiado buena para mí, que ya no me necesitas, bueno está bien, ve a buscar a otro, hazlo, si es lo que quieres.

Maud (NAS): —El bebé, Charles la vendió...

Everett (NAR): —¡Deja de hablar de ese maldito bebé joder, sólo hablas de eso, de tu hermano y tu bebé!... Sólo de tus miserias, de tu hermano del bebé.

Maud (NAS): —Estaba viva, creía que murió, pero vivió.

Everett (NAR): —Más dolor, desde que llegaste a mi vida, no hay más que dolor, estaba mucho mejor sin tí... ¿ahora te vas?

Maud: —¡Sí!

Everett: —¡Muy bien, por fin!

Fotograma 6. Everett expresa sus sentimientos a Maud y la reconoce como su esposa.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Maudie El color de la vida* (Bob Cooper, ed all, 2017, minutos 1:30:19 y 1:32:55).

Everett (NN): —No durarías mucho aquí, la tienda está a 11 kilómetros a pie, eres, eres más difícil de cuidar que un perro.

Maud (PP): —Yo soy mejor, soy mejor que un perro... oye ¿ves esa nube? Esa de ahí, se parece mucho a una mujer con el culo gordo y con media cabeza calva, ¿la ves? ¿no la ves? Te está mirando a ti.

Everett: —No la veo... te veo a ti.

Maud: —¿Y qué ves?

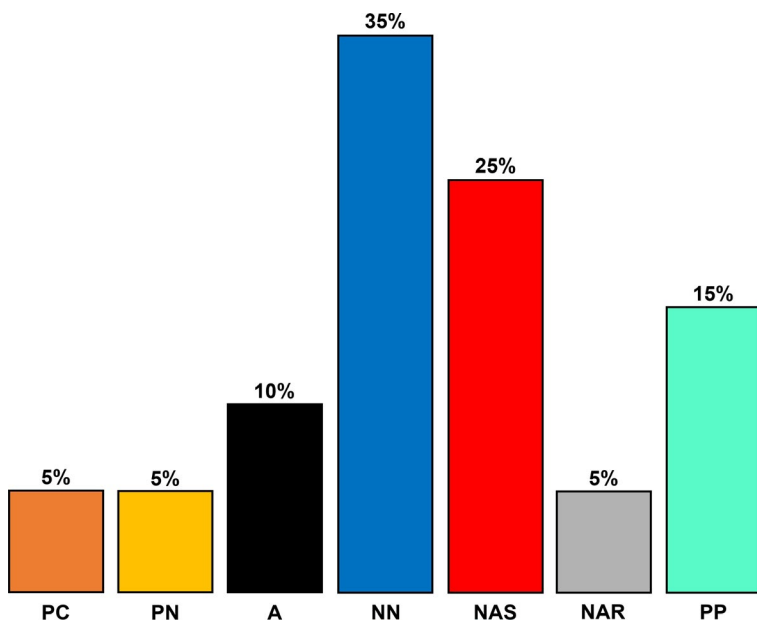
Everett (NN): —Te veo como a mi esposa, siempre lo he hecho, solo que... no quiero que me dejes.

Maud (PP): —¿Por qué haría eso?

Everett (NN): —Porque eres mucho mejor que yo.

Maud (PP): —No... no podría, contigo tengo todo lo que quiero... todo.

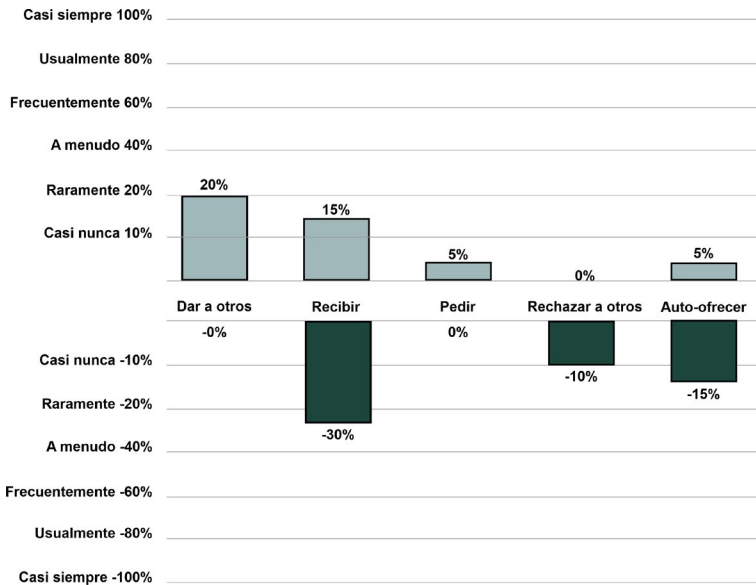
Gráfica 4. Egograma de Maudie.



Fuente: Elaboración propia.

- PC (5%): No emite juicios ni creencias a los demás.
 PN (5%): Era muy dependiente de la ayuda de su tía y de su hermano, así como de su esposo.
 A (10%): Maudie comienza a vender sus pinturas para ayudar con los gastos del hogar.
 NN (35%): La pintura era su medio de expresión y pintaba en el momento que sentía una emoción fuerte como la ira, la tristeza o una gran felicidad como su matrimonio.
 NAS (25%): Se reprimía en varias ocasiones haciéndose la víctima frente a los demás como, por ejemplo, en el momento en el que recibía ayuda médica para recibir medicamento gratis.
 NAR (5%): Pocas veces solía verse molesta con las demás personas, pues reprimía su ira y no caía en el enojo y la ira como solución a sus problemas.
 PP (15%): Siempre fue muy creativa al pintar.

Figura 2. Cariciograma de Maud Dowley.



Fuente: Elaboración propia.

Maud expresa sus emociones por medio de pinturas las cuales ofrece en forma de cariño como la pintura de su boda para su esposo y las varias pinturas que hizo para Sandra. Su condición la hace ver diferente a lo cual recibe muchas críticas en la ciudad, así como de su propio hermano y de su tía, convirtiéndose en su único apoyo su esposo y su amiga Sandra quienes le otorgaban su apoyo. Maud se derrumba al enterarse de la verdad de su hija y discute con Everett, pide el apoyo de Sandra para refugiarse. Maud evoluciona y crece un poco más, comienza a centrarse más en ella misma y evade las críticas que antes la derrumbaban, solo importándole las opiniones de sus seres queridos. Durante su estadía con Everett se reprimía mucho y solía autoofrecerse mucha lástima e inseguridades por su condición y su relación con su hermano que la atormentaba de forma cotidiana.

Impulsores de Maud Dowley

Sé perfecto: no es perfecta ni asume ninguna posición narcisista o de perfección, de forma consciente que la demás gente valora sus pinturas como arte.

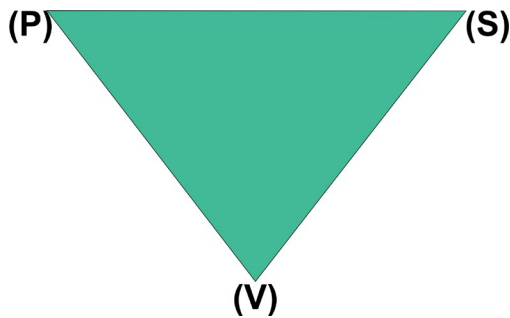
Date prisa: no suele apresurarse a las situaciones, es muy paciente y calmada.

Esfuézate: se esfuerza en el momento que quiere hacer notar sus pinturas como por ejemplo aceptar entrevistas, realizar varios cuadros diferentes y caminar largos trayectos para llegar a distintos destinos como a la ciudad aún con su condición.

Complace: siempre se demostró alegre y vivaz de forma que intenta agradar y complacer a la gente que quería como a su esposo y su amiga Sandra quienes fueron su primer apoyo en su evolución.

Sé fuerte: siempre aparentó ser fuerte frente a las adversidades y a su condición.

Figura 3. Triángulo dramático.



Fuente: Elaboración propia.

Perseguidor: Charles Dowley, el hermano mayor de Maudie siempre la menosprecio por su condición y su gusto por la pintura, la crítica en varias ocasiones para persuadirla y siempre hizo lo que era bueno para él aun si podía afectar a su hermana Maudie.

Salvador: Everett, su jefe y futuro esposo desde un comienzo Everett le otorgó trabajo a Maudie en su casa para refugiarse, tras ver que por su condición le era difícil realizar ciertas actividades del hogar, decide ayudarle con las tareas para que ella se centrara más en su afición que era la pintura, donde pinta para ella y él.

Víctima: Maudie, tras su condición de artritis y los problemas que ha sufrido, Maudie se menosprecia a sí misma, se siente impotente en ocasiones frente a su hermano y se siente menospreciada por su esposo.

Juegos psicológicos en los que participa Maudie

En el momento en que Maudie hace su vida a lado de su esposo y se vuelve una reconocida pintora en su país, Charles Dowley vuelve a visitarla luego de dejarla sin hogar, donde manipula los sentimientos y emociones de Maudie con el fin de persuadirla para aprovecharse de ella y el dinero que ganaba por sus pinturas (perseguidor).

Maudie siempre reprimida por su familia y vecinos por su condición de artritis y su gusto al arte, la hacían sentir humillada y sola, siempre se hacía la víctima pues sentía que no podía hacer lo que hacen los demás y le era difícil salir y demostrar lo contrario, reprimía mucho sus sentimientos hacía los demás y prefería dejarse dominar para ser aceptada (víctima).

En el momento en que Everett conoce a Maudie por primera vez, ve su condición y piensa que no es apta para encargarse de un hogar lo cual la rechaza sin duda alguna, al ver que no había nadie más interesada para el trabajo decide aceptarla, tras el pasar de los meses encuentra en ella cualidades que le hacen gustarle y decide casarse con ella por lástima, luego comienza a desarrollar sentimientos hacia ella y la reconoce como su esposa (salvador).

Emociones primarias de Maudie

Alegría: Maud, se sentía feliz al pintar, donde fue reconocida como artista por su primera amiga Sandra, sintió una satisfacción y una emoción muy grande, pues comenzó a pintar con alegría para todas las personas que quería mientras cumplía su sueño y ganaba dinero por ello.

Tristeza: Maud fue muy reprimida durante toda su vida por su hermano y su tía, la veían como alguien incompetente para asumir autonomía en su vida y menospreciaban sus habilidades y conocimientos, en el momento en que quiso independizarse fue cuestionada y criticada de forma que bajaba más su autoestima.

Afecto: Maud comenzó a sentir un gran afecto hacia Everett ya que fue la primera persona en apoyarle dándole un empleo y una oportunidad de demostrar lo que ella podía hacer, además de su amiga Sandra quien fue que la motivó a vender sus pinturas al pueblo.

Miedo: Maud sentía miedo hacía su hermano pues la traumatizó y humilló por tanto tiempo que sentía miedo que todos le hicieran lo mismo por su condición.

Enojo: Maud no solía defenderse de sus agresores, asumía una sumisión al dejarse humillar, en el momento en que ella comienza a valorarse más como persona, comienza a descubrir emociones de enojo en ella que la hacen defenderse sola y comienza a alejar a aquellas personas que la lastiman

Conclusiones

Se puede observar que el arte o de forma más explícita la pintura, tiene múltiples beneficios que son de provecho para el usuario y su libre expresión; es una técnica de comunicación no verbal que incentiva al usuario a expresarse y liberarse donde proyecte sus emociones en pinturas que reflejen sus sentimientos, emociones reprimidas, ideas y pensamientos abstractos del usuario, además técnicas de desarrollo personal e iniciativa de conocimiento introspectivo, el filme *Maudie* es un claro ejemplo de la pintura como arteterapia, su uso constante como método de expresión fue de gran provecho para el desarrollo tanto personal como social de Maudie.

Maudie ha encontrado un fin terapéutico en la pintura que en palabras de García Serranos nos menciona un punto interesante dentro del filme, sin más raíz cultural que los inescrutables mundos emocionales de una persona enferma desde la infancia, que ha descubierto por sí misma, mucho antes que la psicología, el valor terapéutico de los pinceles (García, 2017:3).

Las técnicas empleadas por Maudie, si bien no tenían una estructura artística formal, era una representación abstracta que llevaba consigo emociones reprimidas, expresiones y sentimientos que expresaban su mundo interior, era una terapia, un pasatiempo y un método de expresar cariño.

Maudie llevó consigo la pintura como método de liberación y fue su soporte emocional; tras ser representada como un niño adaptado sumiso frente al análisis transaccional, fue de forma cotidiana atacada por su condición y su arte, reprimida y ridiculizada en ocasiones, comenzó a aislarse y refugiarse más en lo que le hacía feliz donde pudo desarrollar más sus habilidades artísticas. El análisis tran-

saccional también facilita que la persona pueda identificar sus posiciones psicológicas hacia sí misma, las otras personas y la vida y descubrir los mensajes recibidos y adoptados, probablemente desde la niñez, que sustentan esas percepciones (Naranjo, 2011:12).

Maudie logró adaptar sus emociones por medio de pinturas que expresaban su esencia única, pinturas con colores vivos e intensos y que su representación iba más allá de lo visible a primera vista, logró modificar su estado de niño adaptado sumiso en un pequeño profesor, creativo, espontáneo y seguro, mediante su evolución y superación personal, logró desarrollarse mejor en las relaciones inter e intra personales y sobre todo superarse ella misma por medio de sus pinturas únicas y tan representativas, cuyo beneficio se encuentra de forma explícita en las representaciones pictóricas del arte.

El uso metodológico del arte como terapia para la autoexpresión fue un despliegue de emociones que Maudie supo desempeñar y sacar a flote; el uso del arte aunque no fue el método convencional de trabajo, obtuvo los mismos resultados, su proceso se basó en la autoexploración donde aprendió y entendió el daño emocional que le causaba la relación con su hermano Charles, Maudie había entendido quién era el enemigo que tanto la lastimaba, y conforme acciones y decisiones que se le topaban logró salir adelante, tuvo que sumergirse en el constante maltrato con el fin de auto superarse, su único motor que la mantenía cuerda eran sus pinturas, ahora más que nunca se habían convertido en su método de expresión, callada y humillada Maudie había perdido parte de su esencia como persona, lo que la mantenía era pintar y desembocar todas las emociones posibles en un cuadro, pasó de ser carnada a alguien que se podía defender, aunque su trascendencia como persona tuvo que necesitar de la ayuda de Sandra para ver el valor que tenían no solo sus pinturas sino ella misma, Maudie logró cambiar

los papeles designados y obtuvo mayor confianza pues ya no sentía la necesidad de depender de alguien; su hermano ya no tenía importancia para ella, pues su papel de víctima ya había cambiado, su salvador la hizo entender lo valioso de su ser, sano las heridas por medio de la libre expresión, aprendió sobre su propio mundo interior y supo reflejarlo en cuadros hermosos, cuya característica está reflejada en la arte terapia, la introspección exhaustiva conforme a las emociones encontradas en el sujeto para poder presentarlas conforme a un método de expresión artística que revele todos los sentimientos del artista y de esta manera se sienta liberado y saciado justo como lo hizo Maudie para crecer y sanar las heridas que le atormentaban, es el fin del arte como función terapéutica.

Referencias

- DUMAS, Mercedes y Aranguren, María (2013). Beneficios de la arteterapia sobre la salud mental. *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-054/212.pdf>
- Filmaffinity. (2021). *Maudie, el color de la vida*. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/es/film901959.html>
- GARCÍA García, Matilde. (1996). Comunicación y relaciones interpersonales. *Tendencias pedagógicas* 2, 1-17. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10486/4951>
- GARCÍA Leal, J. (1991). La expresión en el arte. *Revista De Filosofía*, 6, 351. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF9191220351A>

- GARCÍA Serrano, Federico (2017). Maudie, una historia diferente. Análisis de la película de Aisling Walsh (2016). *El puente rojo*. Pp. 1-6. ISSN 2530-4771. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/45899/1/Maudie.pdf>
- GREEN Rojas Estela Lourdes, J. (2013, julio). *Expresiones artísticas como estrategia para el enriquecimiento del lenguaje y la comunicación*. Quetzaltenango, México, 146. Recuperado de: <file:///C:/Users/SOUNDS/Desktop/Materias%20de%20la%20universidad/6to%20semestre/Taller%20de%20investigaci%C3%B3n/Green-Estela.pdf>
- KINZBRUNER, Gioia. (2004). El gesto pictórico. *Pharos*, 11 (2), 9-19. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20811203>
- MEZA Alvarez M. (2010). *El arte un camino para sanar*. Av. Psicol, Unife, 18 (1), 77-84. Recuperado de: <https://revistas.unife.edu.pe/index.php/avancesenpsicologia/article/view/1921/1954>
- NARANJO Pereira, María Luisa (2011). Una revisión de la teoría de análisis transaccional y posibles aplicaciones en la educación desde Orientación. *Revista Educación*, 35 (1), 1-47. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/440/44018789004.pdf>
- NORMAN Duncan. (2007). *Trabajar con las emociones en arte-terapia-papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 39. Vol. 2, 39-49. Recuperado de: <file:///C:/Users/SOUNDS/Downloads/9757-Texto%20del%20art%C3%ADculo-9838-1-10-20110601.PDF>
- PLATA Rosas, I. R. (2010, diciembre). *Las obras pictóricas como herramientas didácticas potencializadoras de la capacidad comunicativa en el aula*. Facultad de educación, Corporación Universitaria Iberoamericana. Recuperado de: <https://repositorio.iberu.edu.co/bitstream/001/623/1/Las%20obras%20pict%C3%B3ricas%20como%20herramientas%20didacticas%20potencializado->

ras%20de%20la%20capacidad%20comunicativa%20en%20el%20aula.pdf

- SÁNCHEZ Carlessi, H. (2018). *Arte, creatividad y desarrollo humano. Tradición, segunda época*, (17), 28–24. Recuperado de: [file:///C:/Users/SOUNDS/Downloads/1362-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2963-1-10-20180515%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/SOUNDS/Downloads/1362-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2963-1-10-20180515%20(1).pdf)
- STEINER Claude, M. (2010). *El corazón del asunto*. Editorial Jelder, 47. Recuperado de: http://www.jederlibros.com/El_Corazon_del_Asunto-Claude_Steiner-Extracto-Jeder.pdf
- TRUJILLO Bautista F, M. (2018). *La inteligencia intrapersonal como medio para el desarrollo adecuado del autoconcepto, autoconocimiento y la autoestima en el estudiante de Educación Primaria*. Facultad de educación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 42. Recuperado de: https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16207/TRUJILLO_BAUTISTA_FRANCIS_MAGDALENA.pdf?sequence=5&isAllowed=y

EL ABUSO DEL PODER EN EL MUNDO DANCÍSTICO MEDIANTE EL FILME *SUSPIRIA**

MICHELLE PAOLA ACEVES GALLEGOS
INSTITUTO TECNOLÓGICO DE CHIHUAHUA II

El AT es una forma contractual de tratamiento entre el analista transaccional y el usuario, quienes toman como base la concientización de la dominación –dependencia, deshonestidad y juegos de poder– en las transacciones entre las personas, confrontan por medio del contraargumento al cuestionar al estado del yo padre crítico (PC) de las personas mediante la reparentalización y, con apoyo del analista transaccional, el usuario desarrolla su intuición creativa para dejar las prohibiciones de la economía de caricias impuesta por su PC (Steiner, 2016). En este sentido, el AT es un método psicológico humanista que aborda de manera práctica y comprensible los aspectos más importantes de la personalidad desde los estados del yo PAN y sus adaptaciones, el desarrollo humano, la comunicación y las relaciones entre las personas (Berne, 1974).

*Este capítulo es un producto realizado en el marco del *Programa Interinstitucional para el Fortalecimiento de la Investigación y el Posgrado del Pacífico* durante la estancia de investigación del 14 de junio al 29 de julio de 2021 bajo el asesoramiento del Dr. Pavel Roel Gutiérrez Sandoval, profesor-investigador del Departamento de Humanidades en la División Multidisciplinaria en Nuevo Casas Grandes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Se aplicó un análisis transaccional (AT) y un análisis cinematográfico sobre el abuso de poder en el mundo dancístico en el filme *Suspiria* (dirigido por Luca Guadagnino en 2018).

Antecedentes

En el 2019, Patricia Úbeda Sánchez, profesora-investigadora, especialista en cuerpo y dolor de la Universidad de Almería en España escribió el artículo *La danza*, una narrativa corpórea del horror, en *Suspiria* de Luca Guadagnino para la revista científica de cine y fotografía llamada *Fotocinema*.

En este artículo se hace un análisis profundo de la película *Suspiria* a través de filosofía posestructuralista y el psicoanálisis. La danza va a ocupar un papel importante. Se va a convertir en un rito de iniciación por el que las bailarinas invocan a la madre del mal. El cuerpo se convierte en mediador entre las dos fuerzas antagónicas. Materializa la posibilidad de una fusión entre dos mundos, el mundo terrenal y el mundo transcendental. Sin embargo, lo corpóreo va a intentar siempre imponerse sobre lo sobrenatural, aunque al final no se mantiene ante su propia violencia. Los cuerpos revelan no solo sus deseos más profundos, sino también el dolor con el que trabajan y al que se enfrentan (Sánchez, 2019).

Se parte de conceptualizar algunos términos del AT. El estado del yo padre (P) es para Berne (1961, 1980) un conjunto de sentimientos, actitudes y patrones de conducta que se parecen a los de una figura parental (75). De manera que, aunque el concepto de –se parecen a– es un tanto ambiguo y muchos autores lo sustituyen por el de –copian–, es obvio que, algo que hacen principalmente las figuras parentales es dar cuidados –el padre nutritivo (PN)– o internalizar normas, creencias o prejuicios en sus hijos –el padre crítico (PC)– (Vallejo, 2002). Cuando estos cuidados son positivos es porque apoyan sin menoscabar la autonomía del otro en sus decisiones y cuando estos son negativos es porque generan simbiosis y responsabilizan solo al otro de la toma de decisiones. La función de dar

cuidados es algo más que simplemente copiar conductas o roles reflejados en los cuidados. Las figuras parentales en la mente de cada persona evocan cosas, reacciones o actitudes distintas, pero, todas estas sucedieron en el pasado y se traen al presente como una forma errónea de adaptarse a la situación del aquí y el ahora.

El estado del yo adulto (A) es la parte racional de la personalidad. Se interesa por obtener datos de la realidad, analizarlos y someterlos a prueba. Se esfuerza por diferenciar la fantasía de la realidad. Establece o trata de lograr objetivos y metas realistas. Tiene una visión clara de sus valores y actúa en concordancia con estos. Busca, solicita y brinda información. Mientras que el estado del yo niño (N) es en el que se encuentra todo el componente emocional de la persona. Esta parte del yo puede dejarse llevar por la emotividad –sobre todo desde el niño libre (NL), ser impulsiva y egocéntrica, reclamar afecto, exigir que se le tome en cuenta –el niño adaptado rebelde (NAR)–, tener temor de actuar –relacionado con el niño adaptado sumiso (NAS)– o de sentirse solo o vivir la vida alegremente y evadiendo responsabilidades. Sueña, fantasea, miente y manipula, pero, es la parte que siente, intuye y crea –lo cual está relacionado con el pequeño profesor (PP)– (Pereira & Luisa, 2011).

Otro concepto importante para el AT son las posiciones existenciales que asumen las personas frente a ellas mismas –yo estoy bien o yo no estoy bien–, frente al otro y frente a la sociedad. Inicialmente, el AT hablaba de una posición existencial básica que regía la vida de las personas. Luego, en los *Seminarios de Psiquiatría Social* en San Francisco, estado de California, EUA, Berne explicó que todos pasamos por las posiciones existenciales, pero, que hay una predominante. Mientras exista mayor rigidez en la posición existencial asumida, habrá mayor seguridad, pero, el ajuste a la realidad del ambiente será menor. Otro concepto refiere a la economía de caricias desarrollada por Claude

Steiner como seguidor del AT, para quien las emociones se caracterizan porque son un efecto secundario a la interpretación de un momento de la realidad, son un producto de la energía y a la vez son un reflejo de la concienciación del guion de vida (Ramírez, 2004).

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título original:	<i>Suspiria</i>
Título en español:	<i>Suspiria: El maligno</i>
Director/a:	Luca Guadagnino
Productor/a:	Marco Morabito, Brad Fischer, Luca Guadagnino, David Kajganich, Silvia Venturini Fendi, Francesco Melzi d'Eril, William Sherak y Gabriele Moratti
Compañía productora:	<i>Entertainment, Amazon Studios, Diamond Films</i>
Director de fotografía:	Sayombhu Mukdeeprom
Guionista:	David Kajganich
Música:	Thom Yorke
País:	Estados Unidos e Italia
Año:	2018
Duración:	152 minutos
Formato:	35 mm
Género:	Terror sobrenatural
Temática:	Abuso de poder

Fuente: Elaboración propia con base en Wikipedia (2021).

La protagonista de esta película es Dakota Johnson la cual tiene el papel de Susie Bannion (una bailarina de Ohio que audiciona para la academia). Por otro lado, Tilda Swinton interpreta a tres de los personajes más importantes de la película: Helena Markos (madre Markos),

el doctor Jozef Klemperer (el psicólogo) y la más relevante; Madame Blanc (la maestra más importante en la película). Luego, se encuentran los personajes secundarios y algunos otros que no son de tanta relevancia para la historia de *Suspiria*. Elena Fokina con el papel de Olga Ivanova, Chloe Grace Moretz interpretando a Patricia Hingle, Mia Goth es Sara Simms, Jessica Harper interpreta Anke e Ingrid Caven es Miss Vendegast. Asimismo, Luca Guadagnino es el director de esta filmación, es un guionista y productor de cine el cual es reconocido por sus filmes como *The Protagonists*, *Soy el amor*, *Cegados por el sol*, entre otros. Ha recibido numerosas nominaciones del Oscar y BAFTA por sus proyectos. En el 2019, *Suspiria* obtuvo el *Independent Spirit Award* premio *Robert Altma* y otro por mejor fotografía. De igual forma también ganó el *Nastro D'argento* al mejor vestuario.

Reseña del filme *Suspiria*

La película de terror sobrenatural, *Suspiria: El maligno* es una filmación estadounidense e italiana, estrenada en el 2018. Es una adaptación moderna de la versión original *Suspiria* de 1977 y de igual forma está basada en la mencionada anteriormente. Dirigida por Luca Guadagnino con una duración de 152 minutos o 2 horas con 32 minutos.

La banda sonora es del mismísimo Thom Yorke; un músico inglés que es reconocido por ser vocalista y compositor principal del grupo de rock alternativo: *Radiohead*. Por otro lado, *Amazon Studios* fue una de las compañías productoras más destacadas de *Suspiria*. Sayombhu Mukdeeprom fue el encargado de toda la producción fotográfica, él es un director de fotografía tailandés. *Suspiria* cuenta la historia de una bailarina estadounidense llamada Susie Bannion que realiza una audición para una academia de danza en

Berlín, la cual es dirigida secretamente por un aquelarre de brujas. Su audición fue exitosa, pero, su llegada coincide de manera misteriosa con la desaparición de otra estudiante. A lo largo de la trama se puede distinguir de forma clara que uno de los temas que más predomina es el abuso de poder. Las maestras controlan a las alumnas, las lastiman física y psicológicamente, juegan y se divierten de ellas, pero lo más importante es que se ve como ellas pueden manipularlas de una forma muy sencilla. La danza se convierte en un personaje invisible, toma poder en los cuerpos de las bailarinas hasta llevarlos a límites incompresibles (Sánchez, 2019).

Fotogramas del filme *Suspiria*

Fotograma 1. El comienzo de la historia.





Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 04:45 y 05:09).

Patricia: —[...] Al principio, me permitían ciertas habilidades. Equilibrio perfecto, sueño perfecto. Nos comunicábamos con la mente, pero me cortaron el pelo. Tomaron una muestra de mi orina, me quitaron la vista. Ahora ella puede verme.

Patricia: —La madre Markos quiere adueñarse de mí, la puedo sentir, creí que lo quería, dejé que sucediera. ¿Usted me entiende?

Fotograma 2. Una audición inesperada.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 13:38 y 13:59).

Miss Tanner: —Las Srtas. Millius y Mandel son las maestras repetidoras.

Susie: —¿Y Viva Blanc? Me dijeron que estaría aquí.

Miss Tanner: —Usted carece de formación académica y referencias. Su insistencia para hacer la prueba piló a Madame Blanc en un buen día, pero no debería estar aquí. ¿Sí? Bien. Puede comenzar.

Miss Millius: —Prefiero el baile sin música. Gracias.

Miss Tanner: —Puedes llevar el tiempo de memoria ¿no?

Fotograma 3. Buenas noticias.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 16:33 y 16:58).

Miss Tanner: —[...] He hablado con Madame Blanc, ¡enhorabuena! Supongo que tendrá que volver a casa a poner todo en orden y a prepararse para mudar a Berlín.

Susie: —No, no, puedo empezar ya mismo.

Miss Tanner: —Bien.

Fotograma 4. Revelación contra las maestras.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 31:55 y 32:22).

Olga: —Esto es una mierda. Vaya Mierda.

Madame Blanc: —Tranquila, ¿Descansamos 10 minutos?

Olga: —Ni se molesta en mantener sus mentiras.

Miss Tanner: —¡Señorita Ivanova!

Madame Blanc: —No, no, no pasa nada. Vamos a hablarlo.

Patricia se ha ido, Olga. No sabemos adónde, si se ha escondido no nos lo habría dicho ¿no?

Olga: —A alguien sí.

Madame Blanc: —Sabemos que se relacionaba con gente interesada en objetivos y anoche estalló otra bomba en Kreuzberg.

Olga: —Ella no haría eso.

Madame Blanc: —Quería vivir sus ideales, eso es admirable. Hay tanto que cambiar en el mundo, si quiere vivir en sótanos llenando botellas de gasolina, es su decisión. Y sería terrible si la policía le disparara.

Olga: —Usted lo manipula todo, no confiaba en ustedes porque son hipócritas.

Madame Blanc: —Lleve a Olga a su cuarto, Tanner.

Olga: —¡No señorita Tanner! Pídale a Olga un taxi, ya está harta. Va a hacer la maleta —¡Y me voy a marchar de esta jaula morbosa de una maldita vez!

Olga: —¡Brujas!

Fotograma 5. Indagaciones innecesarias.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 01:09:51 y 01:10:49).

Policía: —Nos enseñaron todos los cuartos. No vimos nada fuera de lo normal.

Dr. Jozef: —Son interpretes profesionales, el engaño es su arte.

Policía: —A usted no le corresponde suponer eso.

Dr. Jozef: —¿Hablaron con una mujer que se llama Markos? Patricia se refirió a ella como “Madre Markos”. Tenía delirio de que esa mujer lidera un aquelarre ahí, hace meses que tiene ese delirio.

Policía: —¿Usted cree en brujas, doctor?

Dr. Jozef: —No, pero sí creo que la gente a veces se junta para cometer crímenes y luego lo llama magia. Eso sí puedo creer.

Policía: —¿Entiende la semana que estamos pasando, doctor?

Fotograma 6. Unión de los hechos.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 01:30:12 y 01:32:04).

Dr. Jozef: —Patricia escribió sobre *Las Tres Madres perdidas en el tiempo*, que son anteriores a toda instauración cristiana. Antes de la existencia de Dios y el diablo. La *madre Tenebrarum*, *madre Lachrymarum* y *madre Suspiriorum*. La madre de la oscuridad, de las lágrimas y de los suspiros.

Sara: —Anoche vi imágenes de eso, hechas de porcelana, cosas muy finas. Se nota que tienen mucho dinero.

Dr. Jozef: —Patricia me dijo que Markos dice ser una de las tres madres, pero que hay disenso entre ellas. Ella

escribió sobre las seguidoras de Markos y las seguidoras de Blanc. Una división interna.

Sara: —¿La señora Blanc está involucrada en esto? ¿Ellas creen que son brujas?

Dr. Jozef: —Uno puede contagiarles sus delirios a los demás, Sara. En eso consiste la religión. Eso fue el *Reich*. El *Reich* tenía estas cosas, insignia, rituales esotéricos. Estas “madres” sí podrían ser los nombres en clave para los miembros fundadores con historias metafóricas, no lo sé. Pero sí sé que vives con gente peligrosa.

Sara: —Patricia aún podría estar ahí, puede que la tengan cautiva ahí.

Fotograma 7. Secretos oscuros.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 1:39:32 y 1:40:02).

Patricia: —¡Sara!

Sara: —¡Patricia! ¡Patricia, Patricia! Lo sabía.

Patricia: —Lo van a matar.

Sara: —Siento haber tardado tanto en encontrarte. Lo siento mucho ¿qué te han hecho?

Patricia: —Me despierto aquí todos los días.

Sara: —Eso ya es pasado, te voy a sacar de aquí. La presentación está a punto de empezar arriba, todos estarán distraídos. Levántate, levántate ¡Patricia!, Patricia levántate.

Patricia: —Lo estoy intentando.

Sara: —Levántate.

Fotograma 8. Demostraciones afectivas.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 1:51:42 y 1:51:56).

Susie: —[...] ¿Por qué están todos tan dispuestos a pensar que lo peor ya ha pasado?

Madame Blanc: —Yo te lo podría explicar todo, pero creo que no sería lo correcto.

Susie: —No me dejas elegir, porque me amas.

Madame Blanc: —Cierra los ojos, esta noche no vas a soñar, confía en mí.

Fotograma 9. El ritual perfecto.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 2:05:10).

Susie: —Pareces asustada.

Madre Markos: —Tiene miedo de ti. Tu interior se quedará totalmente vacío. Solo habrá espacio para mí.

Susie: —Vine aquí para esto, ustedes ya han esperado demasiado.

Madre Markos: —Está sucediendo. ¡Está sucediendo!

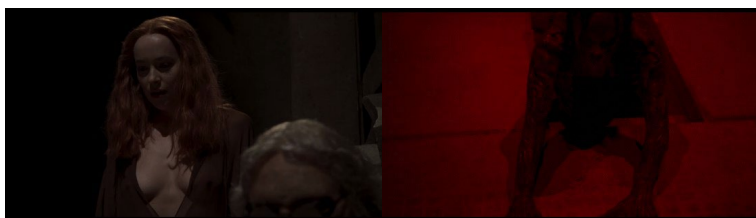
Madame Blanc: —No puedes tener duda alguna Susie y si tienes dudas, puedo deshacerlo todo, te puedo quitar todo esto de la cabeza, puedes olvidarte de todo, quiero que esto sea puro.

Madre Markos: —Todos sabemos lo que quieres, esto no se trata de vanidad, esto no es arte.

Madame Blanc: —Algo no está bien ¿no lo pueden sentir? Algo no está bien, tenemos que parar esto ahora.

Madre Markos: —Llevamos ya mucho tiempo con todo esto en bandos distintos.

Fotograma 10. Hora de la verdad.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 2:09:31 y 2:09:52).

Madre Markos: —¿Quién eres? ¿Quién te consagró?

Susie: —¿Quién te consagró? ¿Cuál de las tres madres?

Madre Markos: —La madre *Suspiriorum*.

Susie: —Ella soy yo.

Fotograma 11. La cruda realidad.

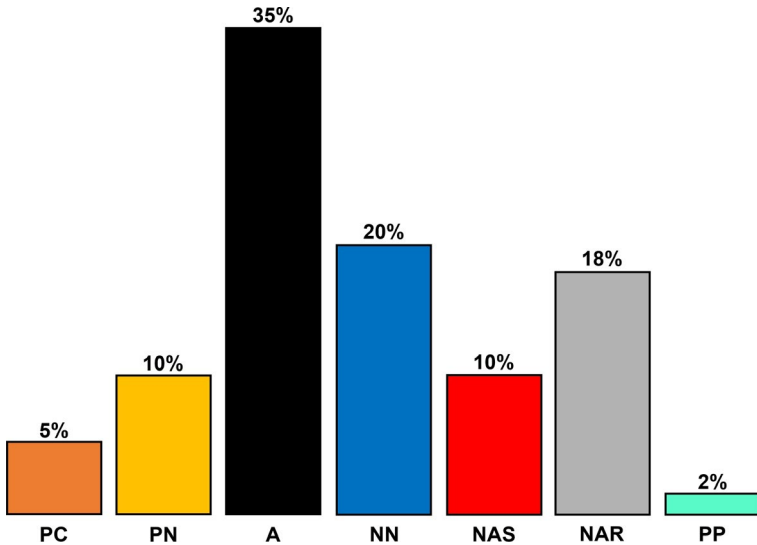


Fuente: Capturas de pantalla de la película *Suspiria* (Guadagnino, 2018, minutos 2:21:59 y 2:23:17).

Susie: —Su esposa sí intentó llegar al sur a Teplitz, fue detenida por la patrulla fronteriza en el bosque de las afueras de Glashütte y después la llevaron al campo de concentración de *Theresienstadt*, estuvo ahí 20 días. El 11 de noviembre de 1943 un comandante del campo, con el apellido Burger les ordenó a todos los 40,000 detenidos que se quedaran en el frío para realizar un censo.

Susie: —Pasaron muchas horas, unos cientos murieron de frío, su esposa tenía a dos mujeres cuando murió, dos mujeres de las que se había hecho amiga y que la hacían sentir que no estaba sola.

Figura 1. Egograma de Susie Bannion.



Fuente: Elaboración propia.

Padre Crítico (PC): A lo largo de la trama se puede notar que Susie no tiene ninguna postura a la de un padre crítico, en cambio en las últimas escenas, ella cambia todo el ritual a su favor, bajo sus propias reglas, sin importarle nada más, y todos obedecen.

Padre Nutritivo (PN): Al finalizar el ritual en las últimas escenas se nota que Susie opta por un rol de padre nutritivo al momento que les pregunta a las estudiantes si prefieren seguir vivas o morir, de esta forma las está ayudando a dejar de sufrir.

Adulto (A): Al momento de revelarse la verdad, a pesar de la situación Susie no obra de mala manera, se mantiene en una postura objetiva y responsable para no dañar a las demás estudiantes, sin importar el poder que tiene sobre todos los demás.

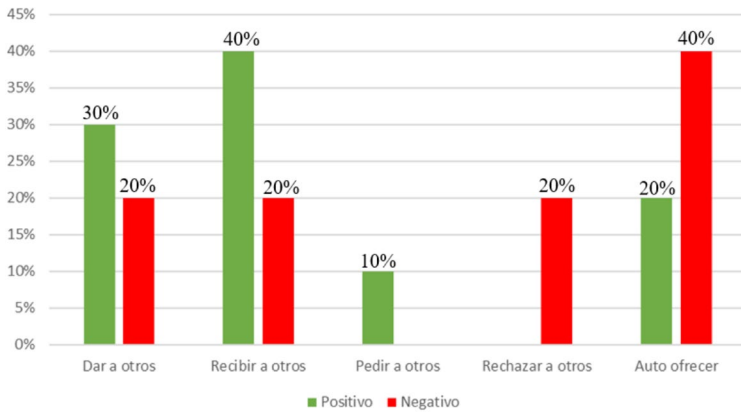
Niño Libre (NL): Susie se encuentra emocionada por estar en Berlín, esto lo demuestra en gran parte de la filmación, no puede creer que por fin esté ahí, le entusiasma el simple hecho de vivir ahí.

Niño Adaptado Sumiso (NAS): En casi toda la película se puede ver de forma clara que Susie está en un papel de niña sumisa casi en todo momento, puesto que las brujas hacen con ella lo que les plazca, la controlan y logran manipularla de una manera muy sencilla y sin tanto esfuerzo.

Niño Adaptado Rebelde (NAR): Casi en todo momento Susie toma la postura de niño adaptado sumiso, son contadas las veces en las que se comporta de forma rebelde, en momentos como cuando se pone a indagar junto con Sara lo sucedido con Patricia o cuando de pequeña ella quería estudiar el mapa de Berlín a pesar de que se lo negaran contadas veces.

Pequeño Profesor (PP): El personaje de Susie se muestra como intuitivo desde muy pequeño, ya que desde niña ella sabe que debe seguir su camino por Berlín y poco a poco llega a su objetivo, al estar en Berlín ella percibe que algo no anda bien con ella misma, pero aun así toma el riesgo y se deja manejar por las brujas para que la guíen a su meta.

Gráfico 2. Cariciograma de Susie Bannion.



Fuente: Elaboración propia.

Susie Bannion se caracteriza por ser una mujer soñadora. A pesar de su falta de conocimientos profesionales en la danza, se muestra segura de sí misma, de su talento y potencial en todo momento. No rechaza las caricias positivas que le brindan los personajes, sino al contrario las recibe con gratitud y amabilidad, también es buena brindándose auto caricias positivas. Son pocas las veces en las que se puede apreciar en la película que alguno de los personajes la denigren o la menosprecien, pero a pesar de eso, Susie es exigente consigo misma, pero es muy segura de sus capacidades y fortalezas.

Impulsores de Susie Bannion

Sé perfecto: Existe una escena en la película en la cual se puede ver que Susie no tiene demasiada altura al brincar, se le exige que salte mucho más alto, se le entrena para eso, ella accede a lo que Madame Blanc le hace y dice con tal

de alcanzar esa altura que le ayudará a que su coreografía luzca perfecta.

Date prisa: Al principio Susie no es consciente del plan que las brujas tienen para ellas, se puede notar que tienen prisa por concluir su objetivo, de esta forma tienen a Susie en una constante presión contra el tiempo y el perfeccionismo, Susie se nota alterada como si el tiempo se le agotara.

Esfuérzate: Se sabe que Susie es una bailarina exigente consigo misma, de repente puede tener una que otra actitud rebelde, pero no deja de ser una joven disciplinada.

Complace: Susie en gran parte de la película se distingue por ser una chica manipulable, siempre lista para obedecer lo que las brujas le digan, logrando complacerlas en todo lo que ellas le piden.

Sé fuerte: Un sentimiento que caracteriza a Susie es la emoción, ya que se puede ver en varias escenas su entusiasmo y emoción por estar ahí, pero, parece ser de las únicas emociones que a ella le gusta demostrar, no se ve en ningún momento una Susie triste o enojada. Es por esto que Susie es un personaje fuerte emocionalmente, con un gran nivel de madurez emocional, tiene dominio sobre sus emociones. Juegos psicológicos.

A la hora de que las brujas quieren poner en marcha su plan, Susie es su carnada perfecta puesto que es alguien fácil de manipular, no cuestiona mucho y obedece a lo que le piden hacer. En la trama se puede notar en ciertas ocasiones cómo utilizan el cuerpo de Susie como una especie de muñeca vudú, todo esto con el fin de dañar a otros. Además, es claro que quieren introducir a Susie a toda esta idea de Madre Markos y el ritual porque constantemente se adentran en

sus sueños, de esta forma ella comienza a sentir una fascinación y emoción por lo que está viendo, es así como las brujas van logrando poco a poco su objetivo.

Posición existencial

Susie es un claro ejemplo de un *OK-OK*, sabe reconocer el talento en las demás bailarinas, pero de igual forma reconoce sus atributos sin llegar a ser egocéntrica. Es estricta consigo misma, pero no al punto de ser dañino psicológicamente, es feliz haciendo lo que hace, lo disfruta y se le nota. Su defecto más fuerte es que es fácil de manipular.

Triángulo dramático de Karpman

Perseguidor: En la película de *Suspiria* no es solo un perseguidor, sino son varias, en este caso son todas las brujas/maestras de la academia que menosprecian, maltratan y abusan de las alumnas, las critican, las juzgan y les causan daño físico y emocional muy fuerte a algunas de ellas.

Salvador: La salvadora es Susie, ya que gracias a ella todas las alumnas anteriores que sufrieron se pudieron ir en paz, además de que al llegar a la academia se convierte en el objetivo principal, de esta forma las maestras dejaron de jugar un poco con las alumnas.

Víctima: Las víctimas serían todas las alumnas a las que las brujas les causaron daño, como Sara, Olga y Patricia.

Conclusiones

Este filme es realmente interesante, es complicado de entender todo desde el principio, pero plantea de una forma muy clara cómo se llegan a vivir los abusos en el mundo dancístico.

El haber realizado este tipo de investigación me ha ayudado a comprender y ejemplificar muchos temas que son muy frecuentes en el mundo dancístico que se viven en la vida diaria y real.

Es necesario que la relación profesor-bailarín sea sana para ambas partes, porque así se puede llevar un aprendizaje en armonía, y un ambiente cómodo y nutritivo para todos. Como en cualquier lugar, no se puede ni se debe discriminar a algún alumno por su peso, estatura, presencia sexual, raza, color de piel ni siquiera por sus capacidades físicas, todos deben de ser tratados con respeto porque son seres humanos con el mismo valor.

Ningún profesor debe de actuar con superioridad, a pesar de ser autoridades no tienen derecho alguno sobre el alumno, por esta razón no pueden abusar psicológica ni físicamente de nadie. Deben actuar siempre desde el adulto integrado, no pueden permitir que sus emociones predominen, ni deben hacer evidente si tienen favoritismo por alguien. Así como es de suma importancia que ofrezcan pequeñas caricias a los alumnos más pequeños, estos al ser los más frágiles o sensibles pueden salir afectados en su desarrollo dancístico y artístico en un futuro no muy lejano.

Es muy importante aprender a distinguir estas actitudes en los profesores de danza, porque al seguirlos permitiendo lo único que se logrará es que el alumno pierda seguridad y confianza en sí mismo, no logre creerse capaz de ser alguien en la vida, e incluso puede llegar a tener problemas para desenvolverse de una forma correcta en la sociedad.

Existen maestros que pueden llegar a abusar de su poder de muchas formas, logrando causar daños emocionales e inclusive hasta físicos en sus alumnos. Es por esto que es de suma importancia analizar este tipo de comportamientos de las autoridades responsables, para evitar que los niños y jóvenes vayan a lugares donde se pueda generar un ambiente toxico que les arrebate la pasión por las artes y por aprender.

Referencias

- BACETE, F., Coll, P., Casares, M. y Perrin, G. (2014). Las relaciones del profesorado con el alumnado en aulas del ciclo inicial de educación primaria. Adaptación del Questionnaire on Teacher Interaction-Early Primary (QTI-EP). *Revista de Psicodidáctica*, 19(1), 211-231.
- BERNE, E. (1974). *¿Qué dices después de decir hola?* Gran Bretaña: Penguin.
- BUYSE, E., Verschueren, K., Doumen, S., Van Damme, J., y Maes, F. (2008). Classroom problem behavior and teacher-child relationships in kindergarten: The moderating role of classroom climate. *Journal of School Psychology*, 46(4), 367-391.
- HERNÁNDEZ Arriaza, M., & Prieto Ursúa, M. (2018). *El abuso de autoridad docente: desarrollo de un instrumento de medida*. Universidad Pontificia Comillas, 58-73.
- MANTILLA, J. M. R., y Díaz, M. J. F. (2015). Diseño y validación de un instrumento de medida del clima en centros de educación secundaria. *Educación XXI*, 18(1), 71-98.
- PEREIRA, N., & Luisa, M. (2011). Una revisión de la teoría de Análisis Transaccional y posibles aplicaciones en la educación desde. *Revista Educación*, 1-47.

- RAMÍREZ, E. (2004). *Fundamentos teóricos del análisis transaccional como modelo diagnóstico*. Guatemala.
- SÁNCHEZ, P. Ú. (2019). La danza, una narrativa corpórea del horror, en *Suspiria de Luca. Fotocinema*, 351-370.
- STEINER, C. M. (2016). *El corazón del asunto*. Sevilla, España: Jeder.
- VALLEJO, J. (2002). Los estados del yo y las tres funciones básicas. *Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 1-6.

PERFECCIONISMO, OBSESIÓN Y JUEGOS DE PODER EN EL FILME *WHIPLASH*

DAFNE ALEJANDRA PARRA GÁMEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NAYARIT

El presente trabajo es realizado en el marco del Programa Interinstitucional para el Fortalecimiento de la Investigación y el Posgrado del Pacífico "Programa Delfín" durante la estancia de investigación en el XXVII Verano de Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico realizada del 20 de junio al 5 de agosto de 2022 asesorada por el Dr. Pavel Roel Gutiérrez Sandoval, docente-investigador del Departamento de Humanidades en la División Multidisciplinaria en Nuevo Casas Grandes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Este capítulo trata de un análisis cinematográfico y transaccional de la película *Whiplash*. El análisis transaccional (AT) es una teoría de la psicología humanista de los años 50 que busca explicar el comportamiento humano creada por Eric Berne, un médico psiquiatra canadiense. Para lograrlo combina ideas y técnicas del psicoanálisis con ideas del humanismo y el conductismo, todo basado en el presente.

Una transacción es una interacción psicológica entre dos personas. Este modelo se basa en la relación de estímulo-respuesta, donde cada estímulo es determinado por el estado del yo que la persona tenga activo en ese momento

y la respuesta se espera desde otro estado del yo también activo en la otra persona. Para abordar este análisis se hace desde las temáticas del perfeccionismo, la obsesión y los juegos de poder que aparecen en la película.

El perfeccionismo es definido como la tendencia a cumplir estándares altos que una persona se propone lograr, basados en el orden y la organización (Valle, Keegan, Rutzstein y De la Rosa, 2012). Sin embargo, si estos no se toman con calma provocan una preocupación excesiva por no cometer errores y eso a su vez lo convierte en una obsesión. La RAE (2019) define a la *obsesión* como una perturbación anímica producida por una idea fija.

Este largometraje narra la historia de Andrew Neiman –interpretado por Miles Teller–, un joven de 19 años, estudiante del prestigioso *Conservatorio Shaffer*, cuyo talento y dedicación por la música, llaman la atención del exigente director Terence Fletcher –interpretado por J.K. Simmons– quien es el que dirige a la orquesta principal de Shaffer.

Andrew tiene un solo objetivo en la vida y es el de convertirse en el mejor baterista del mundo, así como sus grandes ídolos, como: Buddy Rich, Rob Ellis, Joe Jones y Charlie Parker, aunque esto cueste horas de práctica compulsivas y lacerantes, ya que al ser parte de un grupo avanzado esa presión por ser el mejor aumenta y los métodos burdos de Fletcher lo obligan a caer en una constante obsesión que llega a poner en riesgo su vida.

Se puede hacer una comparación con la película del *Black Swan*, en español: *Cisne Negro* (2010) –dirigida por Darren Aronofsky–, en donde se observa la perfección, la autodestrucción y la obsesión por lograr ser la mejor. Este filme trata de Nina Sayers –interpretada por Natalie Portman– una bailarina que forma parte del ballet de Nueva York, que vive en una constante presión por su madre y la rivalidad con una compañera por ser quien interprete a la protagonista de la famosa obra del *Cisne Negro*, lo que la lle-

va a desarrollar un trastorno de esquizofrenia que provoca fantasías y alucinaciones que no puede controlar, así como pensamientos e ideas negativas que dañan a las personas más cercanas.

A medida que el filme avanza, es posible sentir la tensión de los efectos que invaden a la protagonista, el deseo de ser perfecta la persigue hasta el límite. La exagerada disciplina que exigen algunas carreras artísticas se ha explorado ya en otros filmes anteriores (Maldivia, 2021). Esta educación restrictiva convierte a los artistas protagonistas en seres fríos inhumanos sin capacidad para vivir, así como lo desarrolla el personaje de Nina. Dentro del análisis transaccional se puede decir que es claro que Nina es un padre crítico (PC) y un niño adaptado sumiso (NAS), estados del Yo que coinciden con los de Andrew.

Un dato interesante sobre el filme de *Whiplash*, es que, al tener el guion ya escrito, Damien Chazelle no cuenta con suficiente presupuesto para hacer un largometraje por lo que decide tomar una escena del filme y convertirla en cortometraje. Este último tiene tanto éxito que gana el *Premio del Jurado de Cortometraje* en el *Festival de Cine de Sundance 2013* y cuatro meses después comienza la producción. Al final, se puede ver en los números del presupuesto y la recaudación cuán exitosa resulta.

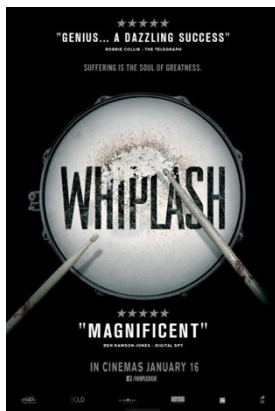
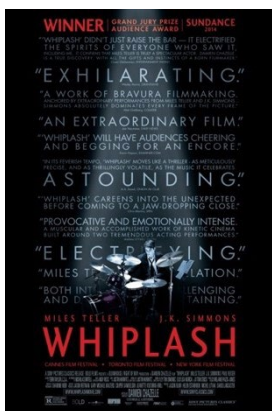
En la siguiente tabla se observa la información importante de la película.

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título	<i>Whiplash</i>
Título en español	<i>Whiplash: Música y obsesión</i> (Hispanoamérica)
Dirección	Damien Chazelle
Producción	David Lancaster
	Michel Litvak
	Jason Blum
Guión	Damien Chazelle
Música	Justin Hurwitz
Fotografía	Sharone Meir
Montaje	Tom Cross
Protagonistas	Miles Teller, Jonathan Simmons, Melissa Benoist, Paul Reiser, Austin Stowell, Jayson Blair, Kavita Patil, Kofi Siriboe, Jesse Mitchell, Michael D. Cohen, Tian Wang, Jocelyn Ayanna, Tarik Lowe, Marcus Henderson y Keenan Henson
Presupuesto	3 300 000 dólares
Recaudación	49 000 000 dólares
País	Estados Unidos
Estreno	7 de octubre de 2014
Género	Drama/Música. Jazz. Cine independiente USA
Productora	<i>Sony Pictures Classics, Blumhouse Productions, Bold Films, Right of Way Films</i>
Duración	106 minutos

Fuente: Elaboración propia con base en *Wikipedia* (2022).

Figuras 1-4. Posters oficiales de *Whiplash*.



Fuente: IMP AWARDS (2022).

Whiplash (2014) es un filme del director Damien Chazelle, quien dirige y escribe además *La Land* (2016) y *First Man* (2018). Nominada como mejor película y ganadora de tres premios Oscar, a saber: mejor montaje, mejor sonido y mejor actor de reparto. El realismo de la argumentación sobre la exigencia y la perfección dentro de las más reconocidas orquestas internacionales son plasmadas en los planos y las secuencias del filme. Asimismo, la vibración sonora de la música en vivo provoca una gran conexión con el espectador.

La actuación de Jonathan Simmons –conocido como J.K. Simmons que interpreta a Terence Fletcher– refleja la personalidad del personaje como un ser déspota, controlador, limitante, que transfiere valores inamovibles y prejuicios, que es tan bien interpretado que el público puede sentirlo.

El nombre de la película *Whiplash* hace alusión a una compleja obra de Jazz que realiza la orquesta principal del *Conservatorio Shaffer* y que el protagonista aprende de memoria durante una larga noche de práctica (Cañete, 2015). El repertorio musical del filme incluye canciones como: *Whiplash* (compuesta por Hanl Levy), *Upswingin* (compuesta por Tim Simonec) y *Caravan* (compuesta por Duke Ellington y Juan Tizol).

Fletcher señala que el jazz parece de otra dimensión cuando los intérpretes de la orquesta marcan el ritmo que él quiere y tocan con precisión sus trompetas, saxofones, contrabajo y batería (Bringas, 2014).

Whiplash fue aclamada por la crítica en su estreno en la noche de apertura del *Festival de Cine de Sundance 2014* –Es un festival cinematográfico internacional que se celebra las dos últimas semanas de enero en el poblado de Park City, cerca de Salt Lake City, la capital del estado de Utah, en Estados Unidos–. En Rotten Tomatoes –Sitio *web* estadounidense de revisión y reseñas para cine y televisión–, la película tiene una calificación de 95%, con base en 240 revisiones, con una calificación promedio de 8,6/10. Algunos sitios dicen: “Intensa, inspiradora y bien actuada”, “*Whiplash* es un brillante segundo trabajo del director Damien Chazelle” y “Un vehículo fascinante para las estrellas J.K. Simmons y Miles Teller”.

Análisis cinematográfico del filme *Whiplash*

Los planos que utiliza en su mayoría son: el plano medio, donde se aprecia de la cintura a la cabeza; primer plano, para reflejar las emociones de los actores; el primerísimo primer plano para resaltar las expresiones gestuales; y el plano detalle para mostrar de manera detallada alguna parte del cuerpo o un objeto en particular con relevancia para la escena.

El filme *Whiplash* comienza cuando Fletcher –director de la orquesta– encuentra al estudiante Andrew mientras este practica a altas horas de la noche en un aula del *Conservatorio Shaffer*. Da algunas indicaciones a Andrew para que toque y no cumple con la orden correcta del tempo –velocidad a la que se ejecutan las piezas musicales– que le marca, por lo que el director se marcha en cuanto le pierde unos segundos de vista.

Fotograma 1. El primer encuentro.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 3:04 y 3:46).

Fletcher: —¿Cómo te llamas?

Andrew: —Andrew Neiman, señor.

Fletcher: —¿En qué año estás?

Andrew: —Estoy en primero.

Fletcher: —¿Sabes quién soy?

Andrew: —Sí, señor.

Fletcher: —Entonces sabes que estoy buscando músicos.

Andrew: —Sí, señor.

Fletcher: —¿Y por qué dejaste de tocar? —Andrew vuelve a tocar la batería. —¿Te pedí que empezaras a tocar?

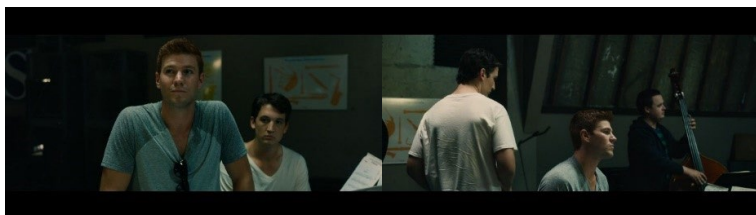
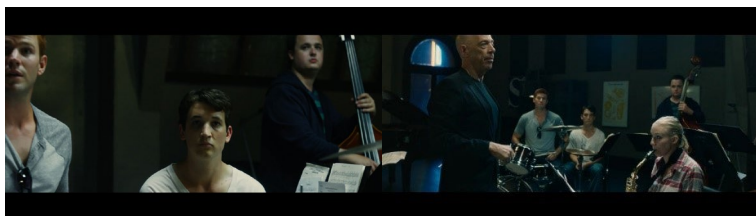
Andrew: —Disculpe, le entendí mal.

Fletcher: —Pregunté por qué habías dejado de tocar y tu respuesta fue volverte un mono de circo [...] Muestra lo que sabes —Andrew toca. —No. Dobla el tiempo. Doble. Rápido. ¡Rápido! —Se cierra la puerta—.

Decepcionado, Andrew continua como suplente en una orquesta del mismo conservatorio, pero, con un menor nivel. Fletcher llega para tomar el control de esa banda por unos minutos y escuchar a los músicos, pues, él está en

busca de nuevos integrantes. Comienza a escucharlos de uno por uno mientras a su paso les dice comentarios despectivos a los miembros. Llega a la parte de la batería, pide al titular que toque y lo para en un segundo, después hace lo mismo con Andrew. Justo antes de irse, Fletcher se voltea e invita a Andrew a un ensayo que será a las 6:00 am del día siguiente.

Fotograma 2. Una oportunidad.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 10:35, 11:32, 12:07 y 12:47).

–Fletcher entra para dirigir a los músicos:

Fletcher: Se dirige a una chica... —Bueno, estás sentada al frente, veamos si porque eres bonita. [...] Sí, es por eso. Batería, veamos el ritmo acelerado. –Connolly toca–. Cambio. Lo mismo. –Andrew toca. Bajo. Batería aquí. –Connolly se levanta–. No, no, no, el otro. –Señala a Andrew–. Aula B16 por la mañana, 6:00 am, sé puntual.

Entusiasmado con esta idea, Andrew va feliz y animado a invitar a salir a una chica llamada Nicole –interpretada por Melissa Benoist– que tiene mucho tiempo interesado en ella y que no se anima a hablarle. Demuestra su seguridad y logra concretar una cita con Nicole.

Fotograma 3. Primera cita.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 33:43 y 35.30).

Nicole: —No sé. Creo que es la gente. No sé si les agrado mucho. Soy de Arizona y creo que... Lo notan.

Andrew: —Siento lo mismo con la gente de Shaffer.

Nicole: —¿Sí?

Andrew: —Sí. No creo que les caiga bien. Pero no... No me importa demasiado. Creo que eso cambia. La gente cambia y las cosas se resuelven.

Nicole: —No, ya sé, ya sé. Es que... Extraño mi casa a veces. No sé. Me enoja que la gente finja que no. En la universidad. Quizá sea literalmente la única, no sé.

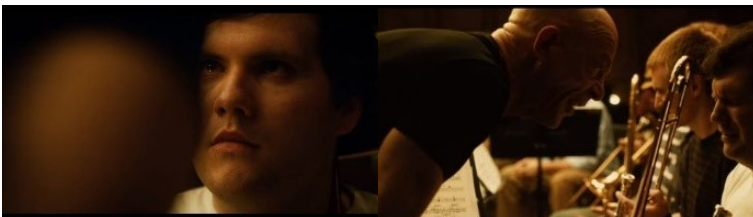
Andrew: —Yo todavía voy al cine con mi papá.

Andrew llega justo a la hora que indica Fletcher, piensa que va tarde, empero se da cuenta de que es el único que ha llegado. Se asoma a la puerta y ve que la hora del ensayo

es hasta las 9:00 am. Se queda ahí durante tres horas, hasta que puntual e imponente entra Fletcher por la puerta. Los músicos están preparados para acatar las órdenes del director y el impacto de su dirección orquestal provoca un silencio tenso entre los miembros de la orquesta.

En esta parte, se muestra como Fletcher no tiene ningún inconveniente en insultar y criticar a cualquier músico que cometa el más mínimo error. Esto se puede ver en una pieza musical al detectar que alguien está desafinado y pide que el culpable se muestre. Al no haber respuesta, Fletcher cuestiona a un tímido chico que toca el trombón llamado Elmer, quien se pone tan nervioso que acepta la culpa a pesar de no tenerla. Fletcher lo humilla a insulta ante los demás músicos y lo expulsa de la orquesta por haber dudado. Cuando sale Elmer del salón, Fletcher dice a los demás miembros que sabe que el desafinado es Erickson y no Elmer.

Fotograma 4. Metz.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 17:36, 20:40, 21:36 y 21:51).

Fletcher: —Tenemos a un mocoso hoy. Neiman, diecinueve años, ¿No es lindo? [...] —Mira a uno de los músicos— Barker, no es el pito de tu novio. No te apresures.

Fletcher: —¡Paren! Esto si me molesta mucho, tenemos un músico desafinado. Antes de continuar, ¿se quiere identificar ese músico? ¿No? Ok, quizá se me metió un bicho en la oreja [...] No. Mis orejas están bien. Hay un músico desafinado. Sea quien sea es tu oportunidad y se fue... O estás tocando desafinadamente a propósito y sabotando a mi orquesta, o no sabes que estás desafinado, lo cual me temo que es todavía peor. Vientos —tocan los músicos—. Trombones —tocan— aquí está.

Se dirige a uno de los músicos: —Dime que no eres tú, Elmer Gruñón. Está bien, toca... ¿Crees que estás desafinado? —Elmer mira hacia el piso— ¿Qué estás...? No hay un chocolate abajo. ¿Qué miras? Mira acá, a mí. ¿Crees que estás desafinando?

Elmer: —Sí.

Fletcher (*grita*): —¿Por qué diablos no lo dijiste?

—*Elmer llora*—

Fletcher: —Te he aguantado demasiado. No vamos a perder una competencia porque estás pensando en comida. Jackson, felicidades. Eres cuarto atril. ¿Metz qué haces todavía ahí? ¡Lárgate!

Después de este episodio, da unos minutos de descanso. Andrew asustado se pone a estudiar las notas porque al regresar sabe que es su turno de tocar. Fletcher habla y dice que no hay nada que temer, que solo se relaje y que disfrute lo que hace. Más confiado y tranquilo, vuelve del descanso y comienza a tocar.

Fotograma 5. Contexto familiar.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 22:29 y 23:43).

Fletcher: —Andrew, ¿tus papás son músicos?

Andrew: —No.

Fletcher: —¿A qué se dedican?

Andrew: —Mí papá es escritor.

Fletcher: —¿Qué ha escrito?

Andrew: —Supongo que es más bien un maestro.

Fletcher: —¿Universitario?

Andrew: —Secundaria Pennington.

Fletcher: —¿Y tu madre? ¿A qué se dedica?

Andrew: —Se fue cuando era bebé.

Fletcher: —No hay músicos en tu familia.

Andrew: —No.

Fletcher: —Tendrás que oír a los grandes. Buddy Rich, Jo Jones. Charlie Parker se convirtió en “Bird” porque Jones le tiró un platillo en la cabeza, ¿me entiendes?

Andrew: —Sí.

Fletcher: —Mira, lo importante es relajarse. No te preocupes por los números. Ni por lo que piensen los demás. Tu estás aquí por una razón. Tú lo crees, ¿no?

Andrew: —Sí.

Fletcher: —Dilo.

Andrew: —Estoy aquí por una razón.

Fletcher: —Fantástico. Bueno, hombre, diviértete.

A Fletcher le agrada lo que Andrew hace, pero, dice que no está en el tiempo correcto y pide iniciar de nuevo unas cuantas veces. Como hace caso omiso a la indicación, Fletcher desespera y arroja una silla. Desconcertado, Andrew queda plasmado cuando pregunta que por qué cree que arrojó la silla y no responde. Fletcher se acerca imponente y dice a Andrew que empiece a contar de uno a cuatro, antes de que termine cada cuatro, lo abofetea para que entienda que lleva el tiempo muy rápido. Después pide a Andrew gritar para que exprese su molestia ante todos.

Fotograma 6. La silla.







Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 24:51, 26:30, 27:07, 27:08, 27:39 y 28:05).

Fletcher: Bien, pandilla. “Whiplash”. Un poco lento, ¿Si? Neiman, esmérate. Cinco, sies y... –comienzan a tocar– [...] Tenemos a Buddy Rich. [...] –Detiene la música– Un pequeño problema ahí. Desde la 17. [...] No es mi tiempo. Allá vamos. Cinco, seis y... –toca y lo detiene– [...] No es precisamente mi tiempo. No te preocupes. Vamos. [...] Te apresuras. Allá vamos. [...]

–Le arroja una silla–

¿Por qué crees que te arrojé una silla, Neiman?

Andrew: No lo sé.

Fletcher: Claro que sabes.

Andrew: ¿El tempo?

Fletcher: ¿Te estabas apresurando o rezagando?

Andrew: No lo sé.

Fletcher: –Se acerca intimidante– Empieza a contar.

Andrew: Uno, dos, tres, cua... –Bofetada– tro

Uno, dos, tres, cua... –Bofetada– tro

Uno, dos, tres, cua...

Fletcher: ¿Me estaba apresurando o rezagando?

Andrew: No lo sé.

Fletcher: Cuenta de nuevo.

Andrew: Uno, dos, tres, cua... -Bofetada- tro

Uno, dos, tres, cua... -Bofetada- tro

Uno, dos, tres, cua...

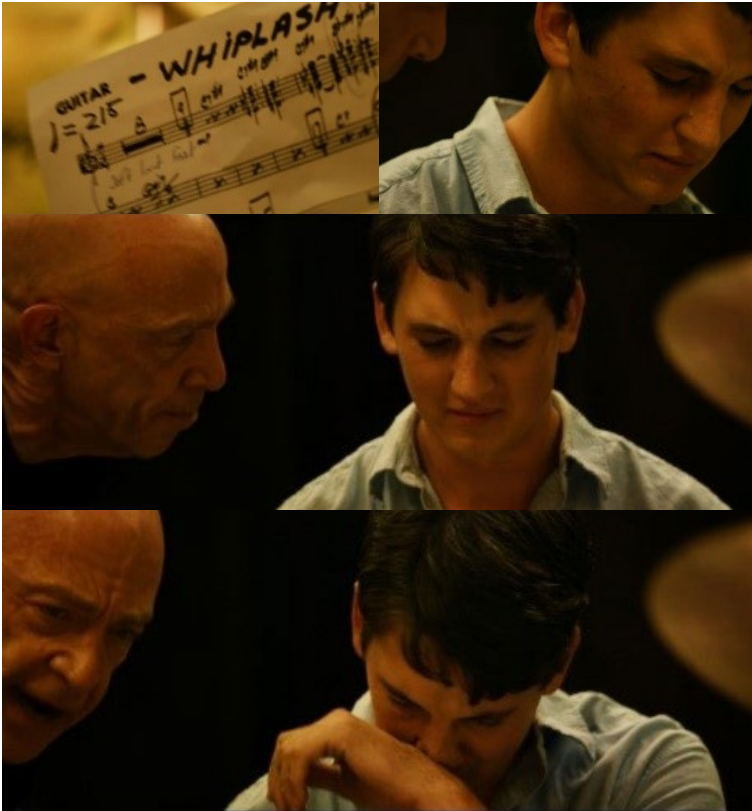
Fletcher: ¿Apresurando o rezagando?

Andrew: Apresurando.

Fletcher: ¡Si sabes la diferencia! Si sabotearas a mi orquesta, te jodo como a un cerdo. ¿Te vas a apresurar o rezagar, o irás a mi maldito tiempo?

Andrew: Voy a ir a su tiempo.

Fotograma 7. Solo una pequeña lagrimita.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 28:09, 28:46, 29:04 y 29:30).

Fletcher: —¿Qué dice eso?

Andrew: —Negra igual a 215.

Fletcher: —Cuéntame un 215.

Andrew: —1, 2, 3, 4... 1, 2, 3, 4...

Fletcher: —¡No sabía que aceptaban tarados en Shaffer!
¿No sabes leer el tempo? ¿Siquiera sabes leer música? ¿Qué es eso?

Andrew: —Una corchea.

Fletcher: —Sí, ¿qué es eso?

Andrew: —Semicorchea punteada.

Fletcher: —Léeme el compás 101.

Andrew: —Papapapa...

Fletcher: —¿Estás en un grupo de a capela? ¡Toca la batería!
—Toca— ¡Para! Ahora contéstame. ¿Te estabas apresurando o te estabas rezagando? ¡Contesta!

Andrew: —Apresurándome. —Se le sale una lágrima—

Fletcher: —Dios mío, ¿eres uno de esos de una sola lágrima?
¿Te parezco un arcoiris doble? Debes estar molesto, ¿estás molesto?

Andrew: —No.

Fletcher: —¿No? ¿No te importa nada de esto?

Andrew: —Sí me importa esto.

Fletcher: —¿Estás molesto? ¿Entonces sí o no?

Andrew: —Sí.

Fletcher: —Sí, sí estás molesto, dilo.

Andrew: —Estoy molesto.

Fletcher: —Que te oigan todos.

Andrew: —Estoy molesto.

Fletcher: —¡Más fuerte!

Andrew: —¡Estoy molesto!

Fletcher: —¡Más fuerte!

Andrew: —¡Estoy molesto!

Fletcher: —¡Eres un animal inútil, sin amigos, con labios de marica cuya mamá dejó a papi cuando vio que no era Eugene O'Neill y que está llorando y moqueando sobre mi

batería como una niña! ¡Así que por última maldita vez, dilo más fuerte!

Andrew: —¡Estoy molesto! (*grita*)

Fletcher: —Carl.

El suceso lo paraliza y provoca el inicio de una obsesión hacia un perfeccionismo que le cuesta sudor, lágrimas y sangre. Así, llega la primera presentación oficial de la orquesta y Andrew todavía está de suplente del baterista Tanner – interpretado por Nate Lang-. Están listos para salir a escenario cuando Tanner le pide que cuide su carpeta por un momento y en un descuido Andrew la pierde. Fletcher se da cuenta de esto y reprende a Tanner, quien se pone nervioso y dice que sin la carpeta no puede salir a tocar, a lo que Andrew responde que él sí memorizó las notas y que puede tocar, Fletcher lo acepta y salen. Contrario a lo que piensa Fletcher, Andrew hace un excelente trabajo en la presentación y logran ganar el primer lugar. Esto le otorga el lugar del titular de la batería, que causa el cambio de Tanner como su suplente.

Fotograma 8. La maldita carpeta.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 38:47, 38:54, 39:27 y 41:34).

Tanner: —Necesito ver la música.

Andrew: —Aquí está.

Tanner: —¿Por qué no la tienes? ¿Y la carpeta? Estás bromeando, ¿no?

Andrew: —Te lo juro. La tenía aquí hace dos segundos. Está por aquí.

Tanner: —¿Cómo puedes ser tan estúpido?

Andrew: —Quizá vino un mozo o algo. No sé.

Tanner: —¡Encuentra la carpeta! ¡Un maldito mozo! ¡Eres un patán imbécil! ¡Un patán imbécil! ¡Encuentra la carpeta!

Andrew: —Lo siento.

Fletcher: —¡Tanner! Jesús, maldición, ¿Dónde estabas?

Tanner: —Tenemos un problema.

Fletcher: —Este no es el momento.

Tanner: —Le di a Neiman la carpeta y la perdió.

Fletcher: —¿Neiman la perdió?

Tanner: —Sí.

Fletcher: —La carpeta es tu maldita responsabilidad. ¿Por qué se la darías a Neiman? Le das la calculadora a un tarado intentará cambiar de canal el televisor con ella. Agarra tus baquetas y sal al escenario

Tanner: —No puedo.

Fletcher: —¿Tu... no puedes?

Tanner: —No puedo ir al escenario. No me sé las *charts* de memoria.

Fletcher: —¿Estás bromeando?

Tanner: —Usted lo sabe. Necesito la música. Necesito entradas visuales. Es una condición médica.

Fletcher: —¿Entradas visuales?

Tanner: —Sí, es una enfermedad médica.

Fletcher: —¿Enfermedad médica? ¿Quién demonios eres, Sunjay Gupta? Toca la música, mierda!

Tanner: —No puedo.

Andrew: —Yo puedo.

Fletcher: —¿Te sabes *Whiplash* de memoria?

Andrew: —Si señor, cada nota.

Fletcher: —Está bien. Más vale que no te falle la memoria. Y ojalá la toques mucho mejor que hace un mes. Porque no voy a empezar a perder. Agarra tus baquetas y sube al escenario. ¡Al escenario!

Fletcher sorprende a Andrew con un nuevo miembro en la batería, su viejo compañero de orquesta, Connolly –interpretado por Austin Stowell–, a quien con más tiempo de antelación le da la pieza musical que a Andrew a penas le dio. Esto otorga una ventaja a Connolly. Al pedirle a los dos que tocaran, Connolly lo hizo mejor en unos cuantos golpes y así le dio el lugar de Andrew como titular, papel que apenas se había ganado.

Fotograma 9. Incentivo.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 48:02 y 49:35).

Andrew: —¿Negra igual a 300?

Fletcher: —Es un *swing double-time*. Por eso entraste aquí, ¿No?

Andrew: —Ah, sí.

Fletcher: —El destino quiso que se topara con otro chico en un cuarto practicando su *swing double-time*. Le daré una oportunidad.

Connoly: —¿Llegué tarde?

Fletcher: —En el momento perfecto. Pasa, Connoly. Ustedes se conocen, ¿no?

Connoly: —Sí. *Orquesta Nassau*. ¿Qué hay Andrew?

Fletcher: —Connoly, nombré titular temporal a Neiman. Pero viene una competencia y quiero que dominemos este *chart*.

Connoly: —Es este de aquí, ¿no?

Fletcher: —Se lo di a Connoly esta mañana. Solo quiero darle una oportunidad a los dos. Neiman, regresa a la batería. Desde arriba. No te preocupes por los *hits*, solo el tempo. ¿Listo? [...] —lo detiene de tocar. No es mi tempo. Connoly.

Andrew: —Yo puedo.

Fletcher: —No. Vamos a oír a Connoly. [...] Perfecto, Connoly. Dios mío. Esa es la belleza de la orquesta de estudio. Llegas de suplente, un día te vuelves titular.

Andrew: —¿En serio? ¿Esa porquería?

Connoly: —No te preocupes. Fletcher ladra, no muerde.

Esto causa una profunda ira a Andrew, que desquita con su familia y con Nicole, a quien reprocha que solo es un obstáculo para su carrera y que es mejor que dejen de verse. Es cuestionado de manera constante por su padre acerca de lo que quiere. Además, tiene problemas con su familia, no concuerdan del todo en sus metas y su concepto de éxito, ya que son demasiado ambiciosas, enfermizas y que no son tan importantes como otros logros de su familia.

Fotograma 10. Una deshonra familiar.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 45:40 y 45:47).

Tío Frank: —¿Tienes amigos Andy?

Andrew: —No.

Tío Frank: —¿Y eso por qué?

Andrew: —No lo sé, nunca le encontré utilidad.

Tío Frank: —Bueno, ¿quién va a tocar contigo? Lennon y McCartney, eran amigos en la escuela, verdad?

Andrew: —Charlie Parker no conocía a nadie hasta que Jo Jones le tiró un platillo en la cabeza.

Tío Frank: —¿Este es tu concepto de éxito?

Andrew: —Ser el mejor músico del siglo XX es tener éxito.

Jim: —Morir quebrado y borracho y lleno de heroína a los 34 no es ser un éxito.

Andrew: —Prefiero morir quebrado y borracho y que la gente hable de mí, a vivir rico y sobrio hasta los 90 sin que nadie me recuerde.

Tío Frank: —Tus amigos te recordarán. Ese es el punto.

Andrew: —Ninguno de nosotros fue amigo de Parker. Ese es el punto.

Tío Frank: —Travis y Dustin tienen muchos amigos y muchas metas.

Andrew: —Y estarán en las directivas de escuelas.

Dustin: —¿De eso se trata? ¿Te crees mejor que nosotros?

Andrew: —Qué listo. ¿ONU modelo?

Travis: —Tengo una respuesta para ti. ¿Crees que el fútbol es un chiste? Ven a jugar con nosotros.

Andrew: —Cinco palabras que la NFL nunca te dirá.
Jim: —¿Te llamaron de Lincoln Center?

Fotograma II. Decisiones.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 50:41 y 52:16).

Andrew: —Te drié lo que pienso. No creo que debamos estar juntos. Y lo he pensado mucho y esto es lo que va a pasar: Voy a seguir haciendo lo mío. Y eso va a ocupar más de mi tiempo. No voy a tener tiempo para estar contigo. Y cuando esté contigo, estaré pensando en tocar la batería. Voy a pensar en jazz, en mis *charts*. Y entonces vas a empezar a enojarte conmigo y me vas a decir que deje un poco de lado la música y que pase más tiempo contigo y no te ignore. Porque no te sentirás importante. Y no voy a poder hacer eso. Y me voy a empezar a enojar porque me vas a decir que deje de practicar. Y comenzaremos a odiarnos uno al otro. Y se va a poner feo. Por esas razones prefiero que rompamos limpiamente. Porque quiero ser un gran baterista.

Nicole: —¿Y tú no lo eres?

Andrew: —Quiero ser uno de los grandes.

Nicole: —¿Y yo te lo impediría?

Andrew: —Sí.

Nicole: —¿Sabes que yo te impediría? ¿Es un hecho?

Andrew: —Sí.

Nicole: —¿E igual ya apenas te veo?

Andrew: —Sí.

Nicole: —Y cuando te vea me tratarás como la mierda solo porque soy una chica que no sabe lo que quiere. Y tú tienes una carrera, serás genial y yo seré olvidada. Y por ello, no podrás dedicarme tiempo. Porque tienes cosas más grandes que perseguir.

Andrew: —A eso me refiero.

Nicole: —¿Qué demonios te pasa? Tienes razón, no debemos salir.

El director llega con una noticia devastadora que informa a los músicos de la orquesta, pues, les cuenta que uno de sus exalumnos muere en un accidente de auto. Esta emoción de tristeza se disipa más rápido de lo esperado al empezar a tocar y Fletcher grita a Connolly que no sigue el tempo, así que pide que cambie con Andrew, quien tampoco lo logra, por lo que cambia con Tanner y sucede lo mismo. Fletcher saca a los demás músicos para quedarse solo con los bateristas y dice que no se irán hasta que hagan los tempos perfectos. Por más de una hora se rotan, mientras intentan llegar al tempo del director.

Los tres bateristas lucen exhaustos, hasta que Andrew logra mantenerlo. Fletcher lo hace más difícil, intenta distraerlo, golpea un instrumento muy fuerte cerca de su oído, tira los tambores y grita, empero, Andrew no pierde la concentración. Al final dice que se detenga y se queda de titular.

Fotograma 12. Querido Fletcher.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 53:46 y 55:38).

Fletcher: Hace 6 años encontré a un chico en un cuarto de ensayo practicando escalas. Estaba en 2° año y había empezado en Shaffer con muchas esperanzas. Igual que todos ustedes. Pero la verdad, había entrado por un margen muy pequeño y estaba batallando mucho. Los maestros le estaban diciendo: “Quizá esto no sea para tí”. Pero no veían lo que yo veía. Ese chico asustado, flaco, maldiciéndose porque no le salían las escalas. Yo ví que tenía empuje y lo metí en la Orquesta de Estudio. Y al graduarse, Marsalis lo volvió tercera trompeta en Lincoln Center. Un año deespués, era pimera trompeta. Y lo están escuchando ahora. Se llamaba Sean Casey. Esta mañana me enteré de que Sean murió ayer en un accidente de auto. Y yo... Yo solo quería que supieran que era un músico hermoso.

Fotograma 13. Desafío.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 57:14, 1:00:08, 1:00:25 y 1:00:10).

Fletcher: —Nos vamos a quedar hasta que alguien toque mi tempo. Les pido disculpas a los músicos. En serio, tómense 10, 20, una maldita hora. ¿Me oyen, desgraciados? ¡Empiecen a cagar 400 perfectos! ¡Connoly, regresa a la batería!

—Se dirige a Andrew— ¿Es lo más rápido que puedes tocar, judío inútil? Con razón mami te dejó. Quítate de la batería.

—Se dirige a Tanner. —Y aquí viene Don Orgullo Gay del *Upper West Side*. [...] No vamos a servir *cosmopolitans* y pastel, así que toca más rápido de lo que haces pajas.

—Se dirige a Connoly. —[...] Vamos a pasar al patán irlandés del trébol deforme. La verdad, tienes pinta de duende. Te voy a llamar Flannery. [...] ¡Que porquería! ¡Vete al demonio!

Fletcher: Se dirige a Andrew. —Quizá sea hora de llevar esto a una feliz conclusión. ¿Qué dices? Enséñame. [...] No desaceleres. [...] ¡Acelera! [...] ¡Más rápido! —Golpea un instrumento cerca del oído de Andrew— ¡Más rápido! [...] ¡Más rápido! ¡Más rápido! [...] ¡Sigue tocando! ¡Sigue tocando! —Para— Neiman. Te ganaste la parte. Suplentes, limpien la sangre de mi batería.

Por fin llega el día de la presentación por la que tanto se prepararon, Andrew iba en camino y se poncha la llanta del autobús en el que viajaba. Desesperado busca alternativas para llegar y se encuentra un alquiler de autos, pero, por la prisa que lleva no se da cuenta que deja las baquetas en el alquiler. Al llegar, Fletcher lo regaña por el retardo y por no traer las baquetas, lo amenaza que si no llega a tiempo lo va a sacar de la orquesta y él va a arruinar su vida.

Fotograma 14. Retardo.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos:1:03:02 y 1:03:49).

Andrew: —Disculpe, ¿dónde están los taxis?

Señora: —Hay que llamarlos. [...] Los llamas y tardan mucho.

Andrew: —Por teléfono: —¿Sí, hola?

Músico: —Por teléfono: —¿Neiman? ¿Dónde estás? El llamado era a las 5:00.

Andrew: —Por teléfono: —Ya lo sé. Ya lo sé. Ya voy a llegar.

Músico: —Por teléfono: —Empezamos en 20.

Andrew: —Por teléfono: —Ya lo sé.

Músico: —Por teléfono: —Fletcher tiene a Connolly calentándose.

Andrew: —Por teléfono: —Dile al maldito pelirrojo que voy a llegar. ¡Maldita sea!

Fotograma 15. Estallido.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 1:03:41, 1:05:11, 1:05:53 y 1:05:55).

Andrew: —Perdón por llegar tarde.

Fletcher: —Fue amable incluirnos en tu agenda, corazón.

Andrew: —Ya lo sé. Perdón, pero estoy listo.

Fletcher: —Connoly va a tocar.

Andrew: —No tocará mi puta parte.

Fletcher: —¿Qué demonios me dijiste?

Andrew: —Es mi parte.

Fletcher: —Es mi parte y yo decido a quién prestársela.

Normalmente es alguien con baquetas.

Andrew: —Las dejé en el auto. No tardaré. Cinco minutos.

Fletcher: —Voy a calentar a la orquesta.

Andrew: —Puedo usar las baquetas de Ryan.

Fletcher: —Neiman, perdiste la parte.

Andrew: —¡No! ¡No me puede hacer esto!

Fletcher: —¿No? ¿Desde cuándo sabes qué puedo hacer, llorón de porquería?

Andrew: —¡Me gané esa parte!

Fletcher: —No te has ganado nada. ¡Eres un patán santu-

rrón! Solo eres titular porque perdiste una carpeta. Y solo estás en la orquesta porque te dije lo que iba a pedir en Nassau. ¿Me equivoco?

Andrew: —Estoy aquí porque soy el mejor y...

Connoly: —¡Déjalo!

Andrew: —¡Al diablo Ryan! ¡Cierra la boca! ¡Me asistirás a mí, perra!

Fletcher: —Te puedo echar cuando me dé la gana.

Andrew: —¡Ya me hubiera echado!

Fletcher: —¡Ponme a prueba, sabandija! A las 5:30, en 11 minutos, mi orquesta sale al escenario. ¡Si no estás en ese banco con tus propias baquetas, o si cometes un solo error, uno, te regreso a baquetazos a Nassau a voltear páginas hasta graduarte o salirte de la escuela! ¡Cuándo acabes en Shaffer, harás que tu papá parezca un gran éxito! O dejamos que Johnny Utah toque la parte. Tú decide.

Andrew: —Es mi parte y estaré en el escenario.

Fletcher: —¡Tienes 10 minutos, patético hijo de tu maldita madre!

Andrew se devuelve por sus baquetas, aunque en su desesperación, acelera demasiado y un camión lo choca, volca el carro y lo deja cerca de la muerte.

Con las pocas fuerzas que aún tiene, corre al lugar de la presentación y ensangrentado se coloca en la batería y empieza a tocar, el dolor es demasiado intenso y deja de tocar casi de inmediato. Fletcher para la presentación y se vuelve al público para pedir disculpas. En ese momento, Andrew se va sobre él y lo comienza a golpear, sus otros compañeros se lo quitan de encima y lo sacan del lugar. Esto ocasiona su expulsión del Conservatorio.

Fotograma 16. Punto límite.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 1:06:19, 1:06:38, 1:09:03, 1:10:01, 1:10:03 y 1:120:20).

Andrew: Por teléfono: —Dile a Fletcher que ya voy.

Músico: Por teléfono: —¿Por qué tardas tanto? Ya estamos saliendo.

Andrew: Por teléfono: —Me quedé encerrado en el auto, pero ya voy.

–Se escucha de fondo: Vuelta a la izquierda. 60 metros–.

Músico: Por teléfono: —¿Estás manejando? ¿Qué demonios fue ese ruido?

Andrew: Por teléfono: —¿Por qué no le dices a Fletcher que ya voy, desgraciado?

–Choque. –En el auditorio.

Fletcher: —[...] Neiman, ¿qué demonios? –Para la orquesta y se dirige al público– Las pido disculpas en nombre del Conservatorio Shaffer.

Andrew: —Se abalanza sobre él. —¡Pedazo de porquería! ¡Te voy a matar! ¡Maldito...!

Fletcher: —¡Suéltame! ¡Quítate!

Andrew: —Lo quitan. —Vete al diablo. ¡Vete al diablo! ¡Vete al diablo, Fletcher! ¡Vete al diablo!

Resignado y desilusionado, Andrew decide entrar a otra escuela, pero, antes su padre Jim —interpretado por Paul Reiser— lo lleva con una abogada que explica que el accidente que Fletcher había dicho sobre su exalumno era falso, ya que el chico mencionado tenía ansiedad y depresión provocada a partir de que empezó a estudiar con Fletcher, lo cual lo lleva a suicidarse. Después de esto convencen a Andrew que presente una demanda hacia Fletcher por maltrato físico y psicológico con la promesa de que es una confesión anónima.

Fotograma 17. Una mirada a la realidad.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 1:11:14, 1:12:34, 1:13:25 y 1:13:46).

Andrew: —¿Cuándo empezaste a hablar con ella?

Abogada: —Tu padre nos contactó esta semana. ¿Te suena el nombre Sean Casey? ¿Sabes de su muerte? Se ahorcó en su apartamento el mes pasado.

Andrew: —¿Qué tiene que ver conmigo?

Abogada: —Sean sufría de ansiedad y depresión. Su madre dice que le empezó cuando fue alumno de Fletcher.

Jim: —[...] Se acabó. Está fuera de tu vida. ¿Por qué dejar que salga impune?

Abogada: —¿Describirías su conducta cómo extrema? ¿Alguna vez infligió a propósito angustia emocional? [...] Fletcher jamás sabría que tú hablaste.

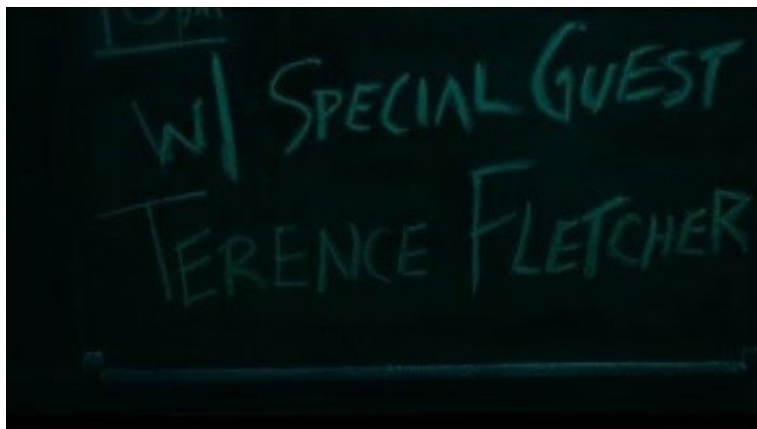
Andrew: —¿Por qué me haces esto?

Jim: —¿Crees que voy a permitir que te haga sufrir así y después siga como si nada? ¿No sabes que nunca dejaría que eso pasara? ¿Qué no hay nada en el mundo más importante para mí que tú?

Andrew: —[...] Solo dígame qué decir.

Un día mientras Andrew vaga por la calle de noche llega a un club nocturno de jazz en donde se encuentra a Fletcher. Conversan y Fletcher dice que también fue expulsado de la orquesta, pero, que era porque nadie entendía sus métodos, explica que son para alcanzar todo el potencial, por lo que se debe ser explotado al límite y el resto viene por sí solo. Dice que no hay dos palabras más dañinas en el idioma que: buen trabajo.

Fotograma 18. Una perspectiva diferente.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 1:15:55, 1:16:48, 1:17:50 y 1:20:58).

Fletcher: —La verdad es que, yo no creo que la gente entienda lo que yo estaba haciendo en Shaffer. No estaba ahí para dirigir. Cualquiera idiota puede mover sus manos y mantener un tiempo. Estaba ahí para presionar a la gente más allá de sus límites. Yo creo que es absolutamente necesario. De otra manera estaríamos privando al mundo del próximo Louis Armstrong. El próximo Charlie Parker. Te conté cómo Charlie Parker se convirtió en Charlie Parker, ¿No?

Andrew: —Jo Jones le lanzó un platillo.

Fletcher. —Exactamente.

Fletcher: —Parker era un joven. Muy bueno en el saxo. Llega a tocar en una sesión y lo echa a perder. Y Jones casi lo decapita por eso. Y el público se ríe de él. Lloro toda la noche por eso. Pero ¿Sabes qué hace al otro día? Práctica.

Y práctica y práctica, con un sólo objetivo en mente: Que nunca vuelvan a reírse de él. Y al otro año vuelve a Reno y se sube al escenario y toca el mejor puto solo que el mundo ha oído. Imagínate si Jones hubiera dicho: “No importa, Charlie, está bien” “Está bien, buen trabajo”. Entonces Charlie piensa, “¿Qué demonios? Hice un buen trabajo” Fin de la historia. No hay *Bird*. Para mí eso es una absoluta tragedia. Pero eso es lo que el mundo quiere ahora. Y se preguntan por qué el jazz está muriendo. Yo te digo, Que cada álbum de jazz que pasan en un café ahora es una mierda... No hay dos palabras en nuestro idioma más dañinas que: Buen trabajo.

Como si fueran viejos amigos, Fletcher hace una invitación a Andrew para que toque en una presentación con la nueva orquesta que dirige, con canciones que ya tocaban en la orquesta de Shaffer y este por supuesto acepta. De alguna manera, Andrew intenta rehacer la vida que tenía antes, incluso, con Nicole, quien ya tiene pareja.

Antes de iniciar la presentación, Fletcher se acerca a Andrew y dice que sabe que fue él quien lo demandó. Entonces este empieza a dirigir y Andrew se da cuenta de que cambió todas las canciones, lo que lo coloca en una posición inoportuna, pues, no conoce las notas y lo hace quedar en vergüenza pública.

Andrew sale del escenario, a punto de renunciar, pero, se detiene y regresa. Empieza a tocar y convence a los músicos de que sigan su ritmo, ignora las órdenes de Fletcher para ahora ser él quien indique a la orquesta cuándo y con qué canción comenzar. Al final es Andrew quien toma el control de todo, reta a Fletcher. Este se da cuenta que sus métodos fueron aún más allá de lo esperado y por fin logra reconocer el mérito por el que Andrew lucha tanto.

Fotograma 19. Se revierten los papeles.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Whiplash* 2014 (Minutos 1:28:11, 1:31:33, 1:38:46, 1:38:47 y 1:48:21).

Fletcher: —Bien, pandilla, escuchen. Para los que son nuevos, que parecen ser todos, menos Carl, esta noche puede cambiar su vida. Esta gente hace una llamada y pueden ser contratados por *Blue Note* o volverse clientes de EMC o titulares de *Lincoln Center*. Por otra parte, si meten la pata, quizá tengan que dedicarse a otra cosa, porque estos tipos nunca olvidan. Bien. Vamos a divertirnos.

Fletcher: —En el escenario se dirige a Andrew. —¿Crees que soy un estúpido?

Andrew: —¿Qué?

Fletcher: —Sé que fuiste tú.

Fletcher: —[...] Vamos a tocar unos temas clásicos, pero empezaremos con uno nuevo, de Tim Simonec llamado *Upswingin*.

Fletcher: —[...] Sí, quizá no tengas el don.

Figura 5. Colorimetría del filme Whiplash.



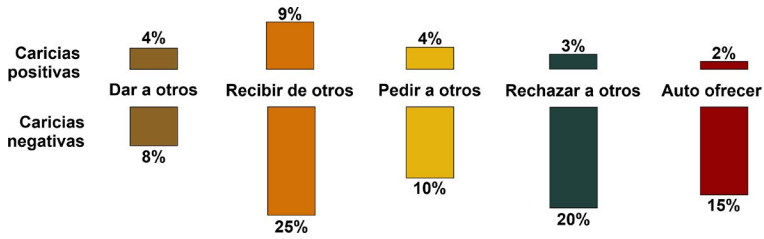
Fuente: Elaboración propia (2022)

Cariciograma de Andrew

Para describir el cariciograma de Andrew, primero se tiene que entender que es la economía de caricias. Consiste, en esencia, en una serie de prohibiciones que evita que las personas amen o sean amadas. Estas están reforzadas por el padre crítico (PC) –explicado más adelante– quien se basa en mandatos y algunas reglas que impiden el intercambio de caricias positivas, tales como: Si hay una caricia que te gustaría dar, no la des; si hay una caricia que te gustaría recibir, no la pidas; si recibes una caricia que te resulta agradable, no la aceptes; si recibes una caricia que prefieres rechazar, no la rechaces y no te des caricias a ti mismo.

Cuando esta escasez ocurre la gente tiende a ser sumisa, desesperada, deprimida, obediente y sobre todo, comienzan a aceptar caricias negativas o falsas para cubrir esa necesidad. Con Andrew se puede observar en reiteradas ocasiones este comportamiento sumiso. A continuación se muestra con más detalle en su cariciograma.

Figura 6. Cariciograma de Andrew.



Fuente: Elaboración propia (2022).

Dar a otros: En las únicas ocasiones en las que se ve a Andrew dar caricias positivas es cuando sale por primera vez con Nicole de manera auténtica. También cuando está con su padre y la abogada, se da cuenta del daño que provoca a su padre y decide demandar a Fletcher para que él se sienta mejor.

Recibir de otros: Aunque le cuesta más recibir, Andrew si está abierto a hacerlo de su padre y su familia, sin embargo, no los toma como caricias positivas genuinas. Por otro lado, todo el tiempo Fletcher manda caricias negativas que Andrew recibe sin cuestionar y que sabe que le afectan.

Pedir a otros: Andrew no sabe pedir caricias positivas, pero, de manera inconsciente si exige caricias negativas al seguir las órdenes de Fletcher. Lo que sí se puede notar es que pide caricias positivas a Nicole pero no lo hace directo.

Rechazar a otros: Es lo que más presente está en la vida de Andrew, pues, en todos los contactos que tiene con otras personas, como con su familia o con Nicole, se ve como le cuesta expresar su sentir, les otorga caricias negativas y ni siquiera las intenta encubrir.

Auto-ofrecer: Son más las caricias negativas que se otorga y eso queda claro en todas las escenas en donde no para de practicar a pesar de estar sangrando.

Egograma del personaje (PAN)

En la teoría del análisis transaccional, Eric Berne afirma que todos los seres humanos manifiestan tres estados del yo PAN, definidos como: Sistemas coherentes de pensamiento y sentimiento manifestados por los correspondientes patrones de conducta: a) Estado del yo padre (P): Dividido en dos. El padre crítico (PC) es controlador, crítica, menosprecia y puede perjudicar, es también conocido como enemigo. Se manifiesta como una voz en la cabeza que es despectivo, ocasiona baja autoestima, obsesión se crea un sentir de insuficiencia, pero, también es un ser muy justo y ético. El padre nutritivo (PN) es sobreprotector, cuida, protege, acompaña a los otros y permite la autonomía. b) Estado del yo adulto (A), es el más integral y el que regula al padre (P) y al niño (N). Es el que razona, cuantifica, está alerta, es analítico y objetivo. No siempre está activo, tiene lapsos en los que trabaja de forma continua. Puede ser contaminado por alguno de los otros estados del yo e interferir en su circuito positivo. c) Estado del yo niño (N): Dividido en cuatro. El primero es el niño libre (NL) o niño natural (NN) es aquel que no teme expresar sus emociones (alegría, tristeza, afecto, miedo y enojo), ofrece caricias auténticas y reacciones espontáneas; el segundo es el niño adaptado sumiso (NAS), que como bien su nombre lo indica, se somete, es inseguro, temeroso y siempre busca la aprobación de quien considere con mayor autoridad. El tercero es el niño adaptado rebelde (NAR) un estado desafiante, sin miedo a los retos, rebelde y arrogante, llegando incluso a

la violencia. Este externa emociones secundarias, que son la falsa alegría (maníaco), falso afecto (melosidad), ansiedad o fobia, falso enojo (resentimiento y odio prolongado) y depresión. Por último, el cuarto es el pequeño profesor (PP) que es la versión adulta del niño (N), caracterizado por ser manipulador, ofrecer caricias en cubiertas y busca conseguir lo que quiere a cualquier costo, por lo tanto, es intuitivo, creativo y propositivo.

John Dusay es quien propone la representación del Egograma, que son los estados del yo vistos desde un enfoque gráfico. En el caso de Andrew, es una persona en extremo exigente consigo mismo y perseguido por lo que él considera el fracaso de su padre. No está dispuesto a dejar de lado su objetivo. En cuanto a Fletcher, es controlador, obstinado, determinado, severo e inflexible con Andrew y los demás miembros de la orquesta. En la siguiente tabla se muestra un análisis de los estados del yo de Fletcher y de Andrew basados en su corporalidad, gestualidad y expresiones verbales analizadas en el filme. Posterior a esta, se encuentran las figuras de los respectivos egogramas con sus porcentajes y la explicación de los mismos.

Tabla 2. Análisis de los estados del yo de Fletcher.

Estado del Yo	Expresiones verbales	Tono de voz	Expresiones faciales	Gestos y posturas
Padre crítico (PC)	<p>“Más rápido”. “¿Por qué diablos no lo dijiste?”. “¡Lárgate!”. “Si sabotearas mi orquesta, te jodo como aun cerdo”. “¡Más fuerte!”. “Empieza a practicar más”. “Si vuelvo a encontrar una de estas abandonada, les juro por maldito Dios que dejaré de ser tan cortés”. “Al escenario, en orden”. “Más vale que no te falle la memoria”. “Si quieres la parte, gánatela”. “¿Me oyen desgraciados? ¡Empiecen a cagar 400 perfectos!” “Me importa”. “No te has ganado nada”. “Se acabó”. “Un Charlie Parker jamás se desalentaría”. “Si meten la pata, quizá tengan que dedicarse a otra cosa”.</p>	Fuerte, tajante, grotesco y autoritario	Mirada fija, ceño fruncido, boca muy abierta	Mentón alto, señalar, ceño fruncido, rigidez, puño cerrado arriba, inclinado hacia al frente

Padre nutritivo (PN)	<p>“Está bien. Toca” “No vamos a perder una competencia”. “Tendrás que oír a los grandes”. “No te preocupes”. “Tú estás aquí por una razón”. “Neiman, esmérate”. “La carpeta es tu responsabilidad”. “No veían lo que yo veía”. “Guarden sus recibos de viaje”. “Estaba ahí para empujar a la gente más allá de lo esperado”. “No hay dos palabras más dañinas en el idioma que buen trabajo”. “Connolly era un incentivo para ti”.</p>	Cálido	Sonrisa, labios cerrados, cejas levantadas	Mano recargada en pared
Adulto (A)	<p>“Tenemos a un músico desafinado”. “Él no lo sabía y con eso basta”. “Un pequeño problema ahí. Desde la 17”. “No es mi tiempo”. “Te apresuras”. “Espera mi entrada”. “Lincoln Center y otros usan estas competencias para decidir quiénes les interesan”. “Entiendo, sé que hice enemigos”.</p>	Informativo, calmado	Contacto visual	Neutralidad, gestos relajados
Niño libre (NL)	<p>“Quizá se me metió un bicho en la oreja”. “Si le da una calculadora a un tarado la usará de control remoto”. “Yo solo quería que supieran que es un músico hermoso”. “Por qué alguien diría algo de mí que no fuera elogios”.</p>	Espontáneo, burlesco	Ojos abiertos, llorosos, sonrisa	Desinhibido, movimiento brusco de manos

Niño adaptado sumiso (NAS)	-	-	-	-
Niño adaptado rebelde (NAR)	<p>“Veamos si es porque eres bonita”. “Tenemos a un mocoso hoy”. “¡No sabía que aceptaban tarados en Shaffer!”. “¿Siquiera saber leer música?”. “¿Te parezco un arcoíris doble?”. “Se lo di a Connolly esta mañana”. “¿Es lo más rápido que puedes tocar, judío inútil?”. “¡Ponme a prueba, sabandija!”. “Sí, quizá no tengo el don”.</p>	Acusador, duro, desafiante	Provocativo, mirada de acusación	Saca el pecho, postura derecha
Pequeño profesor (PP)	<p>“O estás tocando desafinado a propósito o y saboteando mi orquesta, o no sabes que estás desafinando, lo cual me temo, es peor”. “Bueno, hombre, diviértete”. “¿No te importa nada de esto?”. “Mi reputación no será manchada”. “Nos vamos a quedar aquí hasta que uno de ustedes toque a mi tempo”. “La verdad es que nunca tuve un Charlie Parker”. “Y jamás pediré perdón por cómo traté”. “El baterista no sirve, ¿Me entiendes?”. “Sé que fuiste tú”.</p>	Intuitivo, perceptivo, convincente, con intención oculta, vengativo	Observador y cauteloso, labios cerrados apretados	Estático, movimiento ligero de cabeza

Fuente: Elaboración propia (2022).

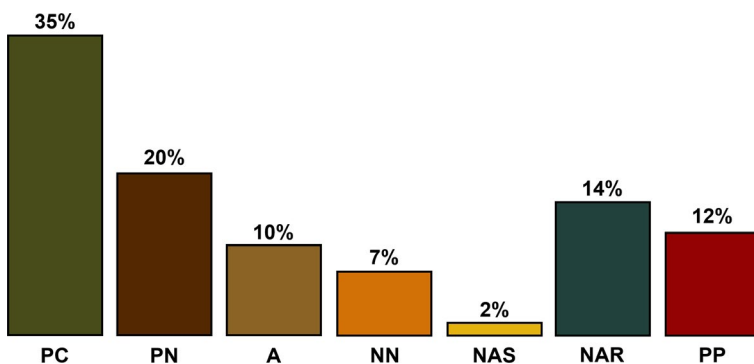
Tabla 3. Análisis de los estados del yo de Andrew.

Estado del Yo	Expresiones verbales	Tono de voz	Expresiones faciales	Gestos y posturas
Padre crítico (PC)	“No quiero perspectiva”. “Es división II”. “Creo que nunca le vi sentido”. “Ser el mejor músico del siglo XX es tener éxito”. “Prefiero morir quebrado y borracho y que la gente hable de mí, a vivir rico y sobrio hasta los 90 sin que nadie me recuerde”. “Cinco palabras que la NFL nunca te dirá”. “¡Pedazo de porquería!” “¡Anda!”	Crítico, serio, arrogante	Desaprobación, seriedad, dientes apretados	Fruncir el ceño, autoleiones, firme
Padre nutritivo (PN)	“Estoy aquí por una razón”. “Creo que ya le caigo mejor”. “Es un paso importante”.	Condescendiente	Concentrado, sonrisa ligera	
Adulto (A)	“Mi papá es escritor”. “Bob Ellis en la batería”. “La gente cambia y las cosas se resuelven”. “Yo puedo, memoricé todo”. “Soy el nuevo baterista titular”. “Te diré lo que pienso”. “Esto es lo que va a pasar”. “Por esas razones prefiero que rompamos limpiamente”. “Me quedé encerrado en el auto pero ya voy”. “Yo te doy la entrada”.	Firme	Alerta, paciente	Relajado
Niño libre (NL)	“Si me importa esto”. “¡Estoy molesto!”. “Me gusta la música que ponen”. “La comida también es buena”. “Es la mejor escuela de música del país”.	Suave, con entusiasmo, temblorosa	Sonrisa, llanto e impaciente	Leve inclinación hacia adelante

Niño adaptado sumiso (NAS)	“Sí, señor”. “Lo siento”. “No sé”. “Voy a ir a su tiempo”. “Te lo juro”. “¿La puedo tocar desde arriba?”. “Perdón por llegar tarde”. “¿Por qué me haces esto?”. “Solo dígame qué decir”. “Perdón”	Temeroso, acongojado, obediente, preocupado	Baja la mirada o evita el contacto visual, boca abierta	Encogido de hombros, gestos de sorpresa, manos abajo
Niño adaptado rebelde (NAR)	“No me importa demasiado”. “¿Esa porquería?”. “¡Pedazo de porquería!”. “¡Vete al demonio!”. “No tocará mi puta parte”. “¡Me gané esa parte!”. “Ya me hubiera echado”. “Es mi parte y estaré en el escenario”. “¡Te voy a matar!”. “¡Maldito!”. “¡Vete al diablo!”	Desafiante y rencoroso	Labio inferior apretado	Golpes, puños apretados
Pequeño profesor (PP)	“¿A qué te dedicas?”. “Yo puedo tocar estos <i>charts</i> ”. “Y entonces me vas a resentir”. “Dile al maldito pelirrojo que voy a llegar”. “Ya sé que eso no es suficiente, pero lo lamento mucho”. “Sí. No es para todos”.	Bajo, directo, impulsivo	Cauteloso, mirada fija, labios relajados	Cabeza inclinada hacia adelante

Fuente: Elaboración propia (2022).

Figura 7. Egograma de Fletcher.



Fuente: Elaboración propia (2022).

Padre crítico (35%): Sin duda, es lo más representativo de Fletcher, en toda su descripción se aprecia un ser riguroso y humillante hacia los demás. Sus decisiones incuestionables e inapelables lo convierten en el tan famoso director de orquesta que demuestra ser.

Padre nutritivo (20%): Aunque parezcan crueles sus intenciones por la forma en la que enseña, Fletcher realmente se preocupa por sus músicos, los impulsa a ser mejores y dar más allá de lo que creen que pueden dar.

Adulto (10%): Este estado se encuentra contaminado por el padre crítico (PC) ya que, a pesar de razonar fríamente con la música, lo hace sin medir sus acciones que llegan a ser hasta agresiones físicas con tal de lograr su cometido.

Niño libre (7%): A pesar de que Fletcher es una persona rígida, si se observa que disfruta dirigir y muestra sin miedo sus emociones de felicidad cuando algo sale bien o de enojo cuando sucede lo contrario.

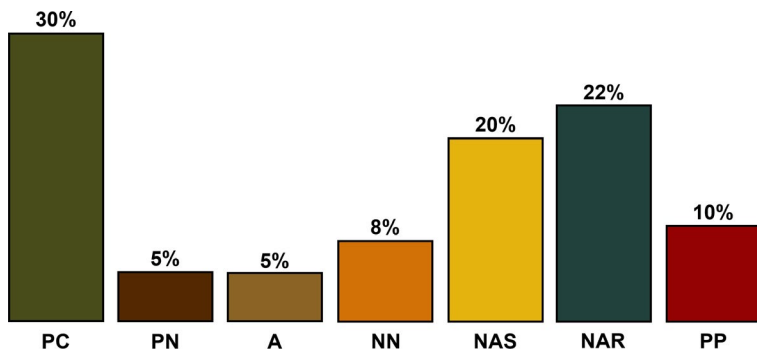
Niño adaptado sumiso (2%): Es difícil describir escena en donde se muestre a Fletcher como sumiso. Sin embargo, sí se puede notar en un momento de debilidad cuando es confrontado por Andrew y este lo deja callado por unos instantes.

Niño adaptado rebelde (14%): Fletcher disfruta de provocar a los músicos, juega con ellos para desafiarlos, como la autoridad que es para incitarlos a dar más. Llega a ser muy destructivo.

Pequeño profesor (12%): Es astuto e ingenioso, pues, sabe cómo actuar con cada persona. Tal es el caso del cambio de comportamiento que se ve cuando está hablando con el

padre de una niña y como se dirige a los músicos. Soluciona rápido y es muy impulsivo. También fantasía con que es la mejor orquesta del mundo, por lo tanto, a él como mejor director.

Figura 8. Egograma de Andrew.



Fuente: Elaboración propia (2022).

Padre crítico (30%): El padre crítico de Andrew es muy exigente, todo el tiempo tiene una voz en la cabeza que dice que lo que hace no es suficiente para alcanzar las expectativas que Fletcher ha puesto en él.

Padre nutritivo (5%): Quizá es de lo que menos se puede encontrar en su persona, pero, si se ve en ocasiones en donde se intenta dar ánimos.

Adulto (5%): Tiene responsabilidad en sus acciones y actúa de manera racional con los que lo rodean, como al hablar con Nicole para decirle que es mejor que no sigan. Esto último puede ponerse a discusión, ya que, se asemeja a un adulto contaminado por el NAS.

Niño libre (8%): Cuando escucha la música de los artistas a los que admira, se ve que lo disfruta, a pesar de lo sobreexplotado que puede ser su trabajo, si disfruta de hacer música.

Niño adaptado rebelde (22%): Se puede observar que hay momentos en los que Andrew se revela contra Fletcher, ya le importan poco las consecuencias que este advierte. Sigue sus instintos y desborda emociones secundarias cuando falla como el odio y la depresión. No teme mostrarse.

Niño adaptado sumiso (20%): En la mayor parte de la película, Andrew se observa sometido a todas las críticas que Fletcher da e intenta cumplir todas sus expectativas y las acepta con inferioridad.

Pequeño profesor (10%): Ofrece caricias falsas a su padre e intenta manipular a todos para decir que él es el mejor y que hace algo más importante que cualquier otro en su familia.

Juegos de poder

Steiner (2016) define que un juego de poder es una transacción o serie de transacciones conscientes o habituales con las que una persona intenta: Hacer que otra persona haga algo que ella o él no quiere hacer, o evitarlo. Pueden estar basados en la escasez, en la intimidación, en mentiras y ser pasivos o silenciosos. Describe cuatro tipos de juegos de poder: a) burdo físico, este juego es el más fácil de identificar, pues, consta de agresiones físicas directas como lo son golpes, empujones, forcejeo, violación, entre otros.

Además del anterior, b) sutil físico, la principal similitud que hay con el juego burdo físico es que se trata de un juego en el que está involucrado el contacto físico. Sin embargo, como su nombre lo dice, este juego es más sutil. Se da en situaciones como colocarse en una posición dominante, entonaciones agresivas de la voz, apretar los puños, entre otras.

También, c) burdo psicológico: los tonos de voz amenazantes, las mentiras descaradas y los insultos, son muestras de juegos de poder burdos psicológicos y como los ya mencionados, se utilizan para mantener el control, solo que sin contacto físico.

Por último, d) sutil psicológico: el secreto de este juego es la persuasión para que la gente haga y/o diga lo que la persona controladora quiere sin tener este contacto físico. Las mentiras, la lógica falsa y la publicidad son algunos ejemplos (Steiner, 2009; Steiner, 2016).

Figura 9. Juegos de poder entre Fletcher y Andrew.

BURDO	
<p>El más claro ejemplo es cuando Fletcher abofetea a Andrew, o cuando arroja la silla, por no seguir las órdenes de llevar bien el tempo. Por el contrario, Andrew también ejerce este juego al intentar contra cuerpo. Tal como en una escena ataca a Fletcher, lo tira al piso y lo intenta golpear.</p> <p>En la primera escena, Fletcher actúa como el controlador (PC) del juego de poder, lanza la carnada –estímulo– en forma de golpes y gritos, Andrew la acepta y responde de manera sumisa (NAS).</p> <p>Perseguidor (PC): Fletcher le ordena que siga el ritmo. Carnada: Empieza a contar Acción: Bofetada Víctima (NAS): Andrew</p> <p>Impulsor: Sé perfecto.</p>	<p>No hay escenas donde se pueda observar este tipo de juego de poder por parte de Andrew, por el contrario, Fletcher siempre se muestra imponente en cualquier lugar.</p> <p>Parte de este juego se basa en las caricias no honestas, en la escena del bar, Fletcher logra persuadir a Andrew con el cambio de su actitud, con una aparente corporalidad agradable, pero, su verdadera intención es otra.</p> <p>Perseguidor (PN): Fletcher Carnada: Invitación Víctima (NL): Andrew</p> <p>Impulsores: Sé perfecto y complace.</p>

<p>En el filme se observa este juego desde la posición de Fletcher, cuando les grita e insulta a los músicos. Además, de que no se limita con sus métodos de enseñanza como cuando golpea un objeto junto al oído de Andrew para desconcentrarlo mientras este intenta seguir sus órdenes. También en la escena donde Andrew está alterado y grita a Connolly: ¡Cierra la boca! ¡Me asistirá a mí, perra! Cuando él solo intenta calmarlo.</p> <p>Perseguidor (PC): Fletcher Victima (NAS): Los músicos</p> <p>Perseguidor (PC): Fletcher Carnada: Desafío por la puntualidad Victima (NAR): Andrew Salvador (PN): Connolly</p> <p>Impulsores: Sé perfecto, complace, date prisa y esfuérzate</p>	<p>En Andrew se nota por la forma en la que habla a su familia cuando discuten sobre su futuro y el de sus primos. Al igual que lo hace con la chica cuando termina con ella. Al volver al ejemplo de la escena del bar, se puede notar que no solo se trata de un juego burdo psicológico, pues, Fletcher no lo hace ver tan obvio en apariencia, también utiliza las caricias no honestas por medio de sus palabras endulzantes, algo de lo que Andrew no se percató hasta cuando Fletcher se lo dice segundos antes de iniciar la presentación más importante.</p> <p>Perseguidor (PN): Su familia Victima (NAR): Andrew</p> <p>Perseguidor (PC): Andrew Victima (NL): Nicole</p> <p>Perseguidor (PN): Fletcher Victima (NL): Andrew</p> <p>Impulsores: Sé fuerte y esfuérzate</p>
SUTIL	

Fuente: Elaboración propia (2022).

Impulsores de Andrew

Taibi Kahler, seguidor del análisis transaccional (AT), observa que las personas actúan conforme a creencias que se han planteado por su guion de vida, para esto, él introduce la idea de los impulsores. Los impulsores se definen como patrones de conducta que la persona suele repetir de forma continua por el guion de vida que lleva desde su infancia y que le va a llevar a ser eficaz o ineficaz en las acciones que emprenda.

Sé perfecto: Sin duda, el impulsor que más se ve a lo largo de la película. Andrew no se permite equivocarse, todo

debe salir bien, en tiempo, cuida demasiado los pequeños detalles cuando toca la batería.

Sé fuerte: Como se encuentra en la mayor parte del tiempo en una posición de sumisión, su NAR y su PC refuerzan la idea de que tiene que aguantar los malos tratos que Fletcher ejerce en él.

Complace: Aunque es claro que son pocas las opiniones que le importan, Andrew recurre con frecuencia a recordar las órdenes de Fletcher para complacer el perfeccionismo que exige.

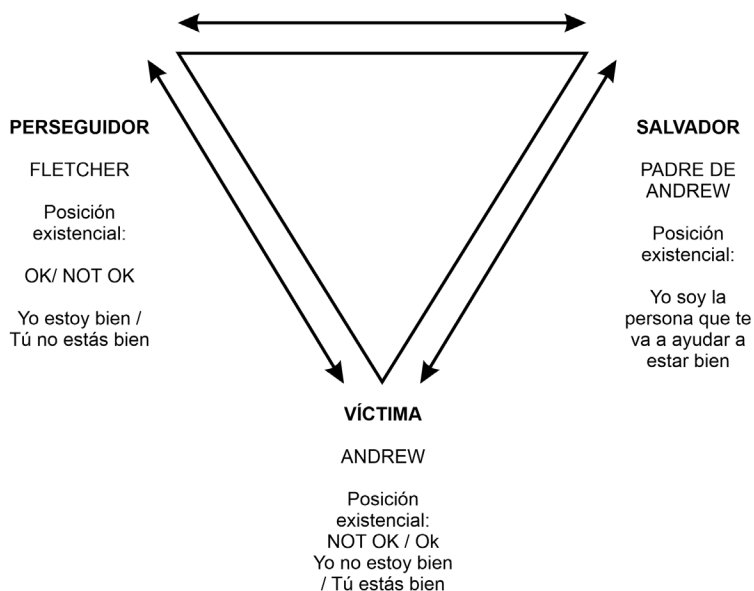
Date prisa: Andrew siente un constante miedo al fracaso por lo que pasó con su padre, por lo que piensa que no puede dejar pasar ninguna oportunidad como de estar en el Conservatorio, así que todo lo hace de manera apresurada.

Esfuézate: Entre este impulsor y el de ser perfecto son los más caracterizan a Andrew. Es la forma en la que se puede observar su perfeccionismo. No puede solamente dar lo mejor de sí, no tiene límites, aspira a la grandeza y no se conforma con mediocridades.

Triángulo dramático de Karpman

El triángulo dramático de Karpman es un modelo creado por el psicólogo Stephen Karpman, otro seguidor de Berne, que se utiliza en psicoterapia para analizar y comprender los conflictos interpersonales. Este modelo postula que la mayoría de los conflictos interpersonales son el resultado de procesos inconscientes que llevan a adoptar roles conflictivos que juegan mediante intercambios verbales y no verbales, que son: El perseguidor, el salvador y la víctima (Ávila, 2020).

Figura 10. Triángulo dramático de los personajes.



Fuente: Elaboración propia (2022).

Perseguidor (Fletcher): Se encuentra en estado del padre crítico (PC) en circuito negativo donde tiene el rol de ridiculizar y derrotar. Sabe cómo causar miedo y ejercerlo para que lo obedezcan a través de este. Es irrespetuoso, entrega caricias falsas y no genera honestidad en las relaciones de intimidad (estructura el tiempo) con otros.

Víctima (Andrew): Es quien tiene un rol más pasivo, puede actuar desde el estado del niño adaptado sumiso (NAS) o del niño adaptado rebelde (NAR), ambos desde un circuito negativo. Se siente desvalorizado, temeroso, conformista, retraído, incluso este rol le provoca una necesidad de ser violentado por su perseguidor.

Salvador (padre de Andrew): El estado que tiene es el del padre nutritivo (PN) sobreprotector. No cree que Andrew pueda lograr su sueño y menos en la música. Le preocupa que termine muriendo solo, por lo que intenta persuadirlo, provoca culpa y lo manipular para que lo deje.

Modo de superar el triángulo dramático

La manera de superar estas relaciones, es que las tres partes actúen desde su estado del yo como un adulto integrado (A). Que razona, advierte las consecuencias y resuelve desde la lógica.

Perseguidor (Fletcher): Lo primero que necesita Fletcher es trabajar sus métodos de enseñanza desde un enfoque ético, con un ambiente de respeto, sin violencia de ningún tipo, desempeñando su papel docente desde una responsabilidad afectiva, formando a los músicos con valores, alentándolos con tácticas menos obsesivas.

Víctima (Andrew): Para contra restar el rol del niño adaptado sumiso (NAS) Andrew necesita hacer una revelación, demostrar que sus capacidades son aptas para lograr su objetivo sin necesidad de tener a alguien que lo esté sobreexplotando. Necesita un control de sus emociones y responsabilizarse más de sus acciones.

Salvador (padre de Andrew): Debe brindar apoyo a su hijo, pero, sin agobiarlo. Escuchar y dejar que tome sus propias decisiones para que se pueda responsabilizar de ellas. No asumir el sufrimiento de Andrew como propio, dejar que lo viva y se dé cuenta por sí mismo si es lo mejor para él. De igual manera, necesita reconocer lo que hace y aceptar su pasión por la música.

Conclusiones

En una sociedad donde la competencia y la competitividad es lo que más abunda en la actualidad, se encuentra día a día la manera de desarrollar habilidades que otorguen un valor como personas, buscar un mejor rendimiento en lo que se haga y hasta llegar a caer en el intento de ser la o el mejor. Si bien el enfocarse es un medio para lograr los objetivos, si no se tiene el debido cuidado con los límites, se convierte en algo sacrificante y sin satisfacción.

La película permite analizar toda esta parte sobre la competencia personal que es recurrente verla en las artes, esa exigencia que llega a ser perturbadora con tal de seguir con esa energía insaciable por alcanzar lo deseado. De manera directa expone la cruda realidad de la violencia simbólica y la no simbólica que están presentes en la condicionante por llegar al éxito.

Es posible darse cuenta, a través de los personajes principales, que si se aplica a la vida cotidiana cada persona es capaz de experimentar todos los estados del yo, sus impulsores, juegos y caricias, así como aprender a regularlos. Asimismo, se enfrenta a situaciones con diversas relaciones interpersonales. El lograr el objetivo de aplicarlo en una obra cinematográfica de una forma tan detallada y dinámica, da las bases para realizarlo en la realidad desde todos los campos de estudio.

El análisis transaccional es justo lo que permite tener herramientas para comprender los guiones de vida de los demás, situarlos en estados similares y llevarlos a posiciones con igualdad de condiciones para establecer vínculos afectivos sanos mediante la comunicación no violenta. Comprendiendo también que no siempre se puede explotar más allá del límite porque no se cuentan con los mismos recursos, empero si se pueden aprovechar para actuar o hacer

cosas que otorguen resultados gratificantes y un estado de bienestar físico y mental.

Referencias

- AVILA, S. (2020, 13 mayo). *El triángulo dramático de Karpman: Cómo identificar y escapar de los roles de Perseguidor, Salvador o Víctima, para tener relaciones personales saludables*. Recuperado de <https://iberomty.mx/blog/el-triangulo-dramatico-de-karpman/>
- BERNE, E. (1975). *Dr. Eric Berne What do you say after you say Hello? The Psychology for Human Destiny*. Gran Bretaña: Penguin Random House.
- BERNE, E. (2013). *A Montreal childhood*. España: Editorial Jelder/ Gisper Andalucía, S.L.
- BRINGAS, C. (2014, 2 noviembre). *Whiplash-Críticas | Sinopsis | Comentarios*. El Espectador Imaginario. <https://www.elespectadorimaginario.com/whiplash/>
- CAÑETE, Aranda, E. (2015). [Reseña de la película “Whiplash”: Música & obsesión]. *Archivos de Ciencias de la Educación*, (9). Recuperado de <http://www.archivos-deciencias.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Archivos09a14>.
- Festival de cine de Sundance. (2022, 24 de enero). Wikipedia, *La enciclopedia libre*. Fecha de consulta 22 de julio de 2022 https://es.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Cine_de_Sundance
- MALDIVIA, B. (2021, 20 de julio). ‘Cisne negro’, nuestro peor enemigo. *Spinof*. Recuperado de <https://www.espinof.com/criticas/cisne-negro-nuestro-peor-enemigo>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. < <https://dle.rae.es/obsesion> > [Fecha de la consulta 25 de julio de 2022].

- ROTTEN Tomatoes. (2022, 29 de abril). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/wiki/Rotten_Tomatoes
- SANMARTÍN, J., Grisolia, J. y Grisolia, S. (2005). *Violencia, televisión y cine*. España: Ariel.
- STAM, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. España: Paidós Ibérica.
- STEINER, C. (2009). El otro lado del poder. *Análisis transaccional del poder personal*. España: Editorial Jeder/ Gisper Andalucía, S.L.
- STEINER, C. (2016). Del corazón del asunto. *Amor, información y análisis transaccional*. España: Editorial Jeder/ Gisper Andalucía, S.L.
- VALLE, Ariel Dalla, Keegan, Eduardo, Rutzstein, Guillermina y De Rosa, Lorena (2012). Perfeccionismo y Autocrítica: Consideraciones clínicas. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, XXI (3) ,209-215. [Fecha de Consulta 25 de Julio de 2022]. ISSN: 0327-6716. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281929021003>

ANÁLISIS SOBRE LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES EN EL FILME *EL PIANO*

GUADALUPE RAMOS GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

La violencia es una problemática que ha prevalecido en la sociedad generación tras generación, las familias inculcan valores, principios, costumbres, tradiciones y roles, la violencia es debido a la forma en que se educa a las personas, las personas crean patrones convirtiéndose después en hábitos arraigados en la sociedad (Salud, 2002). En distintas épocas de la sociedad se formaron conceptos en cuanto al género, al definir o aceptar ciertas conductas y comportamientos que el hombre y la mujer debe desempeñar. De esta manera se deja clara la superioridad del género masculino e inferioridad del género femenino.

La violencia desde la perspectiva de la salud pública es una de las causas principales de muerte, ya que en esta se manifiestan actos de agresión física, verbal y psicológica, y pueden agravarse si no se detecta a tiempo, que ocasionan un descontrol al individuo que recibe violencia. La Salud Pública de México, menciona que un acto violento deja en las personas un gran impacto emocional, y se ocasiona un gran daño, discapacidad y secuelas. Que necesita de mucho tiempo para sanar (Hijar, López y Blanco, 1997).

La Organización Mundial de la Salud (OMS) afirma que un acto violento es aquel que se ejerce voluntaria e

involuntariamente de acuerdo con la intención que el agresor demuestre. Es decir, es un acto violento que se juzga de igual manera (OMS) refiere que la violencia se transmite de distintas formas, sea tanto verbal, física y sexual (OMS) informa que existen ciertos índices que muestra que la mayor causa de muertes es generada con algún tipo de violencia (Organización Mundial de la Salud, 2007).

La Organización de las Naciones Unidas (ONU, 2002) confirma que la violencia es un problema de impacto social, que a través del tiempo crece su magnitud, de esta forma se implementan varias estrategias para prevenir y sobre todo eliminar este problema que no solo afecta a las mujeres sino también a hombres y niños sino a toda la sociedad (Rodríguez, 2006).

La ONU (2002) menciona que generalmente este problema afecta principalmente al género femenino. La violencia contra la mujer incluye, entre otras. La violencia física, sexual y psicológica que se produce en el seno de la familia y en la comunidad en general, incluidas las palizas, el abuso sexual de niñas, la violencia relacionada con la dote, la violación marital, la mutilación genital femenina y otras prácticas tradicionales dañinas para la mujer, la violencia no conyugal y la violencia relacionada con la explotación, el acoso sexual y la intimidación en el trabajo, en las instituciones educativas y en cualquier otro lugar, el tráfico de mujeres, la prostitución forzada y la violencia perpetrada o tolerada por el Estado.

En este mismo informe mundial sobre la violencia y la salud (ONU, 2002). Se realiza un estudio exhaustivo sobre el problema de la violencia a nivel mundial donde se indica lo siguiente: cada año, más de 1.6 millones de personas en todo el mundo pierden la vida violentamente, y que la violencia es una de las principales causas de muerte en la población de edad comprendida entre los 15 y los 44 años, y la responsable de 14 por ciento de las defunciones

en la población masculina y de siete por ciento en mujeres. Por cada persona que muere por causas violentas, muchas más resultan heridas y sufren una diversidad de problemas físicos, sexuales, reproductivos y mentales (ONU, 2002).

Durante mucho tiempo la violencia ha sido considerada como una de las problemáticas de más impacto en la sociedad, se asocia a la educación que se le da a las nuevas generaciones, como anteriormente se menciona la violencia se relaciona a las creencias, costumbres y tradiciones en las que las familias educan a sus hijos, además volviéndose estos patrones a seguir. También desde otra perspectiva la violencia se manifiesta según las diferencias que se inculcan entre hombres y mujeres (Rivera y Luna, 2010).

Cuando se habla de violencia se piensa en los casos más comunes, como: la violencia física, psicológica y emocional. Sin embargo, existen otros tipos de violencia, como: la violencia económica, sexual, social o la negligencia. Mediante la Encuesta Nacional de Violencia realizada por parte del Instituto Mexicano de la Juventud se destaca como un problema preocupante los índices mayores de violencia física, psicológica y sexual (Secretaría de Seguridad Pública, 2012).

La violencia psicológica es un acto donde existe maltrato secreto, ya que esta violencia por general no existe huella, dejando en la víctima un problema emocional fuerte, debido a las palabras hirientes, esto produce en la persona baja autoestima, alteraciones en su conducta y en su personalidad. De manera que el Instituto Mexicano de la Juventud menciona que 76% de las parejas viven este tipo de violencia, señalando que el 76.3% es en el área urbana y el 74.7% es en el área rural (Secretaría de Seguridad Pública, 2012).

La violencia física es un acto que se ejerce en cualquier persona que causa daño o lesión, por más pequeña que este sea. Sus principales características son cacheta-

das, empujones, patadas, jalones de cabello. El (IMJ) refiere que 15% de las parejas han tenido al menos un incidente. Donde 61.4% de las mujeres y 46% de los hombres han experimentado la violencia física (Secretaría de Seguridad Pública, 2012).

La violencia sexual es ocasionada en mujeres, donde existe rechazo por tener contacto sexual con alguna persona y este ejerce violencia o abuso. En ocasiones este tipo de violencia se manifiesta los anteriores actos violentos como lo es el caso físico y psicológico. Además, en ciertos lugares este acto lo consideran algo natural ya que las mujeres que tienen vida sexual activa con su actual pareja lo ven como una obligación. Es por lo que el Instituto Mexicano de la Juventud señala que las mujeres son las dos terceras partes de las personas a las que han tratado de forzar o han forzado a tener relaciones sexuales; tanto en una como en otra situación, la casa de la víctima ha sido el lugar de la agresión. Además de indicar que 66.6 por ciento de las mujeres han sido forzadas a tener relaciones sexuales y 16.5% padecido este tipo de violencia (Secretaría de Seguridad Pública, 2012).

Asimismo, la violencia doméstica se ha vuelto un problema grande en toda la sociedad, que se vive desde años pasados en México. No se cuenta con mucha información que muestre con exactitud las cifras o bien información que nos sirva de referencia en cuanto al tema de parejas que sufren algún tipo de violencia. Sin embargo, se piensa que muchas mujeres tienen este problema y que difícilmente pueden salir de ese círculo de convivencia violenta, donde es lamentable que muchas de ellas pierden la vida por su pareja o expareja sentimental (Blanco, 2005).

Ficha filmográfica de la película *El Piano*

En este apartado se muestran los datos generales de importancia para realizar el análisis del filme *El piano*, se indica el título original, dirección, producción, año, guion, música, entre otros.

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título original:	<i>The piano</i>
Título en español:	<i>El piano</i> (España)
	<i>La lección de piano</i> (Hispanoamérica)
Dirección:	Jane Campion
Productora Título:	Jan Chapman
Compañía productora:	Ciby 2000
Director de fotografía:	Stuart Dryburgh
Guion:	Jane Campion
Música:	Michael Nyman
País:	Nueva Zelanda
Año:	1993
Duración:	121 minutos
Formato:	<i>Blu-ray</i>
Género:	Drama, romántico, discapacidad
Vestuario	Janet Patterson
Temática:	Violencia física, sexual y psicológica

Fuente: *Filmaffinity* (2021).

En este apartado se muestran los premios que el filme de la película *El Piano* obtuvo, mostrándose como una de las mejores películas de la época, también mejor reparto y mejor actriz del año, entre otros grandes premios obtenidos.

Tabla 2. Premios recibidos.

Premio Óscar a la mejor actriz de reparto (1994): Anna Paquin
Premio Óscar a la mejor actriz (1994): Holly Hunter
Palma de oro (1993): Jane Campion
Premio Óscar al mejor guion original (1994): Jane Campion
Premio BAFTA a la mejor actriz (1994): Holly Hunter
Premio AACTA a la mejor película (1993): Jan Chapman
Premio Óscar a la mejor película extranjera (1994): Jane Campion
Premio Globo de Oro a la mejor actriz de drama 1994: Holly Hunter
Premio Bodil a la mejor película no estadounidense (1994): Jane Campion

Fuente: *Filmaffinity* (2021).

Jane Champion, es una de las directoras más conocidas en el mundo, ha tenido grandes nominaciones al Óscar como directora del cine feminista, ha trabajado principalmente en Australia, aquí ha ejercido mayor parte de su trabajo ya que es donde vive, y en Estados Unidos. Ha tenido grandes éxitos, con ello ha ganado varios premios internacionales con sus producciones más reconocidas como su primera dirección *Peel*, dirigida en el año de 1982, alcanza la palma de oro al mejor cortometraje en el *Festival de Cannes* de 1986. Entre otras muchas producciones no menos importantes que le ayudaron a obtener aún más éxito. Una de las grandes producciones y direcciones de Jane Champion y la que se analiza en este trabajo y con la que obtuvo el reconocimiento internacional es el exitoso filme *El Piano* en el año de 1993, con esta ganó la palma de oro en el *Festival de Cannes* de 1993.

Los personajes fundamentalmente retratados a partir de sus cuerpos: actriz Holly Hunter personaje de Ada, que se abre tras el desvelamiento de toda su vestimenta (corsé, enaguas, miriñaque, moño y ceño apretado), y que puede gozar finalmente de las caricias que recibe del actor Harvey Keitel personaje de George, es temeroso y tembloroso del marido de Ada; personaje *maoríes* que danzan, bailan y se frotan con los árboles; el personaje de Ada

representa un cuerpo finalmente mutilado y sangrante que tendrá efectos en la vía del conocimiento de las pasiones y miedos que habitan en cada personaje, todos ellos, en principio, ciegos al deseo. Ada por la terquedad de no salir de su encierro voluntario, actriz Anna Paquin, personaje Flora quien representa la hija de Ada mostrándose como una niña angelical pero llena de odio, actor Sam Neil esposo de Ada y el padre adoptivo de Flora quien representa el personaje de Stewart, quien muestra en su papel, un hombre acorralado por los celos y, más tarde, por el odio hacia George.

Imagen 1. Película *El piano*.



Fuente: Elaboración propia.

Análisis transaccional

Berne llamó a los *estados del yo* componentes estructurales de la personalidad, los representó de la siguiente manera: padre, adulto, niño. Definió a cada uno de ellos como un sistema de emociones y pensamientos, acompañados de un conjunto afín de patrones de conducta. El estado del yo padre, el estado del yo adulto y el estado de yo niño (Berne, 2017).

Estos estados según Berne se presentan según la vida de cada persona y su etapa de vida, definir la personalidad, son comportamientos o conductas que se adquieren mediante el trato que se recibe desde niño, en estos se demuestran las emociones que se ejercen según los sentimientos o pensamientos (Berne, 2017).

Basándonos en el filme *El piano*, podemos observar directamente el personaje de Ada, el cual nos muestra su

infancia desde el inicio de la película, al describir como era su vida, el trato que recibía por las personas que la rodeaban y claro está que aquí Ada nos deja ver su personalidad de una mujer sumisa, maltratada desde pequeña le impusieron a tener que someterse y a vivir para los demás, a someterse a las creencias a las normas del contexto social en el que se relacionaba. Aquí entran los juegos psicológicos, esta mujer abre sus pensamientos a algo nuevo, al dejarse llevar por su instinto de mujer apasionada con deseo a vivir por sí misma, vemos que Ada demuestra sus sentimientos, pasiones, deseos ya no a través de su música, sino a través de caricias que le fueron negadas durante mucho tiempo por su necesidad, por su silencio, por vivir en ese mundo de encierro (Naranjo, 2011).

Temáticas abordadas en el filme *El Piano*

El piano es una película que invita a tener un largo viaje de desvelamiento en el que irán cayendo también los valores y la moral puritana, a la que se aferraban, de diferente manera, el hombre y la mujer en este matrimonio que ha sido instituido como una transacción comercial por el padre de Ada y Stewart. Ella por sometimiento a su padre cede a lo que él le impone, él desde el poder que le otorga ser el dueño de los bienes y de las tierras expropiadas, creyendo que puede comercializar a su hija sin importar nada más que sus propios intereses. Se observa la violencia ejercida hacia la mujer desde un principio, tratándola como un objeto, sometiéndola a maltratos físicos, sexuales, verbales y mutilaciones.

Este viaje lo acompañamos con excelente música incluso uno de los grandes premios fue obtenido por la banda sonora (Michael Nyman, 1993) que escuchamos du-

rante todo el filme, bellísimas imágenes, silencios, miradas, la luz azul, el barro, la lluvia, el verde bosque, conformado de un paisaje cinematográfico en estado puro.

Fotogramas de la película *El Piano*

En este apartado se dan a conocer algunas de las escenas con mayor importancia, en ellas se reflejan algunos comportamientos y conductas violentas, o sometimiento que ejercían o recibían los diferentes personajes.

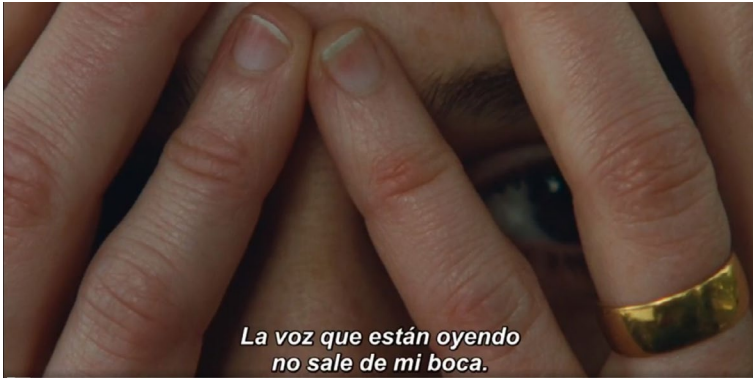
Ada: —Mi padre dice que soy tan testaruda, que moriría el día que yo decida dejar de respirar.

Ada: —Hoy él me ha casado con un hombre al que todavía no conozco.

Ada: —Pronto mi hija y yo iremos a su país para reunirnos con él.

Fotograma I. El matrimonio de Ada y Stewart ha sido instituido como una transacción comercial.





Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Campion, 1993, 1:21 y 2:08).

Empleados: —Vamos a tener que dejarlas, ¿eso es lo que quieren?.

Empleados: —Les dejamos las llaves.

Empleados: —¡Eso me gusta, vaya idea!

Empleados: —¡Y luego que nos linchen por ello! Con este tiempo quizás no puedan recogerlas.

Empleados: —Tienen algo con que abrigarse.

Ada: —Gracias. —En lenguaje a señas.

Flora: —Ella dice gracias. —Traducción.

Empleados: —¿No querrá tu madre venir con nosotros a Nelson?

Ada: —No, mejor que la cuezan viva los nativos antes que volver a subir en esa barcucha. —Lenguaje a señas.

Flora: —Dice. —Traducción a vos.

Empleados: —Tendrá suerte si no se lleva una bofetada en esa carita, ¡pequeña señorita! ¡pero mucha suerte!.”

Fotograma 2. Ada y su hija flora son dejadas a la orilla del mar como una mercancía.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 3:43 y 7:10).

Ada: —Toca el piano.

Flora: —Juega, ríe en la playa.

Baines: —Observa y escucha con mucha delicadeza a Ada.

Fotograma 3. Entenderse sin palabras. Ada se conecta desde su voz interior al mundo que la rodea.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 24:18 y 26:37).

Baines: —Dice a Stewart —Esos 80 acres junto al arroyo ¿Qué te parecen?

Stewart: —Responde —No tengo dinero ¿Por qué lo dices?

Baines: —Haríamos un trueque.

Stewart: —¿A cambio de qué?

Baines: —Del piano.

Stewart: —¿El piano de la playa? ¿No serán pantanosos?

Baines: —No, necesitaría unas clases poco me serviría sin ellas.

Fotograma 4. Stewart coloca a Ada como objeto de intercambio entre las tierras que ambiciona y un piano del que la despoja.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 30:03, 30:20).

Ada: —Toca el piano.

Baines: —Besa a Ada en el cuello.

Baines: —¡Ada espere, espere!

Baines: —¿Sabe usted negociar? Hay una manera de recuperar su piano.

Baines: —¿Quiere recuperarlo? ¿Lo quiere?

Baines: —Me gustaría hacer un trato...

Baines: —Hay cosas que me gustaría hacer mientras toca.

Baines: —Si me dejara, se lo devolvería.

Baines: —¿Qué le parece?

Baines: —Una visita por cada tecla.

Baines: —Levante su vestido.

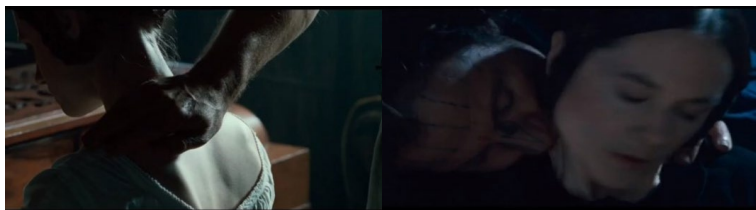
Baines: —¿Retire su falda?

Ada: —¿Por cada negra? —Lenguaje a señas.

Baines: —Es mucho menos, es la mitad.

Baines: —De acuerdo, de acuerdo.

Fotograma 5. Ada es sometida por Baines a dejarse tocar su cuerpo. La toma como objeto sexual a cambio de poder tocar el piano.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 38:06 y 49:47).

Ada: —¿Qué sucede? —lenguaje en señas.

Flora: —Observa.

Baines: —Te devuelvo el piano.

Baines: —Ya es suficiente.

Baines: —Nuestro acuerdo.

Baines: —Esto nos está convirtiendo a ti en una puta y a mí en un miserable.

Baines: —Querría que te enamoraras de mí, pero, tú no puedes.

Baines: —El piano es tuyo, vete.

Baines: —Venga, vete.

Fotograma 6. Baines hace ver a Ada culpable por los actos sexuales cuando el mismo la somete.





Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 1:05:52, 1:06:04).

Flora: —¡Espera!

Ada: —¡Vuelve!

Ada: —¡No se te ocurra seguirme!

Flora: —¿Por qué no puedo?

Ada: —Ve a practicar tus clases.

Flora: —¡No practicaré y además me da igual!

Ada: —Llega a la cabaña y sorprende a Baines.

Baines: —Pregunta: —¿Qué te trae por aquí?

Baines: —¿Se te ha olvidado algo?

Fotograma 7. Ada acude por pasión y deseo, a la cabaña de Baines.





Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 1:12:15, 30:20 y 1:13:09).

Flora: —¡Mamá, mamá! ¡Están tocando en tu piano!

Flora: —¡Mamá!

Fotograma 8. Stewart desea violentamente a su mujer a causa de celos e intenta violarla.





Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 1:21:55, 1:22:09 y 1:22:29).

Flora: —¡Papá, aquí!

Flora: —Le dice a su madre, no deberías haber ido allí.

Flora: —No me gusta que vayas ni a papá tampoco.

Fotograma 9. Stewart violenta a Ada encerrándola en su casa.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993,1:23:18, 1:23:46 y 31:20).

Stewart: —Enloquece y dice—: ¿Por qué? ¡Había confiado en ti!

Stewart: —¡Confiaba en ti! ¡Confiaba en ti! ¿Lo oyes?

Stewart: —¿Por qué me obligas a hacerte daño?

Stewart: —Podríamos ser felices.

Stewart: —¡Haces que me enfade!

Stewart: —¡Me has mentido!

Stewart: —¡Pagarás por ello!

Stewart: —¡Hables o no, pagarás por ello!

Stewart: —¿Lo amas?

Stewart: —¡Dime!

Stewart: —¿Le amas a él?

Flora: —Ella dice—: ¡No!

Flora: —¡Madre!

Fotograma 10. Stewart maltrata exageradamente a Ada. Le mutila el dedo con el hacha creyendo cortar sus alas.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 1:36:41, 1:36:58, 1:37:06 y 1:37:50).

Ada: –Se queda viendo a Stewart fijamente.

Stewart: –Intenta entender a Ada.

Fotograma II. Ada pide libertad a Stewart hablando desde su interior.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Campion, 1993, 1:43:04, 1:43:11).

Empleados: –Arrojan el piano al mar.

Ada: –Se avienta al mar junto con el piano.

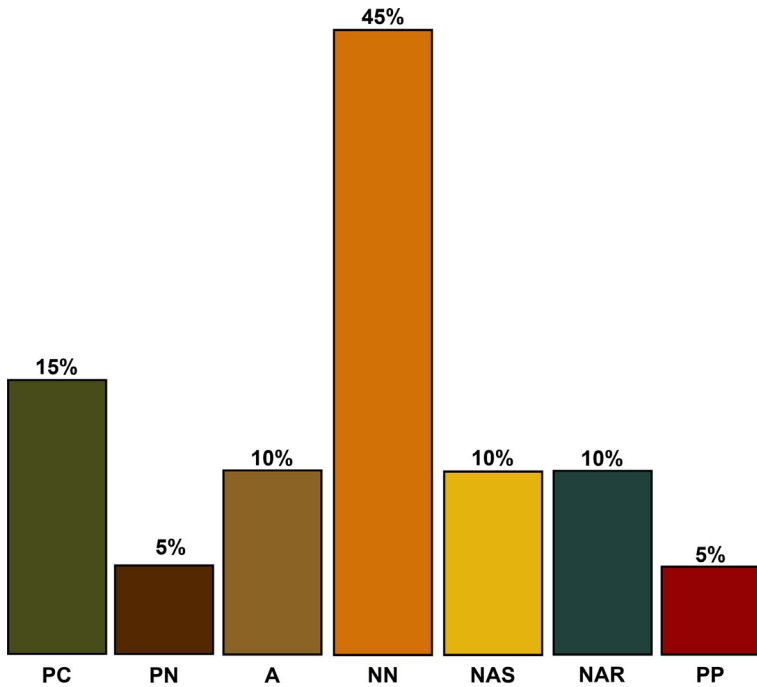
Fotograma 12. Ada se despoja del piano. Arrojando en él, sus sentimientos y emociones que le impedían ser ella misma.



Fuente: Captura de pantalla de la película *El piano* (Jane Champion, 1993, 1:51:14, 1:52:03).

A continuación, se muestran las siguientes gráficas, el ego-grama y cariciograma del personaje principal del filme *El piano*. Se menciona desde el A.T de Eric Berne, las diferentes personalidades que el personaje de Ada adquiere conforme a las situaciones que se le presentan en su vida, se indican porcentajes con mayor o menor vulnerabilidad según su personalidad.

Figura 1. Egograma de Ada.



Fuente: Elaboración propia.

Padre crítico (15%): Ada se centra en su propia vida, estableciendo hábitos que la limitan, por sus creencias y valores creando patrones que la encierran en un mundo irreal.

Padre nutritivo (5%): Ada genera en sí misma, una dependencia en su piano.

Adulto (10%): Ada sede a la proposición de Baines, del deseo y la pasión y pone en juego su música.

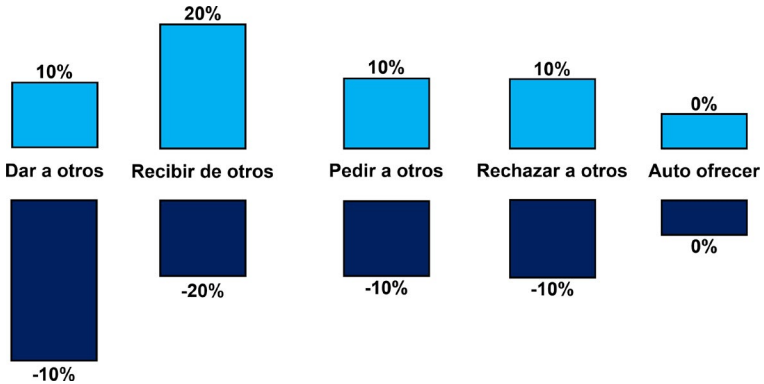
Niño libre (45%): Ada transmite un estado de ánimo, lleno de emociones y sentimientos, al tocar el piano.

Niño adaptado sumiso (10%): Ada, mujer víctima que refleja violencia física, sexual y psicológica sometida a malos tratos constantes.

Niño adaptado rebelde (10%): Se le hace ver a Ada culpable de sus actos. De la violencia que recibe.

Pequeño profesor (5%): Ada se conecta desde su voz interior, al mundo que la rodea.

Gráfico 2. Cariciograma del personaje de Ada.



Fuente: Elaboración propia.

Casi nunca da caricias positivas y raramente da caricias negativas a los demás. Dependen mucho las personas.

Raramente recibe caricias positivas y casi nunca recibe caricias negativas. Depende el entorno.

Raramente pide ni caricias positivas ni caricias negativas de otros. Depende el momento en el que se encuentre.

Casi nunca suele rechazar caricias positivas y negativas de otros. Raramente se auto ofrece caricias positivas y negativas.

Siguiendo con lo anterior, se muestran los cinco impulsores del que nos habla el AT de Eric Berne basados en el personaje de Ada, mostrándonos la personalidad que la define como persona.

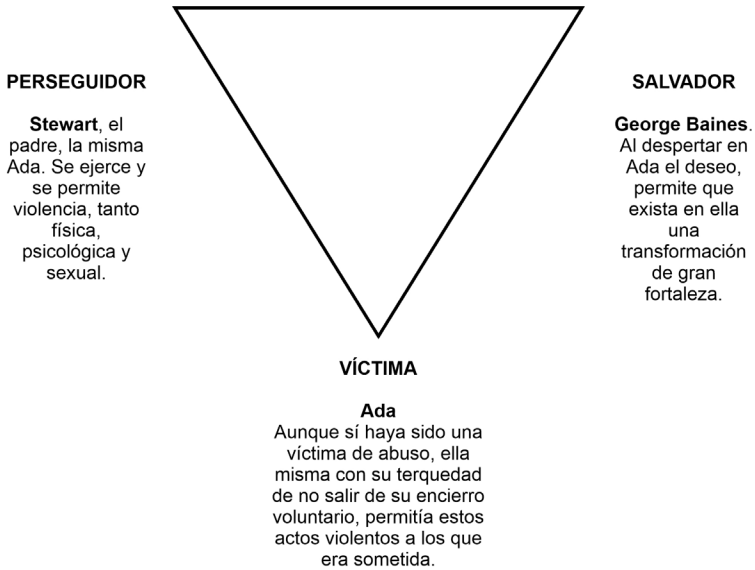
Tabla 4. Impulsores del personaje de Ada.

Sé perfecto:	Ada tiene un encuentro con ella misma, de sentimientos y emociones inesperados e intenta dar un giro en su vida, al igual que en su hija Flora.
Date prisa:	Despierta el deseo por vivir una vida llena de emociones y sentimientos que le causen bienestar, equilibrio y estabilidad mental.
Esfuézate:	Ada tiene una transformación e intenta obedecer las normas morales del respeto a su familia, pero puede más su deseo y amor y vence todo obstáculo.
Complace:	Sé somete a su esposo e hija, olvidándose de sí misma.
Sé fuerte:	Contiene una fuerza sin igual, y demuestra la capacidad para salir del círculo violento al que es sometida.

Fuente: Elaboración propia.

En el siguiente apartado se muestran el triángulo dramático desde el AT de Eric Berne basado en los personajes de Ada, Stewart, Baines y el padre de Ada. El ser humano se enfrenta a cambios repentinos conforme el desarrollo de su vida, la interacción en los diferentes ámbitos es quien define la personalidad de cada individuo, se muestra el papel que juega cada uno de estos personajes según los roles que realizan en su vida cotidiana, personajes que están sumergidos en algún estado emocional ya sea positivo o negativo, que los ha llevado actuar conforme a las experiencias vividas.

Figura 1. Triángulo dramático de Karpman.



Fuente: Elaboración propia.

Juegos psicológicos del personaje de Ada en sus relaciones

Cuando George Baines le propone a Ada un intercambio de tocar las teclas y tocar su cuerpo, Ada descubre diferentes emociones y sentimientos que le permitan con la compañía de Baines, ver y disfrutar la vida de manera distinta, impulsándola a tener una transformación de una mujer sometida a una mujer más hábil de mentalidad. (SALVADOR)

Ada estaba sumergida en una vida llena de grandes miedos, embargaba su estado de ánimo en el piano, refugiada en él y con la tranquilidad que este causaba en ella, permitía maltratos por parte de las personas que la rodeaban tanto psicológicos, físicos y sexuales. Acciones que im-

pulsivamente eran vistas desde ella misma por su encierro mental voluntario. (VÍCTIMA)

Ada por sometimiento a su padre la comercializa casándola con un desconocido, debido a que él se otorga el poder de ser el dueño de los bienes y de las tierras expropiadas y hasta del cuerpo de Ada. Stewart coloca a Ada como objeto, se intercambia a la mujer por avaricia. Además, la somete a maltratos. Baines adquiere gran interés por Ada, deseándola apasionadamente, Baines genera en ella violencia sexual para que se enamore de él. (PERSEGUIDOR)

Sentimientos y emociones del personaje de Ada

El actuar mejor es lograr más en nuestra vida, también comprender nuestra condición de ser humano, y analizar el hecho de que somos seres únicos e irreparables, que no hay nadie igual a nosotros, lo valioso que son cada una de las personas.

Lograr que se vean claramente las diferencias que hay entre una persona optimista y una pesimista e identificar que hay fuerzas que impulsan nuestro conocimiento personal que estas fuerzas preparan para ser mejor; y que puedan integrarlas a la vida. Es decir, poder identificar con claridad las actitudes negativas que impiden nuestro desarrollo humano para no caer en ellas, haciendo un plan concreto de mejoramiento personal con base en el análisis de cualidades y defectos identificando cuales son los deberes fundamentales que tienen con los demás para hacer de la vida humana y de la vida en nuestro país una aventura más digna para comprender que el amor a lo que hacemos es una cualidad personal, que solo tenemos los seres humanos y es lo que nos define como personas.

Positivas

Tranquilidad: al tocar su piano entra en un estado de calma, serenidad donde no existe ningún temor, mantiene su equilibrio mental.

Alegría: el convivir con su hija, además de tocar el piano le permite demostrar la felicidad.

Negativas

Miedo: no se permite ver la realidad de vida, de las situaciones que vive día a día. Envolviéndose ella misma en un círculo violento y es afectada.

Tristeza: vive encerrada en su propio mundo, envuelta en la subjetividad de la vida.

Guion de vida del personaje de Ada

Ada es una mujer sumergida al maltrato que causan en ella las personas que la rodean, y para calmar sus temores, embarga toda su tristeza en cada una de las melodías que ella misma crea, depende el estado de ánimo en el que se encuentre.

Es una persona incivilizada, con una gran valentía ante cualquier adversidad. Ada habla desde su voz interior y lo demuestra al tocar el piano, al reflejar su estado actual.

Conclusiones

La violencia vista desde la perspectiva de la sociedad es un problema de gran magnitud, la sociedad interviene demasiado en las conductas y comportamientos que el individuo presenta ya sea en diferentes ámbitos sociales, cada individuo refleja distintas personalidades que lo definen de acuerdo con las creencias, prejuicios, valores, principios que aprendió durante su desarrollo de vida.

El ser humano es un reflejo generacional ya que se adoptan comportamientos y conductas creando patrones negativos o positivos, de manera que las prácticas violentas no nacen, se hacen, a través de la educación que de manera tradicional se inculca. Los actos violentos ejercidos hacia la mujer de diferentes tipos ya mencionados lejos de disminuir cada día aumentan. Al presentarse un acto violento la persona se ve afectada emocionalmente, se encierra en su mundo, adquiriendo impulsivamente un escudo protector, muchas personas actúan de diferentes maneras, refugiándose en actos que les permitan tener un descanso o un desahogo, otras personas se someten a otras prácticas donde por si mismos lastiman su cuerpo, o ingieren algún tipo de sustancia ya sea drogas, tabaco, alcohol. También existen otras formas como la depresión, la tristeza, el odio, el coraje, estas personas son sumergidas al abismo creyendo que no podrán salir nunca de ese infierno que permiten vivir.

La violencia es vicio que te envuelve y te hace o te hacen sentir culpable, el vivir en un contexto violento te somete y te limita, es como si te vendaran los ojos y no veas la realidad del asunto, dejándose envolver en un mundo de fantasía. Algunas personas permiten ser maltratadas y no ven la gravedad del problema, otras por las creencias o prejuicios de la sociedad.

Referencias

- ARCE-Rodríguez, M.B. (2006). Género y Violencia. *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*. 3(1), 77-90. México: Universidad de Chile. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3605/360533075005.pdf>
- BLANCO García, A. I. (2005). Violencia doméstica: la importancia de aprender a mirar. (7), 41-62. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. Recuperado de: <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i7.236>
- Filmaffinity. (2021). *El piano*. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/es/film601157.html>
- HIJAR, M., López, M. y Blanco J. (1997). *La violencia y sus repercusiones en la salud; reflexiones teóricas y magnitud del problema en México*. *Salud pública*, 39(6), 565-572. México: Instituto Nacional de Salud (INSP)/ Secretaría de Salud, Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/106/10639610.pdf>
- Informe mundial sobre la violencia y la salud* (2002). Organización Panamericana de la Salud para la organización mundial de la salud. Recuperado de: https://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/es/summary_es.pdf
- NARANJO, M. (2011). Una revisión de la teoría de análisis transaccional y posibles aplicaciones en la educación desde orientación. *Educación*, 35(1), 1-47. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/440/44018789004.pdf>
- Organización Panamericana de la Salud para la Organización Mundial de la Salud (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen*. Recuperado de: https://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/abstract_es.pdf

- Organización Panamericana de la Salud para la organización mundial de la salud. *Prevención de Lesiones y Violencia, Guía para los ministerios de salud*. (2007). Recuperado de: https://www.who.int/violence_injury_prevention/publications/Prevencion_lesiones_violencia.pdf
- RAMÍREZ Rivera, C. A., & Núñez Luna, D. A. (2010). Violencia en la relación de noviazgo en jóvenes universitarios: un estudio exploratorio. *Costarricense de Psicología*, 15(2), 273-283. Mexico: Colegio Profesional de Psicólogos de Costa Rica. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/292/29215980003.pdf>
- SARMIENTO M., P. J. (2004). Violencia: prioritaria enfermedad que debe ser prevenida. *Persona y Bioética*, 8(21), 65-81. Colombia: Universidad de La Sabana. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/832/83202106.pdf>
- Secretaría de Seguridad Pública. (2012). *Informe de la secretaria de seguridad pública 2012*. <http://www.gentediversa.org.mx/documentos/noviazgoSeguro/GuiaPrevenccionViolenciaNoviazgo.pdf>

ANÁLISIS SOBRE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL FILME *ESCUELA DE ROCK*

PABLO ANDRÉS PIZA VELANDIA
CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS

Este escrito es el informe que responde al proceso realizado de la experiencia obtenida en el programa interinstitucional para el fortalecimiento de la investigación y el posgrado del pacífico (Delfín) llevado a cabo desde el 14 de junio hasta el 30 de julio de 2021 con la asesoría del doctor Pavel Roel Gutiérrez Sandoval, docente del departamento de humanidades de la universidad Autónoma de Ciudad Juárez. En este, se desarrollan algunos elementos desde el análisis transaccional que para Gutiérrez (2021) es "un enfoque psicológico humanista creado por Eric Berne en 1958 para abordar de manera práctica y comprensible los aspectos más importantes de la personalidad, el desarrollo humano, la comunicación y las relaciones entre las personas" (p. 9), para iluminar la realidad de la enseñanza musical desde este enfoque psicológico humanista. Además, se realiza el análisis cinematográfico que según Peters (1961) es "la apreciación y asimilación de la experiencia cinematográfica" (citado por Gutiérrez, 2021) en la que se resaltan elementos éticos, escénicos, religiosos, históricos, sociales, educativos, culturales, etc.

Tabla 1. Ficha filmográfica.

Título original	<i>School of Rock</i>
Título en español	<i>Escuela de Rock</i>
Director	Richard Linklater
Productores	Scott Rudin, Scott Aversano y Steve Nicolaides
Compañía productora	Paramount Pictures y Nickelodeon Movies
Director de fotografía	Rogier Stoffers
Guionista	Mike White
Música	Craig Wedren
País	Estados Unidos
Año	2003
Duración	109 minutos
Formato	<i>Blu-ray</i>
Género	Comedia
Temática	Educación musical e interacciones personales en el aula
Estelares y caracterizaciones	Actor/Actriz Personaje Jack Black Dewey Finn Joan Cusack Rosalie Mullins Miranda Cosgrove Summer H. Kevin Clark Freddy Jones Joey Gaydos Jr. Zack M. Robert Tsai Lawrence
Premios	1. MTV Movie Award a la mejor actuación cómica 2004 2. British Comedy Award for Best Comedy Film 2004

Fuente: Elaboración propia basado en Wikipedia (2021).

Richard Linklater es un director y guionista estadounidense nacido el 30 de julio de 1960. Su estilo ha llamado la atención por salir de lo convencional del cine de Hollywood en cuanto a la narrativa, el manejo del tiempo (principio y fin lineales) y las demandas del mercado. Sus producciones más sobresalientes son *Before Sunrise* (1995) y *Boyhood* (2014) por la que fue nominado en los premios Oscar y ganador al mejor director en los Bafta (2014).

Reseña crítica de los procesos de educación musical escolar en el cine

En el mundo cinematográfico, la enseñanza musical ha tenido variadas producciones en las que se descubre la riqueza de este arte en el ámbito educativo. En ellas podemos encontrar diferentes aspectos como la pasión, la disciplina, el talento, el autodescubrimiento, la seguridad, la creatividad, una vocación de vida, etc. Entre estas podemos encontrar a *Los Coristas* (2004) del director Christophe Barratier; *Música del Corazón* (1999) dirigida por Wes Craven; *Mr. Holland's Opus* (1995) bajo la dirección de Stephen Herek; y, *El Pianista* (2002) del director Roman Polanski.

La película *Escuela de Rock* fue realizada en Estados Unidos, dirigida por Richard Linklater y pertenece al género de la comedia. Se cuenta la historia de Dewey Finn, un integrante de una banda de rock que es expulsado de la misma previo a la participación de un importante concurso. Ante esta situación y su necesidad por conseguir dinero, suplanta a su amigo y compañero de apartamento para trabajar como profesor sustituto en una escuela primaria. Al ver el talento musical que tienen los integrantes del curso que dirige, ve una oportunidad para avanzar en su sueño de ir con ellos al concurso. Como docente de las clases de

música, se va percatando de su influencia en la niñez y los lazos que va creando con cada uno.

El protagonista se presenta al inicio como alguien que vive el momento consiguiendo lo que se propone a través de su gran amor, la música rock. Además, fiel al estilo de este género musical, no sigue los parámetros que establece la sociedad y hasta cierto punto evade las responsabilidades. Con el trabajo como maestro temporal, él va descubriendo un gusto por la enseñanza al punto de crear su propia escuela de rock. La historia es recreada en un contexto contemporáneo urbano de una ciudad norteamericana en la que se presentan lugares (bares, escuelas, calles, etc.) y situaciones típicas de la cultura estadounidense.

Esta producción cuenta con un amplio repertorio de canciones y menciones del género rock de bandas y artistas que son un gran referente como Led Zeppelin (banda de Hard Rock creada en Londres en 1968), The Stooges (agrupación de rock de Estados Unidos nacida en 1967), AC/DC, Jimi Hendrix, entre otros). Además, las interpretaciones de las canciones ejecutadas en la película fueron realizadas por los actores previamente seleccionados por su talento actoral y musical.

Tabla 2. Discografía de músicos referentes de la película *Escuela de Rock*.

Banda/Intérprete	Discografía
Led Zeppelin	<i>Led Zeppelin</i> (1969) <i>Led Zeppelin II</i> (1969) <i>Led Zeppelin III</i> (1970) <i>Led Zeppelin IV</i> (1971) <i>Houses of the Holy</i> (1973) <i>Physical Graffiti</i> (1975) <i>Presence</i> (1976) <i>In Through the Out Door</i> (1979) <i>Coda</i> (1982)
The Stooges	<i>The Stooges</i> (1969) <i>Fun House</i> (1970) <i>Raw Power</i> (1973) <i>The Weirdness</i> (2007) <i>Ready to Die</i> (2013)
AC/DC	<i>High Voltage</i> (1975) <i>Let There Be Rock</i> (1977) <i>Back in Black</i> (1980) <i>Fly on the Wall</i> (1985) <i>The Razors Edge</i> (1990) <i>Black Ice</i> (2008) <i>Power Up</i> (2020)
Jimi Hendrix	<i>Are you Experienced</i> (1967) <i>Axis: Bold as Love</i> (1967) <i>Electric Ladyland</i> (1968) <i>Band of Gypsies</i> (1970)

Fuente: Elaboración propia con base en Wikipedia (2021).

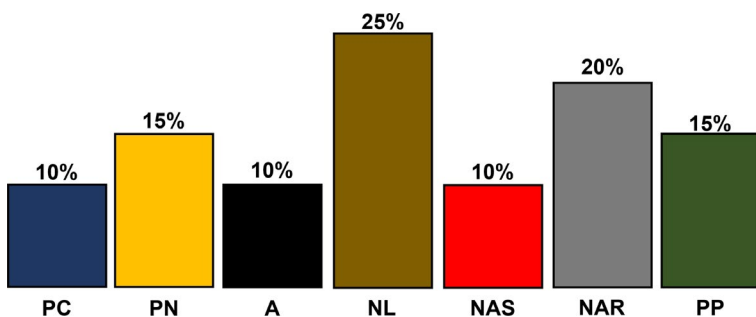
La temática que se analiza en la película es la enseñanza musical infantil y las relaciones interpersonales que se gestan en el aula de clase. La trama se lleva a cabo principalmente en la escuela, donde el protagonista realiza su trabajo como maestro temporal y ahí se evidencian elementos que contribuyen al análisis de la relación estudiante y profesor (en este caso es horizontal debido a su ser dialógica), sobre la composición desde las vivencias significativas, la puesta en marcha de los montajes como fruto del trabajo colaborativo, la enseñanza musical que fortalece aspectos de la persona para enfrentarse a la vida, entre otros.

El egograma de Dewey Finn

Uno de los elementos que aporta el Análisis Transaccional es el egograma, que para Dusay (1977) es “la representación gráfica de los estados del yo: padre (p), adulto (a) y niño (n) en una situación concreta (cuando uno aumenta, otro disminuye)”. Además, este:

“...determina cómo los individuos o personajes se expresan, interactúan entre sí y forman relaciones que pueden ser positivas o negativas según el circuito en el que se encuentren, por lo que permite al espectador/a comprender las posibilidades que tiene el personaje para dar resolución a la trama” (citado por Gutiérrez, 2021, p. 20).

Gráfico 1. Egograma de Dewey Finn.



Fuente: Elaboración propia.

Padre crítico (PC 10%): En el inicio del filme, muestra rasgos de superioridad, narcisismo e irresponsabilidad frente a las necesidades de los demás y fruto de esto se evidencia en la expulsión de la propia banda que él creó.

Padre nutritivo (PN 15%): En la interacción con sus estudiantes, él logra percibir situaciones particulares en las que desea ayudar e intervenir para que puedan mejorarlas. Por

ejemplo: con la baja autoestima de la vocalista o las inseguridades del guitarrista.

Adulto (A 10%): Asume la responsabilidad de conseguir el dinero para contribuir con los gastos del apartamento en el que vive.

Niño natural (NN 25%): En cada oportunidad expresa su sentir y forma de pensar sobre todo por medio de la música rock y esto se refleja en sus acciones relajadas y espontáneas.

Niño adaptado sumiso (NAS 5%): No actúa impulsado por inseguridades y tampoco limita sus acciones por lo que puedan pensar los demás.

Niño adaptado rebelde (NAR 20%): Es arriesgado en la búsqueda de sus objetivos saliéndose de lo convencional. Esto se evidencia cuando lleva a los niños a participar en el concurso de *rock*.

Pequeño profesor (PP 15%): Tiene gran creatividad a la hora de componer y ejecutar la música *rock*. Además, sueña con interpretar sus canciones frente a un gran público siendo un artista reconocido.

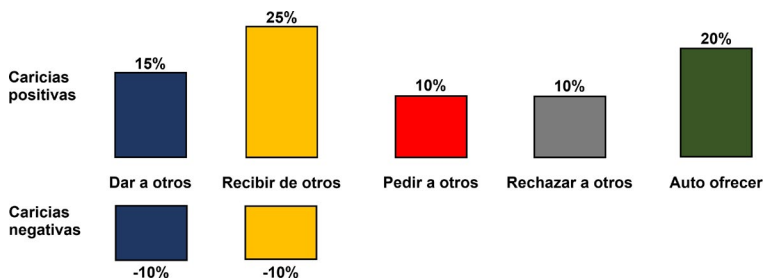
La economía de caricias y el cariciograma de Dewey Finn

En el AT existe un elemento de intercambio de gran importancia en las interacciones interpersonales: la caricia. Steiner (1977) considera que las caricias son “una fuente poderosa de estímulos y rica en información; son la estimulación humana. Las caricias se consiguen en la intimidad,

en el trabajo, en los pasatiempos y en los juegos. Una caricia, positiva o negativa, es la unidad de estímulo humana” (8). Teniendo en cuenta lo anterior, un elemento gráfico para evidenciar estas caricias es el cariciograma, que para Urbano (2012) es una “ficha utilizada en AT para que los clientes tomen conciencia del intercambio de caricias utilizadas por sí mismos y por las demás personas de su entorno” (348).

Gráfico 2. Cariciograma de Dewey Finn.

Fuente: Elaboración propia.



Dar a otros: Dewey intenta comunicar a los demás lo mejor de sí con su música, aunque suele ser directo y actúa sin pensar demasiado en cómo les puede afectar.

Recibir de otros: Las ovaciones y la sensación de que canten su música, hacen que él se sienta cómodo, aunque también experimentó el rechazo por parte de la banda que inicialmente formó.

Pedir a otros: Él suele esperar y provocar que los demás lo reconozcan como un gran intérprete de la música *rock*.

Rechazar a otros: Por su estilo musical, no crea ninguna barrera para relacionarse con los demás siendo espontáneo en sus acciones.

Auto-ofrecer: Se enorgullece de su talento musical y siempre busca ser admirado en sus presentaciones a la hora de ejecutar el género rock.

Análisis cinematográfico desde los fotogramas

Uno de los elementos en el que se puede apoyar el análisis cinematográfico es el fotograma que para Ruíz (2015) es “cada una de las imágenes fijas que se suceden en una película cinematográfica consideradas de forma aislada”. Además, el mismo autor afirma que “una película se compone de fotogramas, que juntos forman la unidad básica del lenguaje cinematográfico que es el plano (selecciones de realidad)” (10). Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, se presentan una selección de fotogramas que van a describir una situación particular que dará pie a extraer un tema específico.

Concepción de la figura del docente: En este primer fotograma se evidencia una clara diferencia en la apreciación respecto a lo que es o realiza un maestro. De un lado, está la visión de una persona que influye y es importante para su entorno; pero por el otro, hay una perspectiva que reduce a la función asistencial (de niño) su acción. Para que esta última apreciación sea enriquecida es necesaria “la construcción de una nueva concepción de docente que trascienda la figura de técnico que hoy se le ha asignado y las funciones de transmisión de conocimiento” (Chehaybar, 2007: 104).

Fotograma 1. Secuencia de escenas sobre el papel del maestro.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *School of Rock* (Richard Linklater, 2003, minutos 4:27 y 4:33).

Paty: —Y Ned tiene el trabajo más importante que hay.

Dewey: —¿Temporal?

Ned: —Dewey, el ser maestro sustituto no es temporal.

Dewey: —Es una niñera.

Ned: —Si crees que es tan fácil quisiera que tú lo intentaras, no durarías ni un día.

Dewey: —Carnal, sirvo a la sociedad rockeando ¿de acuerdo? Estoy en la línea del frente liberando gente con mi música. Rockear no es un paseo por el parque niña.

Composición musical: Es este fotograma, se evidencia la autenticidad y el camino para la composición de una pieza musical que está al alcance de los estudiantes del salón partiendo desde su propia realidad. Esto hace pensar que este ejercicio no es algo complejo como se podría afirmar *a priori* e invita para que se reflexione respecto a que “la creación musical suele ser una asignatura pendiente en la mayoría de las programaciones escolares, centradas más en la interpretación y la audición que en la improvisación, la elaboración de arreglos o la composición musical, consideradas tradicionalmente como actividades complejas, reservadas solo a músicos profesionales” (Hayes, 2010: 110).

Fotograma 2. Secuencia de escenas sobre la composición de una canción en clase.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *School of Rock* (Richard Linklater, 2003, minutos 46:45, 47:03 y 47:16).

Dewey: —Bien, es tiempo de escribir una canción de rock. Ahora ¿qué es lo que más les molesta de este mundo? Billy.

Billy: —Tú

Dewey: —Billy, ya dejamos eso atrás, continuemos.

Billy: —Eres tonto y te odio.

Dewey: —¿Sabes qué? Nos vemos a la salida. Tú, Gordon.

Gordon: —Que no den mesada.

Dewey: —Cantado —Hoy no me dieron mi mesada y eso me hace enojar. ¿Ahora me entienden? ¿Qué más los hace enojar Michael?

Michael: —Tareas.

Dewey: –Cantado —Tuve que hacer mis tareas hoy y eso me hace enojar. ¿Qué más?

Leonard: —Abusivos.

Dewey: –Cantado —Los abusivos son de lo peor y eso me hace enojar. ¿Y qué le dirían a un abusivo Zack?

Zack: —No lo sé.

Dewey: —Por favor, si alguien siempre te estuviera molestando, ¿qué le dirías?

Zack: —No lo sé.

Dewey: —Si alguien te presionara diciéndote lo que hagas ¿qué le dirías?

Zack: —Eh, fuera.

Dewey: –Cantado —Fuera, fuera, fuera. Canten todos.

Todos: –Cantado —Fuera, fuera, fuera.

Dewey: –Cantado —Y si hago todo lo que me dicen me convertiré en robot. Hago mis tareas todos los días, no puedo respirar. Fuera, fuera, fuera, fuera. Canten todos.

Todos: –Cantado —Fuera, fuera, fuera, fuera.

Dewey: –Cantado —Ahhhhh, ohhhhh... Nada mal, es una decente y perfecta canción de rock. Grazie.

El poder de las caricias: En la interacción que hay en los personajes de este fotograma, se encuentra el reconocimiento por parte del estudiante hacia la buena labor que realizó el maestro en la clase. Este estímulo que se genera, en este caso a través de la palabra es una caricia, que para Opi y Beltrán (2005) es “cualquier contacto, acción o mensaje tanto físico como verbal o simbólico con el que una persona transmita a otra algún tipo de reconocimiento, tanto positivo como negativo. La caricia es, pues, la unidad de reconocimiento social” (citado por Pereira, 2011: 22).

Fotograma 3. Secuencia de escenas sobre el halago de Zack para Dewey.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *School of Rock* (Richard Linklater, 2003, minutos 49:15, 49:22 y 49:25).

Zack: — Señor Schneeibly.

Dewey: — Hola Zack.

Zack: — Solo quería decirle que hoy dio una excelente clase.

Dewey: — Gracias Zack, te veré después.

Profesora: — ¡Maravilloso!

Zack: — Está bien.

Guion de vida: En el momento previo a la presentación, Tomika no se siente segura y decide no participar, por lo que su profesor la aborda y le ayuda para que sus pensamientos que la limitan los pueda dejar a un lado para no perder esta oportunidad. Es la concepción que ella tiene, está implícito el guion de vida que es una construcción que se hace desde los primeros años de existencia y que enmarca gran parte de las acciones de la persona. Este elemento “está basado en mensajes, los cuales constituyen un marco de referencia sobre cómo actuar, relacionarse y vivir. Esos mensajes son de

todo tipo e igual pueden promover el éxito o el fracaso, una vida feliz o desafortunada” (Pereira, 2011: 34).

Fotograma 4. Secuencia de escenas sobre el temor de cantar de Tomika.



Fuente: Capturas de pantalla de la película *School of Rock* (Richard Linklater, 2003, minutos 55:10, 55:28 y 56:44).

Tomika: — Señor S.

Dewey: — ¿Qué sucede?

Tomika: — No puedo cantar.

Dewey: — ¿De qué hablas? Ven. Oye Tomika, ¿qué sucede? ¿a qué te refieres con que no puedes cantar?

Tomika: — No me siento bien. Me siento enferma. Deje que Alicia y Martha canten.

Dewey: — No. Ellas no cantan como tú. Te necesito en los coros. ¿Qué tienes? ¿nervios?

Tomika: — Ujum.

Dewey: — Sí, ¿porque? ¿qué es lo que te da miedo?

Tomika: — Se reirán de mí.

Dewey: — ¿Por qué habrían de reírse de ti?

Tomika: — No lo sé. Porque estoy gorda.

Dewey: — Tomika, oye, tienes algo que todo mundo quiere, tienes talento niña. Tienes una increíble voz de cantante. No lo digo por decirlo. Has escuchado a Aretha Franklin, ¿verdad? Es una mujer gorda.

Tomika: — Ujum.

Dewey: — Muy bien, ella es gordita, pero cuando ella canta eleva la mente de la gente. Todos quieren ir de fiesta con Aretha. Y... ¿sabes quién más tiene un problema de peso?

Tomika: — ¿Quién?

Dewey: — Yo; pero cuando subo al escenario y hago lo que me gusta, ellos me adoran porque soy sexy y pachoncito.

Tomika: — ¿Por qué no lleva una dieta?

Dewey: — Porque me gusta comer, ¿es un gran crimen?. Ah, mira, ese no es el punto, la cosa es que eres una estrella de rock, todo lo que tienes que hacer es salir al escenario a rockear. La gente va a adorarte, lo juro. Enséñales lo que tienes, ¿qué dices?

Tomika: — Lo haré.

Dewey: — Gracias. A rockear.

Descontaminar al adulto: En el común de los padres de familia que participan en este fragmento de la película, se evidencian las tendencias y juicios preconcebidos respecto a la educación de sus hijos y lo que aparentemente es mejor o lo que les conviene. De esta manera, se hace preciso realizar el proceso para descontaminar, que para Nadal y Muñoz (1995):

“consiste en examinar la información proveniente de Padre o Niño, evaluar por el Adulto la naturaleza y utilidad en el aquí y ahora de la misma, para finalmente quedarse con aquello que sea válido ahora para la persona, integrándolo así en la personalidad. De esta forma el Adulto se aclara” (44).

Fotograma 5. Secuencia de escenas sobre el informe de Dewey a los padres de familia.





Fuente: Capturas de pantalla de la película *School of Rock* (Richard Linklater, 2003, minutos 1:21:35, 1:21:48 y 1:22:15).

Padre de familia: —Disculpe, desde que usted comenzó a trabajar aquí, lo único de lo que habla mi hijo es de música. Él dice que cuando crezca quiere ser músico. ¿Es su influencia?

Madre de familia: —Sí señor Schneebly, ¿por qué mi hija está obsesionada con David Geffen?

Padre de familia: —Tiene en sus manos un CD de música —¿Cómo que esto es la tarea?

Dewey: —De acuerdo. Oigan, quisiera decirles lo que hemos estado haciendo aquí, pero hay algo llamado secreto profesor-estudiante y no quiero romper la ley educativa porque puedo ser expurgado del sindicato de profesores. ¿Eh? Así que...

Padre de familia: —Y... ¿espera que le creamos esa basura?

Dewey: —Yo...

Tomika: —Señor S, creo que debemos decirles acerca del proyecto.

Madre de familia: —¿Qué proyecto?

Lawrence: —Es el proyecto de clase. Están todas las escuelas del Estado.

Padre de familia: —¿Compitiendo?

Summer: —Será hasta el próximo semestre, pero el señor S quería que nos adelantáramos.

Madre de familia: —Y, ¿cuál es ese proyecto Summer?

Summer: —Es prestigio. El ganador lo llevará en su historial académico mamá. Usted debería decirles señor Schneebly.

Dewey: —Miren, he conocido a sus hijos en las semanas pasadas y son maravillosos. Zack, es un increíble guitarrista, es el próximo Hendrix y apenas tiene 10 años. Y Gordon, él es un genio, hizo un espectáculo de luces en su computadora en 3 días y... ah... Martha, puede cantar un *la* arriba del *do* 6, ¿sabían eso?. Porque es muy difícil, pocos cantantes pueden hacer eso y... ah... Summer será la primera mujer presidente de Norteamérica, podría postularse este año y yo votaría por ella. Miren, todos son unos chicos geniales y si fueran míos yo estaría tan orgulloso y estoy orgulloso de siquiera conocerlos y... ummm...

Impulsores de Dewey Finn

Pereira (2011) considera que:

“Existen otros mensajes de apariencia positiva llamados mensajes de contra-guion o contra-argumento, los cuales en realidad impulsan conductas que refuerzan el guion. A estos mensajes se le conoce como impulsores de la personalidad o mini-guion. El guion determina qué es lo que la persona hará durante su vida, mientras que el mini-guion indica cómo lo hará” (38).

De esta manera, se han definido los siguientes impulsores y se relacionan con el ser de Dewey Finn, protagonista del filme:

Se perfecto: En él no se evidencian elementos que reflejen niveles de exigencia, por el contrario, es muy relajado y desea que quienes estén a su alrededor disfruten anteponiendo los deseos a los deberes. En el único elemento en el que se evidencia disciplina es en el aprendizaje musical ya que quiere que sus presentaciones salgan impecables.

Date prisa: En el aspecto musical, desea que todos vayan a su ritmo veloz para que lo que planea salga de la mejor manera. Además, busca resultados acelerando los procesos.

Esfuézate: En la mayoría de los aspectos de su vida actúa sin ninguna presión dejando que todo fluya. Desde las responsabilidades que asume hasta las acciones de su día a día.

Complace: Busca generar un estado de agrado e impacto en los espectadores que aprecian su música queriendo ser un artista reconocido. De la misma manera, quiere ser retribuido en el reconocimiento de su talento.

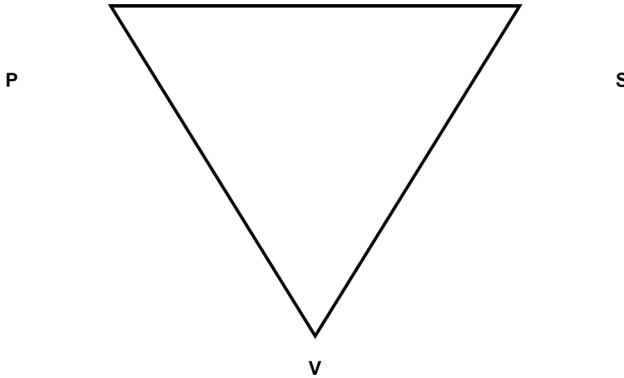
Se fuerte: Procura reflejar en sus acciones fortaleza para perseverar en sus sueños y ambiciones, pero sin generar una posible reacción a las derrotas o decepciones. Busca diferentes alternativas para seguir adelante.

Triángulo dramático de Stephen Karpman

De acuerdo con Castro (2017), el triángulo dramático de Karpman es “un modelo psicológico y social de la interacción humana en el análisis transaccional, descrito por primera vez en el año 1968 en su artículo “Fairy Tales and Script Drama Analysis”. En el mismo, propone tres papeles habituales psicológicos (o juegos de rol) que las personas

solemos adoptar en diferentes situaciones. Estos son: La persona que se considera o acepta el papel de víctima, la persona que oprime a la víctima (perseguidor) y el salvador que interviene con el aparente deseo de ayudar al más débil” (263).

Figura 1. Triángulo dramático.



Fuente: Elaboración propia.

Perseguidor: El sistema educativo encarnado en la coordinadora de la institución y los padres de familia que desde sus posturas rígidas no dejaban aflorar los talentos y gustos de los niños.

Víctima: Los niños que son estimulados desde una recompensa y que no son tenidos en cuenta para fortalecer sus habilidades o gustos personales evidenciando una educación impersonal.

Salvador: Aunque inicialmente ve en los niños una oportunidad para alcanzar su sueño, Dewey logra una estrecha relación con los niños permitiendo que fortalecieran aspectos de su vida.

Emociones de Dewey Finn

Según Camino y Coca (2006) la emoción es:

“...una forma determinada de aprehender el mundo e incluso un intento por transformarlo, por ejemplo, cuando una persona experimenta temor y realiza una acción para eliminar el objeto temido. Señalan estos autores que en el área de la afectividad se pueden distinguir las emociones, considerándolas un estado de ánimo intenso, de corta duración y acompañadas de manifestaciones psicósomáticas como taquicardia o sudoración, de los sentimientos, entendiéndolos como un estado de ánimo más tranquilo y perdurable y sin reacciones psicósomáticas manifestadas” (citado por Pereira, 2011: 21).

A continuación, se mencionan las cinco emociones que se establecen desde el Análisis Transaccional y se relacionan con Dewey Finn:

Alegría: Es una emoción que lo caracteriza y que intenta reflejar en su música. Él desea ser reconocido por conectar con el público y hacerlos vivir gratas experiencias. Suele tener un buen sentido del humor buscando el lado bueno a las situaciones.

Tristeza: No es algo que suela manifestar en sus acciones o expresiones. Solo hay dos momentos en los que se siente de esta manera: al ser expulsado de su banda y el quedar en evidencia por suplantar a su amigo como profesor.

Afecto: En un comienzo, solo lo refleja por su música, pero, a medida que va entrando en relación con sus estudiantes, descubre sus fortalezas y hace que nazca en él un vínculo con ellos expresándoles su admiración.

Miedo: Manifiesta una gran confianza en su talento musical, aunque en ocasiones se percibe el temor a defraudar al público y a los jurados del concurso de *rock*.

Enojo: Es muy tranquilo y relajado por lo que no se enoja con facilidad a menos que no vea los resultados de lo que espera, sobre todo con lo musical.

Conclusiones

Es importante reconocer el papel fundamental de la música (que en este caso fue el *rock*, pero vale la pena aclarar que todos los géneros son pertinentes de acuerdo con el contexto) en el desarrollo de las personas en sus diferentes dimensiones ya que con lo artístico se desarrollan habilidades esenciales para la vida misma: sensibilidad del entorno, reflexión de la realidad y medios de expresión para dejar salir toda la interioridad. Todo esto es muy valioso en una sociedad en donde prima el aislamiento y la indiferencia.

Respecto al filme, se evidencia que en el proceso que se gesta en la relación del maestro y los estudiantes entorno al ámbito musical, se lograron diferentes avances: autoconocimiento, fortalecimiento de las potencialidades, lazos significativos interpersonales, cambios de paradigmas y la superación de temores y barreras.

En cuanto al protagonista y con la ayuda del Análisis Transaccional y el cinematográfico, se logran dilucidar elementos como el papel que tienen las caricias y su progresiva vinculación afectiva con los estudiantes para afianzar su pasión por el *rock* y el descubrimiento por la enseñanza musical. Además, la percepción utilitarista que tienen las personas para él cambia a relaciones que lo fortalecen y lo llenan de razones para avanzar en su cotidianidad.

Referencias

- CASTRO, M. P (2017). En busca del vínculo genuino en las relaciones de acompañamiento. *Revista de la Asociación española de terapia Gestalt* Nº 37. Recuperado de: https://inspiragestalt.com/wp-content/uploads/articulo_rolles-matti_paginas_ok.pdf
- CHEHAYBAR, E. (2007). Reflexiones sobre el papel del docente en la calidad educativa. *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios*, (50), 100-106. Recuperado de: <https://reencuentro.xoc.uam.mx/index.php/reencuentro/article/view/639/639>
- GUTIÉRREZ, P. (2021). Educación cinematográfica aplicada: *Representaciones de las mujeres en videojuegos, muñecas, robots y películas de ciencia ficción*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México.
- HAYES, A. G. (2010). La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista Ibero-americana de Educação* (52), 109-125. Recuperado de: <https://rieoei.org/historico/documentos/rie52a06.pdf>
- NADAL, L. R., y Muñoz, M. J. R. (1995). Secuencia de autoanálisis. *Información psicológica*, (56), 38-46. Recuperado de: <http://www.informaciopsicologica.info/OJSmotif/index.php/leonardo/article/viewFile/1061/1006>
- PEREIRA, M. L. N. (2011). Una revisión de la teoría de Análisis Transaccional y posibles aplicaciones en la educación desde Orientación. *Revista educación*, 35(1), 1-47. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/440/44018789004.pdf>
- RUIZ González, I. (2015). Moviendo la mirada: narrando con fotogramas. *Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València*. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/49175/tfg.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- STEINER, C. (1997). El Análisis Transaccional en la era de la información. *Transactional Analysis Journal*, 27(1), 1-14. Estados Unidos: IMAT. Recuperado de: http://www.imat.com.mx/pdf/discipulos_eric_berne_4.pdf
- URBANO Díaz, E. (2012). Análisis de un patrón de relación conflictiva entre padres e hijos desde una perspectiva relacional: Proceso reconstructivo con una nueva estructuración del tiempo (*Doctoral dissertation, Universitat Ramon Llull*). Recuperado de: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/108092/Tesis_Elisa_Urbano.pdf?sequence=1&isAllowed=y

LA PREPARACIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL EN NIÑOS PRODIGIO EN EL FILME *FARINELLI*

JULIA PAMELA GUZMÁN MÉNDEZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Definición del análisis transaccional de Eric Berne

El análisis transaccional (AT) es una teoría de la personalidad y de las relaciones humanas desarrollada en 1958 por el psiquiatra canadiense Eric Berne (1910-1970), la cual les da a las personas un método racional para analizar y entender el comportamiento y para desarrollar una profunda autoconfianza (James y Jongeward, 1971: 12).

El AT es una metodología enfocada en resolver conflictos internos, promover la toma de decisiones éticas y autónomas, generar autoconciencia sobre el propósito de la existencia, mejorar la calidad de las interacciones interpersonales, liberar a los individuos de esquemas mentales y conductuales que los limitan, entre otros.

Es importante mencionar que el AT está conformado por cuatro tipos de análisis: el estructural enfocado en la personalidad individual, el transaccional enfocado en lo que hace y dice la gente, los juegos psicológicos entendidos como en la serie de transacciones ulteriores que conducen

a una referencia y, por último, el guion de vida, relacionado con decisiones y posiciones psicológicas mantenidas desde la infancia (Naranjo, 2011: 12).

Definición y consideraciones sobre los niños prodigio

Solomon (2012) define a los niños prodigio como infantes capaces de funcionar a un nivel adulto avanzado en algún dominio antes de los doce años. Lejos de lo que podría creerse, su existencia no es un fenómeno reciente, especialmente cuando se habla del ámbito artístico-musical, pues a lo largo de la historia han destacado diversos nombres como W.A. Mozart, Félix Mendelssohn, Lili Boulanger y de manera más reciente Stevie Wonder, Michael Jackson, Justin Bieber, entre otros.

A pesar de que en todos los periodos históricos han existido niños prodigio, los primeros estudios al respecto fueron realizados hasta las primeras décadas del siglo XX. Las investigaciones realizadas por Baumgarten (1930), Feldman y Goldsmith (1986) y McPherson (2016) han permitido comprender mejor la naturaleza del don intelectual que estos niños poseen y han contribuido a desvanecer paradigmas y prácticas erróneas que se tenían al respecto. Sin embargo, a pesar de los avances generados, no se ha documentado de manera eficiente el desarrollo emocional de los niños en las etapas posteriores a su infancia y la manera en la que factores como el ambiente sociocultural, la preparación artístico-musical y la relación con sus figuras paternas y/o figuras de autoridad repercuten en su juventud y adultez.

Definición e historia de los Castrati

El término *castrato* o *eunuco* es utilizado para describir a aquellos hombres que han sido mutilados con el propósito de conservar una voz especialmente aguda (Siegel, D. 2021). La práctica de la castración tiene un origen bastante antiguo pues existen registros de *eunucos* en el imperio Asirio, así como en la antigua Grecia y Roma, en Asia durante la dinastía *Shang*, entre otros. Sin embargo, los motivos de la castración eran muy diversos y en la mayoría de las ocasiones era realizada como forma de castigo.

La práctica de la castración “por el bien de la música” se popularizó en la edad media debido a que la Iglesia Católica Romana prohibió que las mujeres cantaran música sacra en coros de la iglesia basándose en el mandato de San Pablo *mulier taceat in ecclesia* (Que las mujeres guarden silencio en las iglesias), esto causó que la demanda de jóvenes contratenores aumentara en toda Europa. (Siegel, D. 2021).

En Italia la castración tuvo gran popularidad entre los siglos XVI Y XIX, los *castrati* eran llamados ‘*musicos*’, ‘*virtuoso*’ o ‘*primo uomo*’ y eran altamente requeridos tanto en la música coral sacra como en la ópera. A pesar de que la castración consistía en una cirugía dolorosa que terminaba con el desarrollo físico masculino, de acuerdo con Diana Siegel (2021), los padres (muchos de ellos pobres) decidían sacrificar a sus hijos ya que los *castrati* podían llegar a ser superestrellas que disfrutaban de fama y privilegio. Es importante destacar que una vez sometidos al procedimiento, los niños recibían una preparación artístico-musical rigurosa en conservatorios financiados por ricos benefactores, en donde vivían una vida aislada y estaban sujetos reglas estrictas (Siegel, D. 2021).

A pesar de lo anterior, el número de *castrati* exitosos era bastante reducido, por lo que la mayoría de los cantantes menos talentosos terminaban cantando en coros de iglesia. Por último, a pesar de que la práctica fue prohibida a partir del siglo XIX, fue hasta 2001 que grupos de derechos humanos, historiadores y periodistas instaron al Vaticano para que se disculpara por la bárbara y secular tradición de castrar a los jóvenes niños con el fin de preservar sus voces "angélicas" (Siegel, 2021).

Tabla 1. Ficha filmográfica de la película *Farinelli* (1994).

Título original	<i>Farinelli - Il castrato</i>
Título en español	<i>Farinelli, el castrado</i>
Director	Gérard Corbiau
Guionista	Marcel Beaulieu, Andrée Corbiau, Gérard Corbiau
Productores	Walther van den Ende
Compañía productora	Coproducción Bélgica-Francia-Italia-Alemania; Stéphan Films, K2 Productions, RTL-TVi, Italian International Film, MG, Aliena Films-Zen Productions, UGC Images, Canal+, France 2 Cinema, Studio Image, Mediaset, Filmstiftung Nor-drhein-Westfalen
Música	Christophe Rousset
País	Estados Unidos
Año	1994
Director de fotografía	Walther van den Ende
Duración	111 minutos
Formato	<i>Blue-ray</i> y <i>Dvd</i>
Título original	Drama, Histórico, Biográfica, música
Temática	Manipulación, apego, relación afectivo-sexual.

Fuente: Elaboración propia con base en *Wikipedia* (2021).

Reseña crítica de la película *Farinelli*

Farinelli es una película estrenada en 1994, fue dirigida por Gérard Corbiau y protagonizada por el actor Stefano Dionisi quien interpreta al cantante de ópera Carlo María Broschi mejor conocido como Farinelli, considerado el castrato más famoso en Europa del siglo XVIII. Entre los personajes principales de la cinta se encuentran el hermano mayor de Carlo, Riccardo Broschi (Enrico Lo Verso), el compositor alemán Georg Friedrich Händel (Jeroen Krabbé), el maestro de canto italiano Nicola Porpora (Omero Antonutti), La condesa Margareth Hunter (Caroline Cellier) y Alexandra Harris (Elsa Zylberstein), la esposa de Farinelli. La cinta fue nominada a un *premio Óscar* en 1994 en la categoría de mejor película de habla no inglesa y obtuvo dos *premios César* y un *Globo de Oro* a la mejor película extranjera en 1995.

La película narra la historia de Carlo Broschi quien desde temprana edad demostró tener aptitudes para el canto, por lo que, a pesar de ser una práctica prohibida en Europa, fue sometido a una castración con el fin de que su voz se desarrollara en el rango de una soprano y un contratenor. Asimismo, recibió educación musical rigurosa en un conservatorio para que se convirtiera en un intérprete con grandes habilidades técnicas.

Riccardo Broschi, es presentado por un lado como una figura paterna (en gran parte porque ocupa lugar de su padre que murió cuando Carlo era un niño) y por el otro como un personaje manipulador que utiliza a Carlo para cumplir sus fantasías sexuales y musicales a pesar del malestar emocional resultante de su castración. El problema más grande en la trama recae en que Riccardo le oculta a su hermano el verdadero origen de su condición, pues le hace creer que fue sometido a tal procedimiento con el fin de

salvarle la vida después de haber caído de un caballo, cuando la realidad es que su castración fue realizada con el propósito de que Farinelli no perdiera el lirismo de su voz infantil.

Los hermanos Broschi viajan por Europa realizando funciones de óperas compuestas por Riccardo hasta que conocen a Alexandra Harris quien, con el propósito de afectar la casa de ópera *Covent Garden* dirigida por Händel, los invita a Londres a presentarse en la *Opera de la Nobiltà* que es dirigida por Nicola Porpora. En Londres es hospedado por la condesa Margareth Hunter quien vive con su hijo Benedict, un infante que padece una discapacidad que le impide caminar.

A lo largo de la cinta se muestra el deterioro físico y mental de Carlo, quien comienza siendo un joven talentoso apegado a su hermano, sin embargo, su comportamiento se torna impulsivo y severo conforme su fama crece y conforme se va haciendo consciente de los problemas que le ha causado su castración, especialmente porque el ambiente social que lo rodea le hace sentir que su grandeza vocal es opacada por su condición física. Händel cumple un rol mayor en el deterioro emocional de Carlo pues en repetidas ocasiones lo rechaza y denigra, mencionando su castración explícitamente.

La película evidencia los efectos de imponer una preparación artístico-musical rigurosa a un infante, pues retrata las consecuencias físicas, emocionales y psicológicas a las que se enfrenta un individuo que es considerado prodigio desde la niñez. Los efectos retratados en el filme contemplan ansiedad, depresión, problemas para establecer relaciones interpersonales, sentimientos extremos hacia el núcleo familiar o figuras de autoridad cercanas que pueden reflejarse en dependencia emocional o en desapego, así como también personalidad infantil, comportamiento rebelde e impulsivo, poca tolerancia al fracaso, complejo narcisista, entre otros.

Análisis narratológico de la música en la película Farinelli

La música juega un papel principal en el filme ya que las obras que interpreta Farinelli funcionan como un auxiliar para representar su estado emocional; por lo que resulta pertinente realizar un análisis narratológico a las principales obras musicales presentadas en la película.

Loudet y Campanet (2020) mencionan que la música en el cine es un recurso importante puesto que se articula con la narración respecto del contenido de la historia. De igual manera, Eliot (2011) comenta que el sonido puede ser hermoso y también puede ser doloroso, puede tener un sentido al volverse simbólico y adoptar la forma de un lenguaje, pero también puede ir más allá de las palabras. El análisis narratológico ayuda a entender el “por qué” y el “cómo” es incorporada la música dentro de la película.

Las obras son interpretadas por Farinelli de manera diegética, es decir, forman parte de la narración y son percibidas por los personajes, por lo que tienen un carácter de realidad. Asimismo, hay paralelismo entre las piezas interpretadas y las situaciones que se presentan en la narrativa; esto es, la música es empática respecto de la imagen (Loudet y Campanet, 2020). Lo anterior queda corroborado al examinar las principales obras interpretadas por Carlo en el filme.

Las primeras obras musicales son *Ombra fedele anch'io* (*La sombra es fiel, como yo*) y *Son qual nave ch'agitata* (*Soy un barco agitado*), ambas fueron compuestas por Ricardo Broschi y se caracterizan por ser alegres y fieles al estilo barroco, con ellas es representada la personalidad dual de Farinelli: fuerte y vulnerable, enérgica y melancólica, capaz y dependiente; es irreverente y orgulloso, pero también es frágil. Esto se puede constatar a partir de una revisión a la letra de las obras:

Ombra fedele anch'io: La sombra es fiel, como yo, /fiel como la ribera a su río, /fiel como sigo al ídolo mío al que tanto adoro/ Qué bella paz es ésta que viene y se queda para consolar mi tormento. La letra deja entrever desde una etapa temprana de la película tanto la fidelidad hacia su hermano como el malestar interno que siente Carlo.

Son qual nave ch'agitata: Soy un barco agitado/ por múltiples rocas en el medio del mar/ se confunde y asusta/ va por la alta mar./ Pero para ver la playa querida/ deja las olas y el viento traicionero/ y va al puerto para descansar. Por medio de la letra, Farinelli se identifica inmerso en el desconcierto ya que su vida es inusual a comparación de la gran mayoría de las personas. Su crianza y su condición física lo alejan anímicamente de su entorno; ante este panorama, Carlo tiene un lugar seguro al que recurrir; su hermano Riccardo, quien lo ha acompañado durante toda su vida. El distanciamiento social lo hace incapaz de reconocer el abuso, la explotación y manipulación por la que ha pasado desde la infancia.

A partir de la segunda mitad de la película la temática musical cambia drásticamente, pues el estado emocional y mental de Farinelli se vuelven más inestables debido a que la conexión con Riccardo se quebranta, el deseo de Carlo por recibir la aprobación de Händel incrementa y su malestar físico y emocional derivado de la castración se intensifica. Ya no se interpretan obras de Riccardo, sino que se presentan composiciones como *Generoso Risvegliati*, o *Core* de Johann Adolph Hasse y *Cara sposa* de G. F. Händel.

Una de las últimas obras interpretadas por Farinelli es *Lascia ch'io pianga (Deja que lllore)*, que por su carácter emotivo y expresivo se posiciona como la obra cumbre de la película: “Déjame llorar/ Mi cruel destino/ Y suspirar la libertad/ Y suspirar, suspirar la libertad!/ Déjame llorar mi cruda suerte, / Y suspirar la libertad/ Que el dolor rompa/ estas cadenas de mis martirios/ solo por misericordia”.

Carlo canta esta obra después de descubrir el verdadero motivo de su castración. Confusión, tristeza y trai-

ción confluyen a través de la pieza compuesta por Georg Friedrich Händel. Al cantarla, Carlo se lamenta por su castración, apela a la lástima y a la compasión.

Por último, cabe destacar el interesante trabajo que se llevó a cabo para recrear el timbre y rango vocal de Farinelli (de aproximadamente tres octavas), pues para simular la voz de un castrato masculino y producir una voz superhumana, el Instituto de Investigaciones Musicales y Acústicas (IRCAM) radicado en París, realizó la fusión electrónica de las voces de la soprano polaca Ewa Malas-Godlewska y del contratenor estadounidense Derek Lee Ragin por medio de una técnica tomada de la fotografía llamada “morphing”, en la cual una imagen se transforma en otra; en este caso, el timbre de la voz de Godlewska se modificó para que coincidiera con el de Ragin.

Colorimetría y análisis cinematográfico

Durante la presentación de *Ombra fedele anch'io*, muestra pintorescos escenarios al estilo barroco con una paleta de colores fríos, predominan el azul, amarillo, blanco y dorado en tonalidades pastel. Farinelli desciende de una bóveda celeste montado en un carruaje con un vestuario blanco y un tocado de plumas por demás ostentoso. El conjunto de elementos visuales crea una atmósfera de pureza que recuerda a escenas de ángeles y dioses en el cielo.

En la segunda obra, *Son qual nave ch'agitata*, la atmósfera es diferente. Farinelli ya no está en el cielo sino en medio del mar, los tonos grisáceos de las nubes y las olas artificiales agitadas parecen indicar que se avecina una tormenta. Farinelli Aun porta un tocado, pero más sencillo y el traje que viste es de color negro.

Para la presentación de *Generoso Risvegliati*, o *Core* el vestuario no cambia mucho, sigue siendo negro y aún porta un tocado con plumas, la paleta de colores sigue siendo fría. El mayor cambio en la escena consiste en que la naturaleza ya no forma parte de la escenografía. Ahora Carlo se encuentra en lo que parece ser el interior de una catedral de estilo barroco.

Al presentar *Lascia ch'io pianga* el contraste entre esta y la primera obra es bastante marcado: el escenario es completamente terrenal y no quedan indicios de la atmósfera divina del inicio. Las nubes son sustituidas por árboles y montes, la paleta de colores se conforma por tonos cálidos. El vestuario de Farinelli, aunque sigue siendo elaborado, no es tan llamativo como el presentado en *Ombra fedele anch'io*, ya no porta un tocado, únicamente reluce su cabello natural y el color del vestuario es de color rojo.

Fotogramas de la película *Farinelli*

Fotograma 1. Transición de paleta de colores y escenografía durante las representaciones musicales.





Fuente: Captura de Pantalla de la película *Farinelli* (Corbiau, 1994, minutos 17:00, 45:56, 58:24, 1:28:58).

Fotograma 2. Castrato le pide a Carlo que no siga cantando.



Fuente: Captura de Pantalla de la película *Farinelli* (Corbiau, 1994, minutos 1:21, 1:28, 1:36).

Castrato: —No cantes más Carlo. ¡Ellos te harán esto, la muerte está en tu garganta!

Carlo se encuentra entre con un coro infantil cuando es interrumpido por un castrato quien antes de acabar con su vida decide advertirle a Carlo sobre la castración.

Fotograma 3: El maestro Porpora, Riccardo y el padre de Carlo lo presionan para que cante.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Farinelli* (Corbiau, 1994, minutos 2:07, 2:15, 2:59, 3:39).

Porpora: —Entonces vamos a escuchar esta música creada en conjunto por sus dos hijos, señor Broschi. Es esto lo que usted quiere ¿verdad?

Padre de Carlo: —Gracias.

Riccardo: —Canta, ¿qué esperas?, canta.

Porpora: —Tienes diez segundos para salvar a tu hermano.... La voz, idéjame escuchar tu voz!

Carlo: —¿Por qué murió el castrato? ¿Por qué? ¿Por qué?

Padre de Carlo: —Carlo, no debes negar tu voz a tu hermano. Mis hijos jamás deberán permitirse abandonar al otro. Te pido que lo jures.

Carlo: —No quiero que me lo hagan, no quiero morir.

El padre de los hermanos Broschi los presenta ante el maestro Porpora para que los escuche hacer música juntos, sin embargo, Carlo se muestra renuente a cantar porque tiene miedo de que le pase lo mismo que al Castrato que murió días antes. Su padre, Riccardo y Porpora lo presionan, pero sale huyendo de la sala. Es alcanzado por su padre quien lo convence de que debe ser fiel a su hermano.

Fotograma 4: Plática entre Carlo y Riccardo.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Farinelli* (Corbiau, 1994, minutos 32:38, 33:44).

Carlo: —Cuentamelo nuevamente.

Riccardo: —No comiences. No te hace bien.

Carlo: —Esa pesadilla regresa. Me persigue, Riccardo.(...)
No puedo más. Ayúdame.

Riccardo: —Ya te lo he contado cientos de veces.

Carlo: —De nuevo.

Riccardo: —Cuando nuestro padre murió te pusiste gravemente enfermo. Un día la fiebra era tan alta que tu delirabas (...) Lejos te fuiste en esa horrible cabalgata. Yo llegué muy tarde, ya te habías caído. Nosotros hicimos lo posible para salvarte la vida.

Carlo tiene *flashbacks* sobre su castración, lo que le causa severos ataques de pánico. Aunque Riccardo lo atiende y consuela de manera cariñosa, mantiene en secreto el motivo real de la castración y continúa contando una versión falsa de los hechos.

Fotograma 5. Conversación entre Carlo y Benedict.



Fuente: Captura de Pantalla de la película *Farinelli* (Corbiau, 1994, minutos 57:44, 58:00).

Benedict: —No tuve mucho tiempo a mi padre. Y usted nunca podrá tener hijos ¿cierto?

Carlo: —Es el mayor dolor de mi vida.

Benedict: —Cásese con mi madre. De esa manera podríamos tenernos el uno al otro. Tú serías mi padre y yo sería legalmente tu hijo.

Carlo: —Agradezco a Dios por el amor que me brindas.

Benedict: —Dios no tiene nada que ver con esto, es un don personal.

Carlo carga a Bénédicte, hijo de la condesa, hasta su habitación debido a que padece una discapacidad que le impide caminar. En el recorrido Benedict comparte pensamientos íntimos y expresa su deseo por que Farinelli se case con su madre para que puedan permanecer juntos. Ambos personajes empatizan ya que sus historias son similares: son seres vulnerables que perdieron a su padre a temprana edad.

Fotograma 6. Propuesta de Carlo a la Condesa.



Fuente: Captura de pantalla de la película *Farinelli* (Corbiau, 1994, minutos 1:05:06, 1:05:33, 1:05:50, 1:06:45).

Carlo: —Mi querida Margater. ¿Consentiría ser mi esposa?

Margaret: —Yo no me casaré de nuevo jamás.

Carlo: —No necesita otra exsusa, señora, que el terror que yo le inspiro.

Margaret: —Oh no, pero no me parece tan conciente proponer si no se es un hombre.

Carlo: —Tan a menudo representé de Dios que me atreví a creer que podía ser un hombre.

Carlo responde violentamente ante el rechazo de la condesa. Se comporta de manera ecogéntrica, demuestra complejo narcisista e intolerancia al fracaso.

Fotograma 7. Riccardo habla con Händel.





Fuente: Captura de pantalla de la película *Farinelli* (Corbiau, 1994, minutos 1:16:21, 1:16:44, 1:18:46).

Händel: —Él no necesita más de usted. Es usted quien necesita de él. Usted fue privado de su instrumento señor Broschi. Usted es como narciso sin su reflejo. Como orfeo sin su luto.

Riccardo: —Está en lo cierto, Maestro.

Händel: —Sin él, su música ya no existe. Sin él no es más que silencio.

Riccardo: —A los 16 compuse mi primer melodía, la compuse para Carlo. (...) Su voz, su voz es sublime, y mi música fluye para la garganta de mi hermano.

Händel:—¿Cuándo se cayó de aquel caballo?

Riccardo: Él jamás se cayó (...) él amaba cantar. Su cara se transfiguraba cuando cantaba. Su voz angelical debía ser preservada. Su voz debía ser conservada antes de que se arruinara por la repulsiva alquimia que el tiempo le inflinge al cuerpo. La música nos unió maestro, íntimos como amantes.

Riccardo confiesa que la castración de Carlo no fue un accidente, sino que fue realizada con el propósito de preservar

su voz. También hace evidente que siente un gran apego hacia su hermano, lo que lo ha llevado a dedicarle gran parte de su vida y de su carrera artística. Por último, acepta estar convencido de que haber castrado a Carlo fue una buena decisión ya que logró preservar su voz.

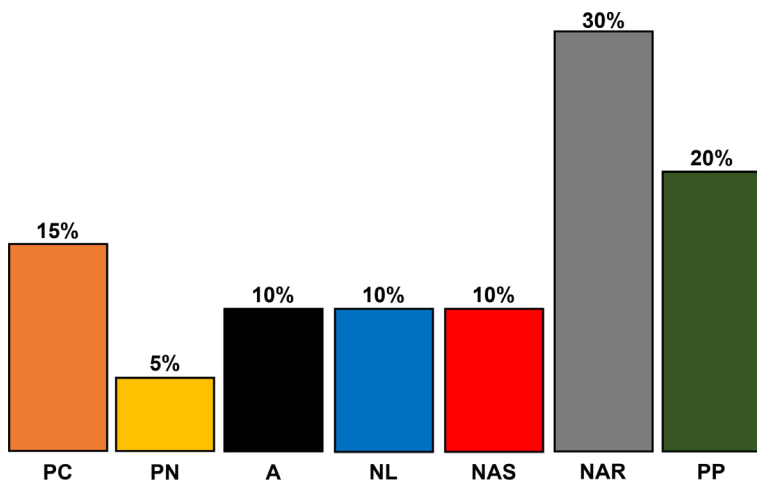
Estados del yo y egograma de Carlo Broschi

El análisis transaccional se basa en los estados del yo para examinar el comportamiento de las personas, de manera que es posible responder a las preguntas ¿Quién soy?, ¿Por qué actúo como lo hago? ¿Cómo llegué a ser de esta manera?, de manera que los estados del yo son definidos por Berne (1961) como un sistema de emociones y pensamientos, acompañados de un conjunto afín de patrones de conducta.

Berne definió tres estados fundamentales del yo: padre (P), adulto (A) y niño (N), posteriormente John M. Dusay desarrolló el egograma entendido como la representación gráfica de los estados del yo (Gutiérrez, 2021), en donde designó siete estados del yo: padre crítico (PC), padre nutritivo (PN), adulto (A), niño libre (NL), niño adaptado sumiso (NAS), niño adaptado rebelde (NAR) y pequeño profesor (PP).

En síntesis, los estados del yo se refieren a las tres partes principales de la personalidad integrada de un individuo y cada uno de estos reflejan todo un sistema de pensamiento, sentimiento y comportamiento (Gutiérrez, 2021: 20).

Figura 1. Egograma de Carlo Broschi.



Fuente: Elaboración propia.

Padre crítico (PC 15%): Al estado del yo del PC se le atribuye una actitud prejuiciosa, autoritaria. Durante la trama, Carlo se comporta de manera severa cuando los lazos afectivos que mantenía con su hermano se ven dañados. Se transforma en un ser inquisidor que, con el fin de protegerse, aleja y juzga a los demás, da ordenes, busca imponerse y dominar.

Padre nutritivo (PN 5%): El PN caracterizado por un comportamiento ético, solidario y cálido, por momentos se ve reflejado en Carlo ya que actúa como un ser empático y cariñoso cuando interactúa con personas con las que él puede sentirse relacionado, especialmente con aquellas que se muestran vulnerables física o emocionalmente.

Adulto (A 10%): El adulto es un estado en donde el individuo responde racionalmente a los estímulos de su entorno.

Durante su labor musical, Carlo permanece concentrado y alerta, se enfoca en hacer un excelente uso de su voz durante las representaciones escénicas. Esto evidencia su capacidad de ser objetivo cuando el momento lo amerita.

Niño adaptado sumiso (NAS 10%): Responde convenientemente al comportamiento aceptado socialmente. La manera en la que Carlo fue criado devino en que éste se comportara de manera sumisa especialmente durante su infancia. La estricta preparación musical, su desarrollo dentro de un ambiente demandante y no convencional lo llevaron a obedecer a sus figuras de autoridad, específicamente a su maestro, padre y hermano; de igual manera, llega a asumir el rol de víctima y a buscar la aprobación de otros.

Niño natural o libre (NL 10%): Expresa sus emociones de manera auténtica, Carlo lo hace cuando se siente vulnerable, pues es en ese momento donde hace partícipes de su tristeza a las personas con las que tiene más cercanía, o sea, su hermano y su esposa; ante ellos no intenta disimular cuando se siente iracundo, alegre o temeroso.

Niño adaptado rebelde (NAR 30%): Es posible afirmar que la actitud de Carlo es una forma de revelarse ante las pérdidas que tuvo desde la niñez, las cuales van desde lo corporal con su castración hasta la incapacidad de tener un desarrollo normal debido a su formación artístico-musical rigurosa. De manera constante Carlo se comporta de manera vengativa, egocéntrica e impulsiva, muestra resentimiento y descarga su ira contra las personas que él considera que lo han dañado, humillado o afectado en algún modo. De igual manera, llega a tener comportamientos manipulativos con las mujeres, al grado de humillarlas si no satisfacen sus expectativas.

Pequeño profesor (PP 20%). Se habla del PP cuando una persona es intuitiva y creativa, pero, engañosa, ya que puede ser manipulador, egoísta, inventar situaciones falsas o mentiras. (Naranjo, 2011, p. 18). Carlo llega a manipular emocionalmente a las personas por diversas razones: obtener beneficios o reconocimiento del público, ya sea para obtener más reconocimiento o para seducirlas, hablando específicamente de sus interacciones eróticas.

Impulsores de Carlo Broschi

Las personas adoptan conductas o mini-guiones que refuerzan al guion de vida. De esta manera, el guion determina qué es lo que la persona hará durante su vida, mientras que el mini-guion indica cómo lo hará (Naranjo, 2011: 38). Los cinco impulsores básicos son: sé perfecto, sé fuerte, esfuéstrate, date prisa y complace.

Resulta interesante analizar los impulsores de Carlo Broschi en la película, porque tienen cierta similitud con los efectos emocionales descritos por niños prodigio.

Sé perfecto: Carlo se encuentra en la búsqueda constante de la perfección, entrena su voz para que siempre se proyecte de manera armoniosa y sea predilecta entre las demás. Naranjo (2011) menciona que este impulsor se ajusta a la idea de que la persona necesita tener bajo su control todos los factores antes de actuar, pero internamente siente que no logra actuar lo suficientemente bien.

Sé fuerte: Con este impulsor se establece que mostrar emociones y pedir ayuda es un signo de debilidad. Carlo, al tener un rasgo predominante de niño adaptado rebelde, no tiende a reprimir sus emociones, por el contrario, se mues-

tra de manera honesta ante los demás sin importar el lugar, la persona o las consecuencias de sus acciones.

Esfuézate: Con este impulsor, la persona siente que necesita esmerarse siempre. Farinelli realizaba presentaciones musicales a pesar de manifestar cansancio físico y/o emocional.

Date prisa: No es su impulsor principal, pero, por momentos demuestra aplicarlo, específicamente cuando en la película Farinelli le reclama a Riccardo por no terminar su opera prima.

Complace: El impulsor complace se presenta especialmente en su infancia, cuando acepta continuar cantando con el fin de complacer a su familia y maestro. Más adelante, durante su juventud, sigue siendo fiel a la voluntad de su hermano, lo que le hace perder oportunidades laborales como la que le ofrece Händel. Este impulsor va disminuyendo conforme los lazos de dependencia emocional de Carlo hacia su hermano se quebrantan.

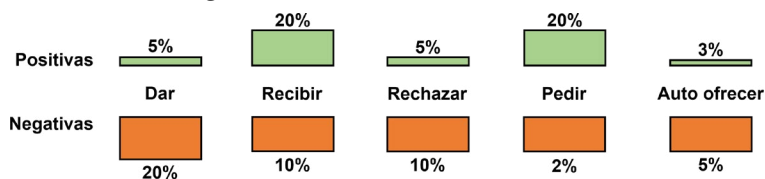
Cariciograma de Carlo Broschi

James y Jongeward (1971) mencionan que cada persona necesita ser tocada y reconocida por otros a estas necesidades biológicas y psicológicas Berne las llama *hambre* (47). Estas necesidades o hambre pueden ser apaciguadas con caricias, las cuales son muy variadas, pues van desde el contacto físico hasta formas simbólicas de interacción verbal y no verbal, como gestos, miradas, saludos o palabras.

Las caricias se dan constantemente en la interacción diaria, variando la frecuencia y la intensidad con la que

se reparten, es por eso por lo que una persona puede pasar una vida buscando recibir las o evadirlas. De igual manera, no todas las caricias son iguales, ya que pueden ser positivas o negativas, siendo las positivas las que incrementan en el individuo el sentido de bienestar, alagan la inteligencia de las personas y son placenteras (James y Jongeward, 1971: 50), mientras que las negativas dañan a los demás pues consisten en desacreditar sentimientos y opiniones.

Gráfico 2. Cariciograma de Carlo Broschi.



Fuente: Elaboración propia.

Dar a otros: Carlo no reparte caricias positivas de manera constante, sin embargo, llega a darlas cuando encuentra personas vulnerables con las que se siente identificado, como es el caso de Benedict, quien padece una discapacidad. También da caricias positivas cuando recibe cuidados o atenciones, especialmente en momentos de crisis. Por otro lado, es más común que Carlo reparta caricias negativas. Lo hace con su hermano cuando le reclama por no realizar mejores composiciones y por tardarse tanto en terminar su opera prima. También lo hace con las personas que le expresan admiración de manera falsa o interesada. Por último, Carlo puede llegar a ofrecer caricias falsas para obtener algún beneficio.

Recibir de otros: Recibe halagos, aplausos, ovaciones, regalos, mensajes de admiración y constantes felicitaciones

por su voz, también recibe caricias físicas ya sea por tocamientos de espectadores o por interacciones eróticas. De igual manera, recibe caricias verbales negativas relacionadas con su castración. Händel es uno de los personajes que abiertamente le ofrece caricias negativas, puesto que demerita su trabajo, causándole inseguridad al punto de hacerlo dudar de sí mismo y fallar en sus presentaciones.

Pedir a otros: Carlo tiene gran hambre de caricias, las pide constantemente, y aunque las recibe por parte del público y su hermano y esposa, es notable que no se muestra satisfecho. Esto queda ejemplificado cuando Farinelli pasa parte de su tiempo buscando recibir la aprobación de Händel, a pesar del rechazo que este le expresa.

Rechazar a otros: Carlo rechaza con facilidad las caricias ya que sabe qué tipo de mensajes desea recibir. En ese sentido, aleja a aquellos que lo invalidan como músico y como persona, especialmente si hacen referencia a su castración.

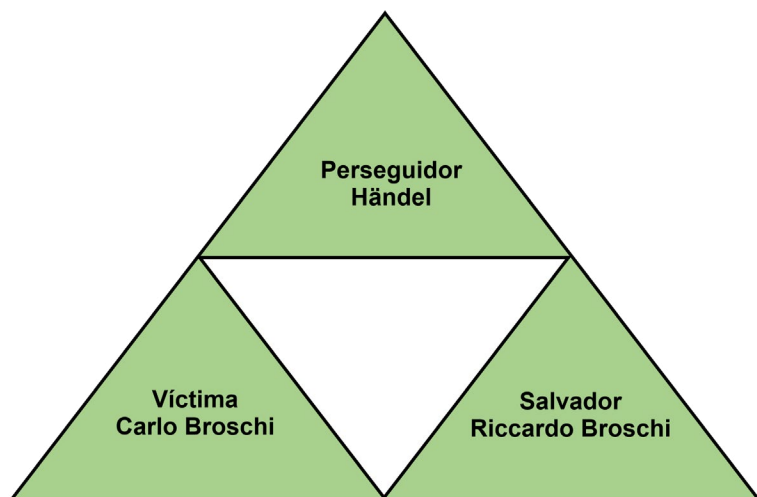
Auto-ofrecer: Farinelli se auto-ofrece caricias negativas relacionadas con el rechazo a su cuerpo y la falta de autocuidado que se evidencia cuando insiste en seguir teniendo presentaciones sin importar el deterioro físico-emocional que experimente.

Triángulo dramático y juegos psicológicos: perseguidor, salvador y víctima

Galileo Edwards (2011) considera que toda interacción disfuncional tiene lugar en torno al triángulo dramático. El triángulo se conforma por tres actores: perseguidor, salvador y víctima; en donde los dos primeros tienen un carácter parental y el último uno de carácter filial. Martorell (2000)

menciona que: El *perseguidor* necesita que le teman, e “invita” a sentir temor. El *salvador* necesita que le necesiten, e “invita” a sentirse inútil y agradecido a él. La *víctima* necesita que le humillen o que lo venzan, e “invita” a sentir culpa.

Figura 3. Triángulo dramático.



Fuente: Elaboración propia.

Víctima: Carlo Broschi puede situarse en el rol de víctima ya que es constantemente manipulado por su familia, maestros y por la sociedad que lo cosifica y demanda demostraciones de su talento vocal. Él responde ante esto con actitudes desbordantes y extremas que van desde su comportamiento como niño adaptado rebelde NAR hasta la búsqueda incesante de caricias.

Perseguidor: Händel actúa como perseguidor, pues se presenta como un padre crítico negativo, que le recuerda a

Farinelli su castración con el motivo de menospreciar sus aptitudes musicales y degradarlo moralmente.

Salvador: Riccardo Broschi se identifica como el salvador o bien, como el falso salvador, ya que no busca proteger la integridad física y mental de Carlo, sino que lo sobreprotege y manipula a su conveniencia para obtener beneficios como fama, prestigio y encuentros eróticos.

Guion de vida

Para Eric Berne (1961) Un guion es un plan de vida formado en la primera infancia bajo la presión parental y que después continúa en vigor. Es la fuerza psicológica que impulsa a la persona hacia su destino, tanto si la persona la combate como si dice que es su libre voluntad.

El guion de vida de Carlo Broschi fue formado desde su primera infancia a partir de los deseos de su padre y su hermano, y por la influencia de la cultura que demandaba la presencia de castrati. Creció con la idea de que debía dedicar su vida a la música, y que su labor artística no iba a ser convencional, sino que debía destacar por sobre los demás. Los eventos que lo marcaron física y mentalmente (la castración y la formación musical rigurosa) quedaron justificados como eslabones necesarios para garantizar el éxito en su vida.

Carlo creció presionado por cumplir las demandantes expectativas del guion de vida que le fue impuesto. Es difícil asegurar que pudo haber pensado en tomar otro camino ya que durante su desarrollo estuvo influenciado por la cultura y por su familia.

Conclusiones

Los niños prodigio son un fenómeno inusual (pues representan menos de 2% de la población), sigue siendo importante hacer una revisión a el desarrollo emocional que estos presentan debido a que hoy en día el interés por educar niños con altas capacidades está aumentando.

Factores como el fácil y rápido acceso a la información, el temprano contacto con tecnología, los acelerados cambios que se experimentan en distintos ámbitos a nivel mundial, las crecientes opciones de cursos y programas educativos y las oportunidades laborales cada vez más demandantes y fluctuantes hacen que los padres deseen comenzar con la educación de los niños lo más antes posible, asegurándose de promover un crecimiento sobresaliente. Una búsqueda rápida en internet sobre niños prodigio arroja múltiples artículos con consejos y estrategias para fomentar el desarrollo cognitivo prematuro y la incursión del infante en el competitivo mundo de los adultos, lo que deja claro que en la actualidad se les da más importancia a estos aspectos que a la salud psico-emocional.

Los niños prodigio son un ejemplo tangible de las repercusiones de implementar una formación rigurosa a temprana edad, especialmente si no se tienen los cuidados debidos. Por lo anterior, es importante cuestionar de manera más profunda el sistema educativo, así como las estructuras sociales, culturales e históricas con el fin de ejercer juicios consientes sobre las dinámicas en las que los individuos participan, especialmente porque, aunque una práctica sea aceptada en determinados contextos, no quiere decir que sea completamente correcta o segura. El fomentar que un niño crezca como prodigio puede resultar contraproducente a corto o largo plazo y puede causar daños irreversibles en distintos aspectos.

En síntesis, es positivo tomar medidas para asegurar un buen futuro para los niños, pero debe ser prioritario respetar las etapas de desarrollo cognitivo y no imponer una educación altamente rigurosa que atente contra de la salud física y emocional de los infantes.

Referencias

- BERNE, E. (1961). *Transactional analysis in psychotherapy: A systematic individual and social psychiatry*. Grove Press. <https://doi.org/10.1037/11495-000>
- EDWARDS, G. (2011). *El triángulo dramático de Karpman: Cómo trascender los roles de perseguidor, salvador o víctima*. Gaia ediciones. ISBN: 978-84-8445-406-9
- FELDMAN, D. (2015). Por qué son importantes los niños prodigio. *Revista de Educación*, 368, pp.158-173. DOI: 10.4438/1988-592X-RE-2015-368-295
- GUTIÉRREZ, P. (2021). *Educación Cinematográfica Aplicada: representaciones de las mujeres en videojuegos, muñecas, robots y películas de ciencia ficción*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. SBN: 978-607-520-416-0031
<https://www.newscientist.com/article/mg14419523-200-computers-conjure-up-a-ghostly-voice/>
- JAMES, M. y Jongeward, D. (1971). *Born to win: transactional analysis with gestalt experiments*. Addison-Wesley Publishing Company, INC.
- LOUDET, P. y Compagnet, Leonel (2020). La música y sus modos de articulación en la narración cinematográfica. *Plurentes. Artes y Letras*, núm. 11, e004. DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e004>
- MARTORELL, José Luis. (2000). *¿Qué nos pasa una y otra vez?* Marsiega.

- NARANJO, M. (2011). Una revisión de la teoría de Análisis Transaccional y posibles aplicaciones en la educación desde Orientación. *Revista Educación*, 35(1), 69-94. Costa Rica: Escuela de Orientación y Educación Especial.
https://www.researchgate.net/publication/323646011_Una_revisión_de_la_teoríade_Análisis_Transaccional_y_posibles_aplicaciones_en_la_educación_desde_Orientación
- SIEGEL, D. (2021). *Castrati: Child Abuse and the Search for Musical Perfection*. En *Crime and Music* (pp. 55-71). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-49878-8>
- SOLOMON, A. (2012). *Far from the tree: Parents, children, and the search for identity*. Scribner.

PAVEL ROEL GUTIÉRREZ SANDOVAL

Profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. *Estudios de Género, Artes y Formación Docente*. Cel. +52 6561998785, pavel.gutierrez@uacj.mx

YUNUEN MANDUJANO SALAZAR

Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. *Medios y discursos hegemónicos; vida cotidiana; estudios japoneses*. Cel. +52 6563392793, yunuen.mandujano@uacj.mx

EVANGELINA CERVANTES HOLGUÍN

Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y Coordinadora de la Unidad Juárez del Centro Chihuahuense de Estudios de Posgrado. *Estudios sobre Trabajo y Formación Docente*. Cel. +52 6562988208, evangelina.cervantes@uacj.mx

CARILÚ CRUZ ISLAS

Estudiante de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. *Cine, Sociedad y Violencia de Género*. Cel. +52 2221892644, peicarrera@gmail.com

SOFÍA GUADALUPE CORRAL SOTO

Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. *Capitalismo cognitivo y procesos subjetivos en la educación*. Cel. +52 656 253 2690, scorral@uacj.mx

BRISA JANETHE GÓMEZ SALAIS

Docente de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. *Cultura, trabajo y economía en ámbitos urbanos*. Cel. +52 6361012552, brisajanethe@outlook.com

JUAN HUMBERTO FLORES LÓPEZ

Egresado de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de Género de la UACJ. *Proyectos Artísticos con Perspectiva de Género*. jhflo-100@hotmail.com

CARLOS ALBERTO RODRÍGUEZ PLATA

Estudiante de Comunicación y Medios de la Universidad Autónoma de Nayarit. *Estudios de Género y Masculinidades*. Cel. +52 3111461366, carlosrodriguezplata@hotmail.com

JESÚS EMILIANO GUZMÁN QUINTANA

Estudiante de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. *Educación, Arte y Formación Docente*. Cel. +52 6361284053, all76656@alumnos.uacj.mx

MICHELLE PAOLA ACEVES GALLEGOS

Estudiante del Instituto Tecnológico de Chihuahua II. *Estudios de Género, Arte y Tecnología*. Cel. +52 6141097592, michelle.paola.aceves@gmail.com

DAFNE ALEJANDRA PARRA GÁMEZ

Estudiante de Ciencias de la Educación y Químico Farmacobiólogo de la Universidad Autónoma de Nayarit. Cel. +52 3111232110, 20011739@uan.edu.mx

GUADALUPE RAMOS GUTIÉRREZ

Docente en Educación básica. Cel. +52 6361259974, all46111@alumnos.uacj.mx, roymibebe.89@gmail.com

PABLO ANDRÉS PIZA VELANDIA

Licenciado en Educación Infantil y profesor de música del Colegio Seminario de Cristo Sacerdote en Palmira, Valle del Cauca, Colombia. Cel. +57 3044999208, papv2390@gmail.com

JULIA PAMELA GUZMÁN MÉNDEZ

Estudiante de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Investigación basada en las artes y Estudios de Género. Cel. +52 2225280981, julia.guzmanm@alumno.buap.mx

Educación cinematográfica

Se publicó en abril de 2023 en el
portal institucional www.upnech.edu.mx

Este libro colectivo reúne reflexiones de investigadoras e investigadores de diferentes profesiones para mostrar una mirada multidisciplinaria desde el análisis transaccional y la crítica cinematográfica sobre diferentes problemáticas en el ámbito de la educación, la psicología, la sociología, la comunicación y el arte. El libro emplea la misma estructura discursiva uniforme entre los capítulos con el propósito de dar coherencia a la aplicación de la teoría del análisis transaccional y audiovisual de la filmografía analizada por las autoras y autores. Asimismo, los 12 capítulos aportan una nueva variante teórica que fundamenta el cine como recurso pedagógico y favorece con diferentes técnicas el estudio sistémico de las obras cinematográficas relacionadas con la propuesta de educar con cine descrita por Gutiérrez (2021).

ISBN: 978-607-99685-8-8



9 786079 968588