

La mujer de Carlos
Cortometraje

Tomás López Calixto
María Fernanda Millán Sabogal

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadores sociales

Producción Audiovisual

Directora: Viviana Gómez Echeverry

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Carrera de Comunicación Social
Bogotá, 2016

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana
Artículo 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.



FORMATO **RESUMEN** DEL TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el Resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

Autor (es): Nombres y Apellidos completos en orden alfabético

Nombre(s): Tomás

Apellido(s): López Calixto

Nombre(s): María Fernanda

Apellido(s): Millán Sabogal

Campo profesional:

Audiovisual

Asesor del Trabajo

Viviana Gómez Echeverry

Título del Trabajo de Grado:

“La mujer de Carlos” Cortometraje

Tema central:

Ser mujer

Subtemas afines:

Roles de género, teoría del cine, realización audiovisual

Fecha de presentación: Mes: Noviembre Año: 2016 **Páginas:** 40

II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

1. Objetivo o propósito central del trabajo:

Nos propusimos realizar el cortometraje titulado *La mujer de Carlos* con el fin de, por un lado, explorar formas estéticas del cine y, por el otro, aplicar estas formas a la temática del *ser mujer* de manera que contribuyera a nuestro objetivo comunicativo de plantear una reflexión y discusión acerca de la mujer que se piensa a sí misma en función de un hombre.

2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)

1. ¿Qué significa *ser mujer*?

2. Encuentros previos (2.1 Introducción 2.2 Doña Rosa 2.3 Sofía)

3. La mujer de Carlos (3.1 Sinopsis 3.2 Argumento 3.3 Guion)

4. Reflexiones y decisiones estéticas (4.1 Sutileza 4.2 Dificultar la identificación 4.3 Montaje e imagen 4.4 Sonido)

5. Conclusiones

6. Bibliografía y Referencias filmográficas

3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

Judith Butler: Filósofa norteamericana con un importante enfoque en estudios de género. Su trabajo ha influenciado el campo de la ética, filosofía política, literatura y en especial los estudios feministas, queer y de género. Sus libros más destacados *Cuerpos que importan* (1993) y *El género en disputa* (1990) plantean y desarrollan la teoría de la performatividad del género y el concepto de que el sexo biológico es también una construcción social.

Coral Herrera: Investigadora y docente española. Doctora en Humanidades y Comunicación Audiovisual, con énfasis en Teoría de Género. Forma parte del Observatorio de Género y Medios Centroamericano y ha trabajado en instituciones como UNESCO, AECID, UC3M, Universidad de la Sorbona París IV. En su libro *Más Allá de las Etiquetas* (2011) expone diferentes imaginarios sobre lo que es *ser mujer* dentro de una cultura patriarcal además de explorar las teorías feministas, los roles de género masculinos y trans.

Elfriede Jelinek: Novelista austriaca, premio Nobel de literatura en el año 2004 «por su flujo musical de voces y contra-vozes en novelas y obras teatrales que, con extraordinario celo lingüístico, revelan lo absurdo de los clichés de la sociedad y su poder subyugante». Autora de las novelas *Las Amantes* (1975), *La pianista* (1983) llevada al cine por el director Michael Haneke, *Deseo* (1989), *Los hijos de los muertos* (1995), *Obsesión* (2000) entre otros libros de poemas y obras teatrales. Su obra se destaca por presentar la incapacidad de la mujer a realizarse en la vida por sí misma, dentro de un contexto patriarcal y lleno de mitos sobre el *ser mujer*.

Michael Haneke: Director de cine y guionista austriaco. Realizó estudios en filosofía, psicología y drama en la Universidad de Viena. Fue crítico de cine y televisión en sus primeros años para luego dedicarse a la televisión y al teatro. Finalmente erigió su carrera profesional en la realización de producciones audiovisuales y como profesor de dirección de cine en la Universidad de Viena. Es reconocido por sus películas *La Cinta Blanca* (2009) y *Amor* (2012), galardonadas como mejor película en el Festival de Cine de Cannes. Su cine se destaca por hacer una crítica a las sociedades burguesas contemporáneas con estilo controvertido e inquietante.

4. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos clave que identifiquen el Trabajo).

Roles de género
Ser mujer
Teoría del cine
Realización audiovisual

5. Proceso metodológico. (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

En cuanto a la metodología de investigación y creación del producto, partimos de un relato de la experiencia de ser mujer que ya teníamos a la mano y que determinó el tema del cortometraje, luego realizamos la investigación teórica pertinente acerca de los roles de género y la situación de la mujer en la cultura occidental a la par que completábamos nuestros insumos empíricos con más historias sobre experiencias del ser mujer que nos contaron mujeres cercanas, complementado por varias consultas en foros y blogs de internet. De lo anterior conservamos, para el cuerpo del texto, dos relatos y ocho comentarios recuperados de internet.

Lo anterior nos proporcionó las herramientas necesarias para empezar a escribir el guion de *La mujer de Carlos* al tiempo que definimos nuestras referencias cinematográficas para entender de qué manera el tipo de lenguaje cinematográfico al que queríamos inscribirnos apoyaría el objetivo comunicativo de nuestro cortometraje y posterior a esto realizamos una investigación sobre teoría del cine. Finalmente, de la mano con el equipo técnico se realizó el trabajo de preproducción, producción y postproducción del cortometraje.

6. Reseña del Trabajo (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sintetizen el Trabajo).

Este trabajo de grado consiste en una propuesta temática y audiovisual hecha realidad en el cortometraje *La mujer de Carlos*. Presentamos una investigación que explora desde la teoría de género, fundamentada por Judith Butler, los imaginarios sobre el *ser mujer* inscritos en la cultura occidental. Estos imaginarios se exponen a la luz de los estudios de Coral Herrera y Marina Castañeda, quienes los analizan desde una perspectiva iberoamericana consciente del machismo. Nos centramos en el rol de la mujer como *la mujer de un hombre*, de la mano de la novela *Las Amantes* de la austriaca Elfriede Jelinek para analizar la mitificación y naturalización de este rol. A esto se suman tres experiencias del *ser mujer*: dos relatos que ilustran la investigación previa y fueron insumos para la creación del guion que presentamos en el trabajo.

Luego, exponemos las decisiones estéticas tomadas con el fin de darle al tema central un tratamiento audiovisual correspondiente a la aproximación teórica planteada y a satisfacer la construcción de un estilo propio que nos identifique como realizadores. Ahora bien, cabe señalar que tales decisiones se ven fundamentalmente influenciadas por el cine de Michael Haneke. Tomamos de él, como postura primordial, el recurso de dificultar la satisfacción emocional del espectador en función de ofrecerle una lectura crítica que sea capaz de suscitarle dudas frente al tema. En este sentido, evitamos el movimiento de cámara para optar por planos fijos y de larga duración, lo que resultó a su vez en un montaje de poco corte. Esto con el fin de propiciar una mirada objetiva sobre la idiosincrasia del relato, evitando dentro de lo posible que el espectador se involucre con el mismo. A su vez, la ausencia de score musical busca evitar la instauración de un *mood* o atmósfera emocional, por lo que los valores emocionales quedan supeditados exclusivamente a la imagen y el sonido producto de la situación.

III. PRODUCCIONES TÉCNICAS O MULTIMEDIALES

1. Formato (Video, material escrito, audio, multimedia).

Video en formato MPEG-2
1920x1080 23,97fps

2. Duración audiovisual (minutos): 15 minutos

Número de discos compactos (CD) de video:	3
--	---

3. Material impreso Tipo: - Número de páginas: -

4. Descripción del contenido

Los 3 CD's contienen el cortometraje *La mujer de Carlos*, producto del trabajo de grado titulado con el mismo nombre.

*Gracias a mis padres Aristides y Yolima y a mi abuela Lucila por confiar en mí.
Especialmente dedicado a mi madre Yolima por su maravillosa historia de vida.*

María Fernanda

9

Tomás

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	1
1. ¿QUÉ SIGNIFICA SER MUJER?	3
2. ENCUENTROS PREVIOS	11
2.1 INTRODUCCIÓN	11
2.2 DOÑA ROSA	11
2.3 SOFÍA	13
3. LA MUJER DE CARLOS	17
3.1 SINOPSIS	17
3.2 ARGUMENTO	17
3.3 GUIÓN	19
4. REFLEXIONES Y DECISIONES ESTÉTICAS	27
4.1 SUTILEZA	27
4.2 DIFICULTAR LA IDENTIFICACIÓN	29
4.3 MONTAJE E IMAGEN	31
4.4 SONIDO	33
5. CONCLUSIONES	35
6. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS	38
ANEXOS	
FICHA TÉCNICA	
PRESUPUESTO	
DESGLOSE DE PRODUCCIÓN	
GUIÓN TÉCNICO	
PLANOS DE PISO	
PLAN DE GRABACIÓN	

Introducción

Siempre quisimos hacer un cortometraje. Desde su génesis como idea incipiente hasta su proyección física, presentada ante nosotros como obra madura. No se trató de hacerlo porque sí, de asumirlo como una obligación fruto de nuestros estudios audiovisuales a lo largo de la carrera. Tal deseo de realización más que acarrear un cortometraje trajo consigo puntuales añadiduras: de experimentar con decisiones estéticas y formas audiovisuales particularmente afines a gustos propios cultivados a través del tiempo, a la par con la aplicación de procesos y etapas estandarizadas de la realización que aprendimos durante el énfasis profesional. De tal forma que la escogencia del tema a tratar fue para nosotros contingente. No sabíamos, *a priori*, que sería el escogido. Bien pudo haber sido otro, definido dentro de una infinidad de posibilidades heterogéneas. No obstante, creemos que se trata de uno pertinente.

El *ser mujer*, tema que constituye nuestro planteamiento, hace referencia directa a los estudios sobre género. Nos hemos adscrito principalmente a la línea de pensamiento de la filósofa Judith Butler, la investigadora en estudios de género Coral Herrera y la escritora y Nobel de literatura Elfriede Jelinek para apoyar la idea de que el género - y en este caso, el *ser mujer* - es un constructo social. Específicamente, quisiéramos delimitar nuestra aproximación al *ser mujer* dentro de los roles de género. Nuestro acercamiento pasa por apreciar el hecho de que existen deseos y comportamientos dados por naturales a la mujer que contribuyen a su autoafirmación histórica en el cumplimiento de ideales estandarizados a un rol de género preestablecido, reforzados más aún cuando este se encuentra en peligro de ser subvertido. Tal como ocurre en el caso particular de *La mujer de Carlos*: el rol de ser esposa - *la mujer de* - se ve amenazado por un tercero - la amante - y es entonces ocasión ideal para fortalecerse en dicho rol.

Por objetivo general nos propusimos realizar este cortometraje, permitiéndonos así la oportunidad de explorar, por un lado, formas estéticas del cine y, por el otro, su relación con respecto a la aproximación planteada para el tema. Como objetivos específicos nos dimos a la tarea de escribir una historia cuya estructura narrativa fuese sencilla, pero al mismo tiempo capaz de provocar el análisis y pensamiento reflexivo sobre sí misma. A su vez, pretendemos crear una propuesta audiovisual cuyos elementos estéticos expresen un estilo claro y, que como totalidad

soporte el objetivo anteriormente planteado, es decir, que suscite en el espectador más preguntas que respuestas con respecto al *ser mujer*. En otras palabras, que valiéndose de su sencillez y tratamiento, *La mujer de Carlos* impulse al espectador a cuestionar y tomar posición frente al tema en vez de que el mismo cortometraje lo haga por él. Esto ya que si bien no de una manera generalizada, hemos notado en espacios familiares y cotidianos aún latente la poca reflexión que la mujer hace sobre su *ser* en la sociedad, de ahí lo valioso que creemos que es ‘hablar’ sobre ello con la historia que proponemos.

En cuanto a la metodología de investigación y creación del producto, partimos de un relato de la experiencia de *ser mujer* que ya teníamos a la mano y que determinó el tema del cortometraje. Posteriormente, consultamos diferentes fuentes teóricas acerca de los roles de género y la situación de la mujer en la cultura occidental. Simultáneamente completábamos nuestros insumos empíricos con más relatos y/o experiencias del *ser mujer* de mujeres cercanas a nosotros, complementados a su vez por consultas en foros y blogs de internet. De lo anterior conservamos, para incorporar al cuerpo del escrito, dos relatos y ocho comentarios que a su vez nos proporcionaron herramientas para empezar a escribir el guion de *La mujer de Carlos*. Posteriormente, realizamos una investigación sobre teoría del cine, definiendo así nuestras referencias cinematográficas con el fin de entender de qué manera el tipo de lenguaje cinematográfico al que queríamos inscribirnos apoyaría el objetivo comunicativo de nuestro cortometraje. Finalmente, de la mano con el equipo técnico, se realizó el trabajo de preproducción, producción y postproducción del cortometraje, el cual se puede visualizar en este link: <https://vimeo.com/191400855> con la contraseña: LMDC_2016

Es importante aclarar que decidimos cambiar el tema del sexismo, planteado en el anteproyecto, por el de *ser mujer*, pues nos dimos cuenta que nuestro objetivo temático se refiere más bien a una representación audiovisual particular de la naturalidad del *ser mujer* que a una en que se establezcan relaciones entre expresiones sexistas socialmente tolerables y aquellas intolerables. Nos interesa más plantear el *ser mujer* como espacio de diálogo abierto que limitarnos a ‘dar luz’ y jerarquizar sobre expresiones machistas reconocibles por nosotros en la sociedad colombiana. Nos parece que este enfoque nos permite un espectro más amplio de acción, tanto temática como formalmente.

1

¿Qué significa ser mujer?

El *ser mujer* tradicionalmente ha hecho referencia a la mera posesión de vagina y, paralelamente, a la apropiación de una identidad enmarcada por lo que se considera propio del género femenino. Nos gustaría detenernos en esa identidad que, si bien ha sido atravesada a largo de la historia por varios cuestionamientos filosóficos y socioculturales que la han subvertido, pareciera permanecer casi inamovible en algunos sectores de la sociedad.

Judith Butler (2007) define el género como “la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas - dentro de un marco regulador muy estricto - que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (p. 98). Más adelante en el texto discute acerca de dicha inamovilidad:

[El género debe considerarse como] una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*. [...] la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. Este planteamiento aleja la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como *temporalidad social constituida*. [...] la *apariencia de sustancia* es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia (pp. 273 - 274).

La reiteración estilizada de actos en un marco regulador muy estricto constituye lo que llamamos roles de género; unas normas culturales que designan lo que es *ser* mujer y hombre. Por supuesto, dicha apariencia de sustancia que Butler le concede a estas normas responde a la inamovilidad de la identidad de género femenino. Los movimientos feministas desde el siglo XVIII han tenido como objetivo el cuestionamiento de estas normas que han mantenido a la mujer en una posición

pasiva y subordinada dentro de un sistema cultural occidental, al cual se le ha llamado machista, patriarcal y/o falocéntrico¹, dominado por el hombre blanco.

Por otro lado, situándonos en los estudios de género iberoamericanos contemporáneos, Herrera (2011) sostiene que nuestra cultura ha sido organizada por la hegemonía ideológica del patriarcado - con la aclaración de que tal hegemonía no aplica para todas las culturas en el mundo - y si bien es posible afirmar que lo que queda de esta dominación dentro de las estructuras legislativas, judiciales, políticas e institucionales es poca, “sigue profundamente arraigado en el imaginario colectivo, en los productos culturales, en el sistema de creencias compartido; y también está en nuestros cuerpos, nuestras mentes y nuestras emociones” (p. 12).

Tal arraigo da como resultado un deber ser u obligaciones de género que constituyen el estereotipo de la mujer fémica. Este imaginario entraña algo que la autora llama la inmadurez femenina perpetua, un fenómeno que sucede “especialmente con las niñas educadas para ser *esposas de*, no con niñas que desde su infancia están trabajando a destajo”². Esta inmadurez genera en la mujer la creencia de una debilidad innata que no le permite responder por sí misma, confiando su autonomía a un hombre que, según la construcción social, es el único que puede y debe defenderlas, cuidarlas y responder emocional y económicamente por ellas. Dicha inmadurez es parte fundamental del mantenimiento del orden patriarcal, por un lado, por interiorizar la ideología machista y, por el otro, por encargarse de su correcta transmisión a través de las generaciones tanto en mujeres como en hombres.

Esto último corresponde a una acción de reconocimiento de la realidad sexual por parte del género dominado, es decir, una aceptación que se convierte en complicidad con su opresión. Muchas veces, según Bourdieu y MacKinnon, la permanencia en esta complicidad no se debe

¹ Término acuñado por Jacques Derrida. “Debido a que la solidaridad entre logocentrismo y falocentrismo es irreductible, a que no es simplemente filosófica o no adopta sólo la forma de un sistema filosófico, he creído necesario proponer una única palabra: falocentrismo, para subrayar de alguna manera la indisociabilidad de ambos términos” (Derrida, 1989). “Falocéntrico se refiere a una combinación de sistemas de pensamiento falocéntricos y logocéntricos. Jacques Derrida describe la metafísica occidental como logocéntrica, centrada en la lógica y la palabra hablada como garante de identidad y presencia. (...) [Derrida] acusa a Jacques Lacan de ser tanto falocéntrico, en cuanto a que nombra el falo como centro del orden simbólico, y logocéntrico, en cuanto a que nombra el falo como fuente y origen del lenguaje, el significante trascendental, y nombra esta postura como “falocentrismo” (Klages, 2012. La traducción es propia)

² Más adelante en este capítulo veremos un ejemplo en el que esto no se sigue necesariamente.

tanto a la inmadurez femenina, sino a “falta de alternativas (ideológicas, económicas, sociales...) para enfrentarse a ella” (Herrera, 2011, p. 93). Sin embargo, Bourdieu (como se citó en Herrera, 2011, p. 94) afirma que es posible una lucha cognitiva en la que el dominado, consciente plenamente de su realidad sexual, se permite una suerte de resistencia ante la misma, ya que genera desde las mismas lógicas de su dominación una determinación propia y una nueva visión de su realidad.

Herrera (2011) menciona los planteamientos de Anna G. Jonasdóttir con respecto al amor dentro de un orden patriarcal, en donde tradicionalmente la relación entre hombre y mujer es desigual y, en consecuencia, las relaciones amorosas lo son también. La mujer, que debe caracterizarse por estar dada al amor, se encuentra sub-alimentada del mismo.

En el hombre, muchas mujeres han visto su salvación personal o también su única posibilidad de tener a alguien que las mantuviese cuando ellas no podían trabajar. La desigualdad económica y social de las mujeres se traduce así, en la intimidad, en una desigualdad amorosa y sentimental (p. 97) En el deseo de vivir para otro y en cumplimiento de su rol han sido adiestradas en la abnegación, la entrega, el sacrificio (...) (p. 98)

Dicho machismo tan marcado en las dinámicas del *ser mujer* de las que habla Coral Herrera, despliega sus efectos ya no de maneras tan obvias como el maltrato físico y verbal (que para algunas mujeres se traduce en reprensión y muchas veces en cariño de parte de sus parejas) o la discriminación en espacios laborales, sino en un sistema de costumbres, discursos, gestos y palabras en las que, con sutileza, permanece latente una tradición machista (Castañeda, 2007). Parece ser que la permanencia sutil del machismo en los espacios cotidianos se debe a la creencia de que tanto hombres como mujeres actúan ‘porque así son los hombres’ o ‘porque así son las mujeres’.

Castañeda (2007) expone que existe una doble moral en la sexualidad dentro de las relaciones de pareja heterosexuales, justificada por una ‘naturaleza propia’ de los hombres a ser más activos sexualmente que las mujeres, y a requerir de este valor sexual para probar su

masculinidad³. En contraposición, se valora en la mujer un carácter virginal. Es generalmente visto como normal o esperado en culturas machistas el que un hombre sea mujeriego o un Don Juan a que una mujer tenga este tipo de comportamiento:

Por ejemplo, la infidelidad es tolerada en los hombres mucho más que en las mujeres. Esto ubica a las mujeres en una posición de desventaja perpetua frente a ellos: deben mantenerlos satisfechos en todos los sentidos, porque siempre existe la posibilidad de que se vaya con otra. Esto las lleva, con gran frecuencia, a tolerar faltas de respeto o maltratos porque no quieren poner en riesgo la relación (Castañeda, 2007, p. 258).

Podríamos decir entonces que muchas mujeres viven su relación de pareja heterosexual en función a su esposo o novio. Y la preocupación por la posibilidad de que se vaya con otra muestra sus efectos cuando, en el caso de que el hombre sea infiel, emerge la reacción inmediata de enfrentar a ‘la otra’.

En el tiempo que hicimos la investigación para escribir el guion de *La mujer de Carlos* encontramos en foros y blogs de internet relatos de mujeres contando su experiencia con la infidelidad de sus maridos. Recolectamos comentarios publicados entre los años 2009 y 2015 de mujeres entre los 22 y los 60 años de distintas nacionalidades iberoamericanas⁴.

¿Cómo pudo mi esposo hacerme esto? tanto como le amo y le he apoyado en todo, en las buenas y malas, y ¿hacerme sufrir de esta manera? (...) pero yo a mi marido no lo dejo, porque él es muy bueno...y yo sé que ella lo quiere es para quitarle dinero (gladismq1, 2013)

(...) Si es que tenés su dirección anda a su casa y enfóntala, déjale bien claro que no se vuelva a meter con vos ni con tu familia, que si volvés a saber de ella vas a volver a ir a su casa y esta vez no para hablar, eso si crees que vale la pena. Desde mi humilde opinión, una mujer puede soportar un solo error de su esposo, no varios, si es que él ya lo hizo en reiteradas veces creo que lo volvería hacer. Yo perdoné una infidelidad, pero también fui a la casa de su amante y me hice

³ Es interesante pensar en una vieja tradición - que muy poco se hace ahora - de algunos padres en latinoamérica que llevan a sus hijos a iniciarse ‘como hombre’ con una trabajadora sexual. «Aún existen padres que llevan a sus hijos a iniciarse sexualmente con prostitutas. También madres. Pero no se ve a nadie llegar con su hija “para que se la hagan mujer”, apunta “Estrella”, que ya lleva 18 años en los callejones del Oriental y en ese tiempo ha visto todo lo que hay que ver en materia de sexualidad. La explicación de Norori es sencilla: “La virginidad de la mujer se ve diferente. Se vive como una restricción, como algo prohibitivo”» (del Cid, 2012).

⁴ Los comentarios fueron modificados en ortografía para facilitar la lectura.

presente. Ella era casada y no se encontraba así que dejé una carta en su correo (...) ahí se dio cuenta que con mi familia no se mete nadie, lo perdoné porque creo que todos podemos cometer un error, pero solo uno, mi esposo cambió pero si lo vuelve a hacer otra oportunidad ya no va haber (venca82, 2011)

Yo sí creo que un hombre que engaña una vez, lo hará siempre. Es la experiencia que tengo, por eso lo sostengo. Esos hombres así, no cambian nunca. Solo cambian de amante (Anónima, Cómo enfrentar una infidelidad, consejos de la amante., 2010)

(...) Te transformas en una experta en cómo sobrellevar la amargura y sonreír como si nada pasara ocultando tu dolor, porque te avergüenza que tu vida sea así, te avergüenza que todo el amor que has entregado no tenga valor para el hombre que escogiste para compartir tu vida (Amparo, 2012)

Amo a mi pareja con toda el alma y aunque lo descubrí en una infidelidad sé que esta errado, porque para saber cómo es la persona hay que vivir con ella y la amante nunca sabrá realmente quien es ese varón (...) (Anónima, 2012)

(..) En el mensaje queda claro que ella sabe de mi existencia y aun así la zorra acepta. Y el muy cínico le propone verse en horarios tempranos de trabajo para no tener problema conmigo. LO ESTOY ODIANDO TANTO...Ya la cita pasó hace 8 días y yo he estado indiferente pero hoy pienso confrontarlo. Lo malo es que no sé cómo (Anónima, 2015)

Hace 3 meses descubrí que mi esposo tenía una amante, nosotros llevamos 13 años de relación, lo descubrí por un mensaje de celular, me pasé como tres semanas analizando todo sin decirle nada, solo indirectas hasta que le dije y todas las conclusiones que había llegado (...) (dolida, 2015)

(...) no es fácil tu situación, pero si de verdad estás dispuesta a recuperar a tu esposo tienes que ser fuerte e inteligente, llora y desahógate cuando él no esté presente y se muy cariñosa, atenta, muy sensual y atrevida. Pídele que te invite a salir con sus amigos, forma parte de su círculo y nunca critiques ni juzgues porque no te invitará la próxima vez solo disfruta cada momento y verás que él te verá de otra manera (ALBANY, 2015)

Realmente, buscábamos experiencias de enfrentamientos con ‘la amante’; la antagonista, el conflicto *externo*. Las encontramos, pero llamó más nuestra atención un conflicto *interno* colectivo. Por supuesto, alguien que es engañado - de cualquier género - sentirá rabia, tristeza y decepción. En este caso particular, es visible que dichas emociones y pensamientos hacen parte también de una incapacidad o temor a dialogar con el otro, precisamente, porque no se ve como un semejante sino como alguien que *es hombre*. Pareciera ser el reflejo de reducir a una persona a su sexualidad, su rol de género tradicional; de la mujer, a actuar y pensar de una cierta manera

consecuente a ese orden natural de las cosas. Desconocemos el nivel socioeconómico, educación o cualquier otra variable que pueda afectar el sistema de creencias de estas mujeres, no obstante, creemos que tal sistema permanece allí, en la cotidianidad.

A la luz de esta contextualización teórica, nos gustaría situarnos en una época y espacio geográfico distinto al que veníamos tratando. La novelista y Nobel de literatura (2004) Elfriede Jelinek exploraba en la década de los setenta con su libro *Las Amantes* el cumplimiento de normas de género inscritas en una estructura patriarcal en una villa austriaca del siglo pasado. Si bien es una narrativa que aparentemente se distingue del contexto latinoamericano y colombiano, pensamos que la manera en que esta autora trata el tema de *cómo se piensa la mujer* puede ser fácilmente homologado a nuestro sistema de creencias y costumbres.

Orla O'Sullivan en su ensayo *De-mitologizando Las Amantes de Elfriede Jelinek*, expone la influencia de Roland Barthes en la obra de Jelinek en cuanto a su postulado “[El mito] transforma la historia en naturaleza” (como se citó en O'Sullivan, 2015).

El concepto que es llevado por un mito aparece como eterno y absoluto. (...) Implanta dentro de un signo un historia y perspectiva completa. Le habla a un grupo muy específico de lectores. Se corresponde estrechamente a su función. Por ejemplo, se remonta a estereotipos particulares incrustados en jerarquías de género, clase o raza. (...) Como resultado del mito, las personas están constantemente sumergidas dentro de una falsa naturaleza que, en realidad, es un sistema construido (Robinson, 2011)⁵

Según O'Sullivan (2015), Jelinek expone de manera narrativa un fenómeno social mitificado por los “mecanismos del capitalismo patriarcal”. *Ser mujer* en *Las Amantes*, implica fundamentalmente el deseo de ser esposa y de asumir por naturales condiciones materiales a las que se es por ende susceptible tales como los hijos, el hogar y el matrimonio, como señala O'Sullivan. *Ser mujer*, a groso modo, es *ser* en función de un hombre, postularse a su servicio:

a través de los años, un ciclo natural se ha creado: nacer y empezar a trabajar y casarse y dejar el trabajo y tener una hija, quien es ama de casa o asistente de ventas, principalmente ama de casa,

⁵ La traducción es propia

la hija empieza a trabajar, la madre muere, la hija se casa, deja el trabajo (...) (Jelinek, 1975, p. 7.)⁶

Brigitte y Paula, protagonistas de *Las Amantes*, son la representación ideal que hace Jelinek de la mitificación de una sociedad patriarcal. Se trata de dos sujetos en extremo sumisos, que asumen a cabalidad su rol de género y lo postulan como el objetivo final de su existencia: casarse y alcanzar en consecuencia el título de ser ‘la mujer de’ es aquello que persiguen sin reparo, como por defecto, a pesar de que los hombres que las corresponden las traten de muy mala manera, algo que no les sorprende y que incluso llegan a esperar, dada la *naturalidad* misma con que asumen su rol. Incluso, Brigitte llega a confundir por amor la violencia a la que su esposo en ocasiones la somete.

Es preciso aclarar que el término “patriarcado” ha sido fuertemente criticado por su uso totalizante por parte de los movimientos feministas para hablar de una hegemonía de dominación masculina que, en su repetido uso, no distinguía variables como cultura, raza y estatus socioeconómico. Butler (2007, p. 66) y Teresita de Barbieri (como se citó en León, 1995, p. 178) concuerdan - para la época - en que el uso de dicho término se encontraba vaciado de contenido y carácter explicativo. Yolanda Puyana Villamizar (2000), realizó un análisis sobre los relatos de dos mujeres campesinas colombianas en su rol de esposas y madres. Ambas entre los 24 y 27 años, con cuatro hijos y, desde su infancia, haciendo labores agrícolas en el campo⁷. Sin embargo, una de ellas nació y se crio en una vereda de Santander, mientras que la otra hizo lo mismo en un pueblo de Boyacá. Esta diferencia resultó en distintas experiencias de la apropiación de su rol de género dentro de una familia:

María proviene del contexto cultural santandereano. Sus ancestros españoles tanto en la familia como en la sociedad reprodujeron durante centurias una estructura patriarcal cohesionada. El honor de la virginidad femenina garantiza el prestigio de la familia en la comunidad. Las mujeres mantienen sus matrimonios bajo la premisa de que deben "amar el mismo hombre toda su vida". A su vez, Marta proviene de un medio cundiboyacense, con un fuerte ancestro español y chibcha.

⁶ La traducción es propia.

⁷ Recordemos aquí el concepto de la ‘inmadurez femenina perpetua’ de la que habla Coral Herrera (2011). En este caso, una de ellas sí trabajó a destajo, pero su sistema de costumbres y creencias permanece forjado en una estructura patriarcal.

En este medio, si bien priman las representaciones sociales proclives a la familia patriarcal, las mujeres tienen en la práctica una mayor movilidad: son más dadas al madresolterismo y a la unión libre que las santandereanas (p. 123)⁸.

De lo anterior tomamos que es de vital importancia tener presente que, dentro de un orden patriarcal, no todas las mujeres son mujeres de la misma manera. Concordamos con Butler (2007) cuando sostiene que el género es performativo, es decir, que es un constante hacer:

El hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria (p. 275)

Es decir, que la performatividad del género posee dos caras: por un lado, aquella que refuerza la idea de que existen roles de género de carácter binario y específico ligados a la condición biológica a través de la repetición constante de estos mismos, y por el otro lado, aquella que permite que estas normas se reconfiguren. La identidad de género es entonces sólo un *efecto* del acto performativo. No define a una persona porque “ni está fatalmente especificada” y cómo sigue estando sujeta a las actuaciones sociales “[no] es totalmente artificial y arbitraria” (p.287)

Es posible afirmar entonces que los imaginarios colectivos y tradicionales de lo que es *ser mujer* están siendo constantemente re-evaluados a medida que ella misma, de la mano de la visibilización que se le ha dado en los medios de comunicación a su condición de subordinación, además del empeño de espacios políticos y judiciales por reconocer las investigaciones y estudios acerca del género, se pregunta por su posición en el mundo y se abren caminos que hace medio siglo eran imposibles de pensar.

⁸ “En el estudio citado sobre los imaginarios sociales de un grupo de mujeres de sectores populares en la zona cundiboyacense, los ciclos de vida se caracterizan por la mayor inestabilidad en las uniones, los hijos de madres solteras, los hogares monoparentales y más frecuentes separaciones conyugales, cuando se comparan con los ciclos de las santandereanas (“Informe de investigación”, 1998)” (Nota al pie dentro del texto).

2

Encuentros previos

Introducción

En este capítulo contaremos dos relatos que constituyen la materia prima que fundamenta temáticamente nuestro trabajo de grado y que fueron insumo para la creación del cortometraje *La mujer de Carlos*. El primero, fue un encuentro breve dado hace casi dos años y que suscitó nuestro interés por este tema, el segundo, viene de la historia de vida de una mujer que inspiró parte de la trama del cortometraje. Cabe señalar que las reflexiones alrededor de estas historias y comentarios no buscan más sino ser eso; una posición subjetiva, pues reconocemos que la experiencia de *ser mujer* se vive de múltiples y distintas maneras.

Doña Rosa

Por María Fernanda Millán

Doña Rosa es casi de la misma edad de doña María, pero con una apariencia más joven. Ella no dudó en advertirme acerca del futuro de mi relación de cuatro años con mi novio en una charla ‘entre mujeres’ una mañana del 25 de diciembre.

Mafe, te voy a decir una cosa. Todos los hombres son igualitos. Tu novio, por más buen novio que sea, tarde que temprano va a ponerle atención a otra vieja. Pero, ten claro que tú eres la oficial, eso es normal, tu nada más debes estar segura de tu lugar.

Este comentario no fue gratuito. Doña Rosa y sus hijas, Karen y Sonia, complementaron aquel comentario como cuando un cassette se reproduce varias veces. Doña Rosa narró las clásicas anécdotas de ya hace varios años, cuando más de una vez ‘agarró’ a su esposo con otras mujeres en Cartagena. Eran chicas bastante menores que él y que, según ella, dada su inmadurez y las razones por las que buscaban a su esposo, eran unas ‘zorritas por las que ella no se iba a

preocupar'. Pero que, así mismo, no le impedirían presentarse ante ellas como lo que siempre ha sido: la esposa de don Víctor.

A doña Rosa la movían dos cosas: no permitir que 'esa bobadita' dañara su matrimonio - si bien admite haber sufrido mucho y más de una vez pensar en dejarlo -, y hacer respetar su posición como 'la mujer de don Víctor'. Porque "a pesar de todo, Vito siempre ha sido un buen hombre, ha respondido por sus hijos y ha estado ahí para ellos". Sus hijas lo afirman también.

Sonia, la hija mayor de doña Rosa, tiene su propia historia. El padre de su segundo hijo terminó por ser algo que ella no conocía y después de golpes psicológicos y físicos, separarse y volver más de tres veces, finalmente lo dejó. Porque como dice su hermana Karen,

Es que lo de Sonia es distinto. Porque vaya y venga que el man tenga una vieja, pero el maltrato que ese desgraciado le daba a ella, y frente a Mateo [el hijo de Sonia]... gracias a Dios que Sonia es profesional y tiene su trabajo. Por eso es que yo le digo siempre a Mari [su hija de diez años] que tiene que estar siempre enfocada en su estudio y sacar su título profesional. Una no se tiene que dejar ni depender de nadie.

Sonia asiente con la cabeza.

A Karen le ha ido muy bien con su esposo. A pesar de que esa misma mañana se quejó de que estaba saliendo mucho con unos amigos que no son la mejor compañía. Ella duda de él, haciendo eco de las palabras de su madre; "es que así son los hombres. Porque a ellos cualquier cosa los distrae", termina por decir Karen.

Doña Rosa es una mujer que se crió en la Cartagena de los años 60 pero eso no le impidió enseñar ese ejemplo a sus dos hijas en la Cartagena de los años 80 y no le está impidiendo a ellas enseñar lo mismo a sus hijas en la Bucaramanga del nuevo siglo. Y si bien la historia no ha sido la misma para las sucesoras, el ejemplo y palabras de esta mujer son la voz de la sabiduría.

Entonces, nos gustaría señalar de nuevo lo que nos parece interesante aquí. Se trata del pensamiento generacional de un grupo de mujeres que concibe el *ser mujer de*, por una parte,

como un título que trae sus luchas internas, unas definidas por la naturaleza del hombre y que deben ser sobrellevadas por la mujer. Luchas que a la larga ‘valen la pena’ por la figura que representa el hombre como esposo y padre de familia. Y, por otra parte, como algo que en esencia define a la mujer en función de un hombre. Es ideal que una mujer se convierta en profesional pues podrá mantenerse a sí misma y a sus hijos, en caso de que el hombre al que se unió como esposa termine por hacerla sufrir hasta un punto en que ella deba separarse de él.

Sofía

Sofía se casó estando enamorada de Andrés y con dos meses de embarazo a los 27 años. Andrés venía de una muy buena familia. Era médico y trabajaba en la Policía Nacional. Sofía venía de una familia muy humilde y no había terminado el bachillerato, pero trabajaba de administradora en un local. Después del matrimonio, ambos viajaron a San José del Guaviare, por el trabajo de Andrés.

Andrés empezó a llegar particularmente tarde los viernes. A Sofía le sorprendió cuando él le dijo que estaba saliendo a celebrar la llegada del fin de semana con sus amigos. Su marido siempre se caracterizó por no tener mucha afición a las salidas nocturnas. Esto, según cuenta ella, empezó a generarle celos que ella no dudaba en manifestarle a él y que lo tornaron seco. Ahora Andrés llegaba a la madrugada del sábado, sin ganas de dirigirle la palabra. La madre de Sofía la calmaba diciéndole que a los hombres no les gustaba tener relaciones sexuales con sus esposas mientras estuviesen embarazadas. Simplemente no les provocaba. Andrés le decía que eso tampoco le iba a hacer bien al bebé.

Justo en esa época a Andrés lo trasladaron a Leticia, y con la llegada de su hija, la relación empezó a florecer de nuevo. La vida en Leticia era más tranquila y Andrés procuraba salir lo antes posible del trabajo para pasar tiempo con ellas. Él le pidió perdón y admitió que ella tenía razón dentro de sus celos. “Yo todavía lo quería mucho, lo respetaba mucho”.

Un par de años después, Sofía se encontraba a casi la mitad de su segundo embarazo y ahora en Cali, sin embargo, este embarazo le estaba generando malestares constantes y

necesitaba de alguien que la asistiera, así que Andrés decidió que lo mejor era que su esposa pasara los siguientes meses en la casa de unos amigos cercanos en Manizales. Sin embargo, Sofía llamaba a Andrés y le decía que lo extrañaba, que quería volver a Cali. Él aceptó y les indicó que llegaran a Palmira y allí su conductor las recogería.

“¡Ay, señora Sofía! Qué bueno que volvió”. Sofía estaba extrañada. “No, usted sabe, uno debe tener la esposa al lado”. El conductor parecía estar queriendo decirle algo. Al siguiente día, Sofía regresó a las oficinas donde su marido trabajaba; meses antes había participado en las actividades del voluntariado de esposas de oficiales y quería volver. Allí, todos la conocían y se alegraron al verla. Una de las secretarias, después de dar varias vueltas, se lo dijo. “La vieja esa que usted conoce que es toda lanzada con los oficiales aquí, pues desde que usted se fue y se enteró, se la pasa metida en la oficina del doctor Andrés”.

Sofía decidió preguntarle al conductor. “Jorge, ¿qué es lo que está pasando con mi marido?”. Él traicionó la prudencia de todos esos meses en los que Andrés confió tranquilamente. Andrés le daba indicaciones al conductor para recoger, dejar, y transportar ante cualquier necesidad a aquella mujer que se decía ser la amante de su esposo. Esto llevaba varios meses. Sofía estaba decepcionada. “Yo de verdad pensé que él me quería”.

Porque ella lo quería, y como lo había dicho antes, lo respetaba. Pero estaba dolida. Sofía dejó pasar los días hasta que discutieron fuertemente. Ella le reprochaba que no la sacara a comer algo, que salieran juntos, como pareja. Pero Andrés estaba a punto de salir con sus amigos a bailar. “Dígame la verdad Andrés, ¿es que tiene otra vieja?”. Sofía le lloraba a Andrés y él se lo negaba. “Otra vez con los celos. No te pongas así que no te hace bien ni a ti, ni al bebé”.

El lunes por la mañana, Sofía estaba en la oficina de Sandra, la amante de su esposo. “Señora, entienda que usted no es interesante para el doctor Andrés” le dijo, “¿qué tiene para darle? Yo tengo título profesional, tengo una carrera. Él me ha dicho que usted no tiene estudio ni nada. Usted lo aburre”. Sofía cuenta cómo insultó a esta mujer y le botó todo lo que tenía sobre el escritorio al piso. “Que le quede claro quién es la esposa de Andrés”.

Andrés se enteró al otro día. Le reclamó por lo que había hecho y dijo que aquella mujer no tenía la culpa de nada. Discutieron casi toda la noche. Él la defendió y le dijo que muchas veces había pensado en irse con ella. Sofía enfureció y volvió a Manizales con su hija. Estuvieron separados por poco menos de dos meses. “Estemos juntos por los niños” le dijo Andrés, “perdóname mi amor, no sabía lo que estaba diciendo”. Sus amigos de Manizales, fervientes religiosos y defensores de la unión familiar, los impulsaron a seguir adelante con su matrimonio. El bebé nació y volvieron a Cali.

Sofía cuenta que a pesar de todo era como si Dios buscara la manera de no separarlos. Cerca al nacimiento del niño, Andrés enfermó gravemente de los riñones y Sofía sintió el deber, como esposa y madre, de seguir a su lado y cuidarlo. Seis años después la historia se repitió. Sofía ya no sentía lo mismo por Andrés y por más que quisiera separarse de él, no podía hacerlo. ¿Para dónde se iba a ir? No tenía trabajo y todo lo que ellos habían construido como familia le pertenecía a Andrés. Él mismo se lo repetía. Contradictorio. Era el mismo hombre que en esa misma época le decía que se quería ir con otra mujer, pero con sus dos hijos también. Sofía no lo iba a permitir.

Pero luego, Dios volvió a actuar. A Andrés lo despidieron de su trabajo y - como si fuese parte de una ficción - después de un largo tiempo de desempleo, su padre, quien ayudaba a mantener a la familia, falleció. Las circunstancias, como dice Sofía, los forzaron a rehacer su vida ahora en Bucaramanga. Las ‘crisis matrimoniales’ nunca cesaron y varios años después, cuando sus dos hijos ya habían cumplido la mayoría de edad, Sofía decidió que quería divorciarse de Andrés. Esta vez y con cincuenta años encima, Andrés se negaba. “Ahora que yo me quiero separar de él, él no quiere”. Sofía empezó a viajar por varios meses a Bogotá, donde viven sus hijos. Andrés la extrañaba; quedaba perdido sin ella. La necesitaba.

Las ganas de independencia de Sofía se interrumpieron por el último llamado de Dios. A Sofía le habían diagnosticado ahora cáncer de mama. Superado ya esto, continúan juntos. Viven como amigos y el amor que sienten el uno por el otro es más como el de hermanos. Piensan, sin lugar a dudas, que así como Dios los unió en el altar, los seguirá uniendo hasta el fin de sus vidas.

Habernos contado su historia le dio la oportunidad a Sofia de pensarse como mujer. Ella misma estaba impresionada. A sus 27 años no eran sus planes tener hijos y casarse. En su casa de Villavicencio la llamaban la 'tía solterona', porque si bien tenía novio, no vivía ni estaba casada con él. Pero Andrés, la noticia del embarazo, y la presión de sus familiares para que se casaran, le cambiaron los planes. A sus cincuenta años descubrió que su vida manifestaba cómo ser mujer fue en gran medida ser la mujer de Andrés.

Mis hijos me dieron mucha felicidad y a la larga, Andrés me dio la vida que tengo ahora y me permitió terminar mis estudios. Pero uno como esposa y como madre se le olvida que también es mujer y, en mi caso, que pude haber hecho otras cosas con mi vida.

3

La mujer de Carlos

Sinopsis

Ana María es una mujer joven que espera su primer hijo con Carlos, su esposo. Un día, mientras termina de arreglar el saco de Carlos para una importante cena de negocios a la cual ella lo va a acompañar esa noche, recibe una llamada de la supuesta amante de Carlos. Ana María busca la manera de sobrellevar las acciones de su esposo con el hecho de que, a pesar de todo, quiere seguir a su lado, como su mujer.

Argumento

Ana María, con cinco meses de embarazo, espera dormida hasta tarde en la noche a su esposo, Carlos. Cuando finalmente llega, él se acuesta en su lado de la cama y la abraza. A la mañana siguiente desayunan y hablan de una importante cena de negocios del trabajo de Carlos a la que Ana María irá también. Ella le comenta que sólo le falta ponerle un botón al saco que Carlos quiere llevar, lo que lo lleva a preguntarle sobre la ropa que ella va a usar.

Más tarde en la mañana, Ana María termina de arreglar el saco cuando recibe una llamada de una mujer que le sugiere una infidelidad de Carlos. Ana María desiste de creerle y cuelga. Finalmente recibe un mensaje de texto, que la lleva a hacer una llamada de la cual se arrepiente en segundos y cuelga. Afligida, camina por la calle, camino a enfrentar a aquella mujer cuando recibe una llamada de Carlos, quien le pregunta por la llamada perdida de ella hace un rato. Ana María asegura que se equivocó, cuelga, y continúa su camino.

Frente a Ximena, la mujer detrás de la llamada y supuesta amante de Carlos, Ana María conoce finalmente sobre la infidelidad de su esposo. Ximena no duda en asegurarle que ahora esa relación ha llegado a su fin a causa de la intención de Carlos de dedicarse a su familia. Ana María, con incredulidad y lágrimas en sus ojos, sale de la oficina.

De vuelta a casa, maquillada y vestida, Ana María discierne entre su posición como la mujer de Carlos y la infidelidad de su esposo. Entre pensamientos, toma el saco de su esposo y nota un hilo que cuelga de una manga, toma unas tijeras y lo corta. Carlos llega a casa y ella le entrega su saco. Él se viste mientras ella escucha sus comentarios sin decir una palabra.

Regresando de la cena, Ana María, abrigada con el saco de su esposo, cede ante la iniciativa de sexo y un "te amo" de él. La mañana siguiente parece ser como cualquier otra; Andrés se despierta, toma su saco del piso, lo ubica sobre la cama y entra al baño. Ana María se despierta, observa y toma el saco con el peso de sus pensamientos y lo que pasó el día anterior.

Guion

ESC 1. HABITACIÓN DE ANA MARÍA Y CARLOS. INT. NOCHE

ANA MARÍA (con 5 meses de embarazo) duerme recostada sobre el cabecero de su cama con un saco formal que descansa en su regazo. En la mesa de noche ubicada a su lado hay una foto de su matrimonio. La luz del televisor ilumina la habitación, así como el ruido de un programa nocturno le hace compañía. Pasados unos minutos, se abre y cierra la puerta del apartamento, por lo que Ana María despierta. Se despabila, mira su reloj de mano y se molesta un poco. CARLOS (34) entra a la habitación, se acerca a Ana María y le da un beso.

ANA MARÍA

Mi amor es la 1... ¿Cómo te terminó de ir?

CARLOS

Bien... todo muy bien amor.

Carlos toma el saco y lo ubica en una silla, mientras que Ana María se quita su reloj y lo ubica sobre la mesa de noche.

ANA MARÍA

Cuidado que tiene una aguja.

CARLOS

¿Dónde?

Ana María le señala una parte del saco.

ANA MARÍA

Acá.

Carlos termina de ubicar el saco en la silla. Procede a aflojar su corbata y desabotonar el cuello de su camisa. Se quita su pantalón y se acuesta en la cama. Ana María se recuesta hacia su lado derecho, mientras que Carlos apaga el televisor y hace lo mismo, abrazándola.

ESC 2. COMEDOR DEL APARTAMENTO. INT. DÍA

Carlos, vestido formalmente, desayuna en el comedor mientras que Ana María se prepara en la cocina una ensalada de frutas. Una

vez termina, la lleva hacia a la mesa junto con vaso de yogurt y toma asiento. Carlos toma su celular y lo revisa.

CARLOS

Ojalá esta gente esté segura en invertir en el proyecto.

Ana María come de su ensalada y observa a Carlos.

CARLOS

(Preocupado)

Porque si no... Qué cagada con César, todo el tiempo que le metió a esa vaina para que le salgan con un chorro de babas...

ANA MARÍA

(con confianza)

No te preocupes que esa gente va a la fija. No viajaron hasta acá para salir con nada...

Carlos asiente con la cabeza, pensativo, mientras observa su celular.

CARLOS

Además que llevan a las esposas, uno termina hablando de cualquier cosa menos de negocios. Esas viejas son una mamera.

Ana María observa a Carlos.

ANA MARÍA

¿Yo también soy una mamera?

Carlos observa a Ana María y ambos ríen. Carlos vuelve su mirada a su celular, mientras que Ana María continúa mirándolo.

ANA MARÍA

Al saco sólo le falta un botón para la manga.

CARLOS

No te preocupes por eso, yo me pongo otra vaina.

ANA MARÍA

No, yo te dije que te hacía el favor. En la sastrería de aquí al lado me venden el botón. Yo llevo el saco para mirar cuál le funciona. Eso es una bobada.

Carlos deja de mirar su celular por un momento.

CARLOS

¿Qué te vas a poner? ... Te tienes que ir bien mamacita.

Ana María sonríe y suelta una pequeña risa.

ANA MARÍA

Sí, yo sé ... Me voy a poner el vestido que compré la semana pasada.

Carlos le sonríe.

CARLOS

Sí... perfecto.

Carlos se pone de pie y le da un beso a Ana María.

CARLOS

Nos vemos ahora...

ANA MARÍA

Te amo.

Carlos sale del apartamento y Ana María continúa comiendo su ensalada.

ESC 3. HABITACIÓN DE ANA MARÍA Y CARLOS. INT.DÍA

Sentada en la cama, Ana María termina de coser los botones en la manga del saco, mientras que ocasionalmente mira el televisor. Pasados unos minutos recibe una llamada de un número desconocido en su celular. Ana María mira la pantalla y decide no contestar. Poco después el teléfono vuelve a sonar. Ana María continúa cosiendo y omite la llamada. Pasado un rato deja el saco a un lado, toma su celular y realiza una llamada. Mientras espera a que le contesten toma el saco de vuelta y continúa cosiendo.

ANA MARÍA

¿Con quién hablo?

ANA MARÍA
Sí, con quién hablo.

Ana María para de coser.

ANA MARÍA
(se torna seria)
Qué pasa con mi esposo..

ANA MARÍA
No, lo que tenga que decirme sobre Carlos me lo puede decir ya.

ANA MARÍA
(frunciendo el ceño)
¿Usted de qué está hablando? ... No me joda.

Ana María cuelga la llamada y ubica su celular sobre la cama. Pasados unos segundos su celular vuelve sonar, esta vez porque ha recibido un mensaje. Ana María toma su celular, lo observa y hace una llamada pero rápidamente se arrepiente y cuelga. Toma una bufanda, se la coloca y sale de la habitación.

ESC. 4 CALLE. EXT. DÍA

Ana María camina con prisa a lo largo de la calle. Su respiración da cuenta que ha caminado bastante, además que se ha vuelto pesada por su embarazo. Su celular comienza a timbrar, por lo que lo saca de uno de su bolso. Mira la pantalla y se demora unos segundos en contestar.

ANA MARÍA
Hola amor.

(Pausa)

No, sí, me equivoqué de número.

(Pausa)

No tranquilo, no es nada.

(Pausa)
No te preocupes.

(Pausa)

Chao.

Ana María guarda su celular y continúa caminando.

ESC. 5 OFICINA XIMENA - ENTRADA. INT. DÍA (TARDE)

Ana María entra a la oficina, cierra la puerta y se ubica frente a Ximena, mirándola.

ANA MARÍA

(seria)

¿Qué es lo que me tiene que decir?

Ximena se demora en contestar, Ana María levanta sus cejas como gesto de incitar una respuesta.

XIMENA

Su esposo y yo tuvimos una relación por varios meses. Él me buscaba a mí y yo también quería estar con él.

Ana María demora su respuesta.

ANA MARÍA

(se le quiebra un poco la voz)

¿Usted no sabía que yo estoy embarazada?

(pausa)

XIMENA

Sí. Yo sabía.

ANA MARÍA

¿No le da vergüenza?

Ximena no responde.

ANA MARÍA

Respóndame.

XIMENA

No se preocupe señora. Entre su esposo y yo ya no hay nada.

ANA MARÍA
(interrumpiendo)
¡No sea descarada!

XIMENA
Él quiere estar con usted y su hijo.

Ana María quita la mirada fija en Ximena por primera vez.

ANA MARÍA
Carlos nunca me haría algo así. Yo soy su mujer.

XIMENA
Yo sé que usted es la esposa...

(pausa)

¿Eso de qué le sirvió?

Ana María se seca las lágrimas de su rostro con sus manos.

ANA MARÍA
(dirigiendo su mirada de nuevo a Ximena)
Que tenga un feliz día.

Ana María se retira de la oficina.

ESC 6. HABITACIÓN DE ANA MARÍA Y CARLOS. INT. DÍA (TARDE)

Ana María, arreglada y con su vestido puesto, está sentada sobre la cama, mirando hacia un punto fijo y con lágrimas en su rostro. Después de un tiempo en esta posición, se mueve y se sienta a un lado de la cama. Limpia su cara por un momento y dirige su mirada hacia el saco de Carlos, ubicado sobre la cama al lado suyo. Lo toma con sus manos. Lo observa y nota un hilo largo colgando de una de las mangas, por lo que busca unas tijeras en la mesa de noche y lo corta. Lo termina de revisar. Ana María escucha a Carlos entrar y cerrar la puerta del apartamento. Levanta la mirada en dirección al sonido y luego la devuelve al saco.

ESC 7. SALA DEL APARTAMENTO. INT. NOCHE

Carlos entra al apartamento, prende la luz, ubica su maleta en el comedor y camina hacia la sala. Se sienta en el sofá y mira televisión. Pasados unos minutos, Ana María llega con su saco.

CARLOS

¿Cómo te fue? ¿Todo bien?

Carlos se pone de pie, saluda a Ana María y toma la prenda con sus manos.

ANA MARÍA

Sí.

Carlos camina hacia la habitación para vestirse. Ana María lo mira alejarse y se sienta en el sofá, observando ocasionalmente la pantalla del televisor. Pasan unos minutos y Carlos vuelve a la sala.

CARLOS

¿Qué tal? ¿Te gusta?

Ana María observa a Carlos.

CARLOS

No sé si dejarme esta camisa o ponerme la otra que es como más ceñida. ¿Tu sabes si esa está limpia?

Ana María hace gesto de 'no sé', mientras Carlos se mira al espejo.

CARLOS

Bueno. Vamos saliendo que se nos hace tarde.

ESC 8. HABITACIÓN DE ANA MARÍA Y CARLOS. INT. NOCHE (MADRUGADA)

Carlos entra a la habitación, se quita su corbata y desabotona su camisa. Poco después entra Ana María, con el saco de Carlos puesto. Procede a quitarse sus aretes y joyas, que ubica en la mesa de noche. Se sienta sobre el final de la cama y se quita sus tacones. Carlos, ya sin camisa, se sienta al lado de Ana María y se quita sus zapatos. Ana María lo observa, acaricia su espalda y se recuesta sobre su brazo. Carlos la observa, le da un beso en la boca y ubica una de sus manos en su cadera.

CARLOS
Te amo...

Ambos se miran y se besan apasionadamente. Paulatinamente Carlos se ubica sobre Ana María, terminando ambos acostados sobre la cama. Carlos y Ana María tienen relaciones sexuales.

ESC 9. HABITACIÓN DE ANA MARÍA Y CARLOS. INT. DÍA

Carlos despierta, y con pereza, se recuesta sobre el cabecero de la cama y bosteza. Mira hacia un lado y observa a Ana María, aún dormida. Con cuidado se para y se dirige al baño, donde orina y se baña en la ducha. Mientras tanto Ana María despierta. Se estira y mira por unos minutos al techo de la habitación. Se recuesta levemente sobre el cabecero y se sienta al borde de la cama. Toca su vientre. Mira hacia el frente y después hacia el final de la misma. Allí observa durante unos segundos el saco de Carlos, cerca de caer al suelo. Se pone de pie, se coloca sus chancletas y se dirige hacia el saco. Lo toma con sus manos, lo observa durante un momento y se dirige al closet. Allí lo cuelga y sale del cuarto.

FIN

4

Reflexiones y Decisiones Estéticas

Sutileza

Desde que iniciamos el proceso de escritura de guion para *La mujer de Carlos* decidimos plantear un enfoque en el que el *statu quo* fuera uno que reforzara siempre de forma sutil la idea del *ser mujer* en función del hombre, de ser madre y esposa. Otorgar a la protagonista con tales condiciones materiales y proporcionarle además un carácter dado a la auto-justificación de su rol constituye la principal manera en que se sostiene tal *statu quo*. Ana María en pocas palabras sirve como el refuerzo constante a nuestra idea del *ser mujer*, más allá de los agentes externos con los que interactúa y que en ocasiones le representan un desafío.

Poco se revela de su carácter previo al momento en que se entera de la infidelidad de Carlos. Lo que se sabe de ella es precisamente aquello que la inscribe dentro de tal idea del *ser mujer*: es esposa de un hombre medianamente exitoso con el que vive cómodamente en un amplio apartamento, carga con un próspero embarazo y se supedita a estar la mayor parte del tiempo en el espacio doméstico. Ahora bien, a estas condiciones las determina un tratamiento que aboga dentro de lo posible por tener cierta neutralidad, y que opta entonces por darle al espectador la tarea de asumir posturas con respecto a lo que toma lugar.

Ejemplo de esto es que la relación de Ana María con Carlos transcurra con total normalidad y que no ocurran entre ellos abusos de ninguna clase, directos o indirectos. Tampoco existen incomodidades con respecto al *ser mujer* que Ana María asume. Existe, en suma, cierto cuidado que evita la victimización o, por el contrario, el enaltecimiento de su condición. Ana María se encuentra inmersa en esta como por defecto, es presentada entonces como el estado *natural* de las cosas, imperceptible para ella.

Esto, por otro lado, la presenta como sumisa con respecto a tal estado de cosas, como perteneciente a una zona de confort de la cual no se le ocurre salir. Similar a lo que ocurre con

Brigitte y Paula en *Las Amantes* de Jelinek, esta docilidad define también el empeño de los personajes en *ser mujer* a pesar de que en el caso de las últimas se haga explícito, denotando de forma directa la crítica de esta autora (1994) al *statu quo* en que las ubica:

no me dejes sola nunca más, suplica brigitte, mi vida no significa nada sin la tuya. brigitte debe asegurarse de, tener un hombre, que no frecuente la taberna. ella debe asegurarse de, tener una bonita casa. ella debe asegurarse de, tener hijos. ella debe asegurarse de, tener bonitos muebles. entonces ella debe asegurarse de, no tener que ir a trabajar más. antes de eso ella debe asegurarse de, que el carro esté pago. entonces ella debe asegurarse de, poder permitirse unas buenas vacaciones todos los años ... sólo se vive una vez, dice la madre de brigitte, para quien el tiempo es mucho y muy pronto, porque no tiene un esposo (pp. 10 - 11).

Lo sumiso del carácter de Ana María brinda a su vez cierta honestidad a su deseo de *ser mujer*. Ante la infidelidad de su esposo, hecho que subvierte su rol como esposa y madre, ella encuentra en su obediencia al *statu quo* una potencia que la lleva a defender su rol a como dé lugar. Las condiciones materiales se catapultan a sí mismas para resguardar la naturalidad que le es propia.

Incluso al momento de confrontar a la amante de Carlos, Ana María se comporta con mesura, lo que puede entenderse anticlimático ya que se trata de la afectación de un orden tan normalizado que hasta el momento se creía imposible de perturbar. No obstante, tal mesura expresa la manera que tiene Ana María de querer regresar a su zona de confort, pues una discusión acalorada o un reclamo a Carlos sólo traería aún más subversión al *statu quo*. Así, Ana María demuestra ser un soporte que aboga por la naturalidad y sutileza misma que se le atribuye. Coser el botón faltante en la manga del saco favorito de su esposo es más que una simple tarea que Ana María se ha encargado a sí misma. Tal acción habla más del cuidado y amor propio que una mujer (madre y esposa) tiene hacia su familia. Amor que de la mujer se exige tenaz e inquebrantable en el momento más adverso.

Dificultar la identificación

“El cine es diálogo (...) Debemos permitir, dice, complejidades y contradicciones” (Conrad, 2012)⁹. Así señala Michael Haneke la relación que pretende establecer entre sus películas y el espectador. Existe para el director austríaco una desconfianza en el proceso de catarsis que se espera sea propiciado por la película al espectador. Este tipo de lenguaje cinematográfico, que abandera su razón de ser principalmente en tal proceso de identificación, ofrece para Haneke “respuestas [por ser muy rápidas] falsas” (como se citó en Conrad, 2012). De tal forma que la película se postula a sí misma como una forma esquematizada de entretenimiento dada en exclusiva para el disfrute emocional del espectador.

Esto, por supuesto, tiene una razón de ser. Al ser la más industrializada de las artes, el cine tuvo que “hacerse sensible al sistema de producción industrial para satisfacer las demandas que implican los altos costos de producción y los elevados altos gastos de energía que cada film demanda” (Cardenas, 2013, pág. 52). Dicho de otra forma, los presupuestos formales y estéticos del cine se vieron en parte definidos por sus propios presupuestos económicos e industriales, denotando el carácter de la película “como producto para el mercado” (Cardenas, 2013, pág. 53). Como explica de buena forma Mauricio Durán (como se citó en Cárdenas, 2013):

La industria cinematográfica traería consigo una normatización del cine, instaurando en él códigos para la representación del espacio-tiempo que no dificultaran la comprensión de su público. La identificación del cine con una vida representada y narrada, el naturalismo que adoptó el cine cumpliendo con el deseo de su público, la codificación realista para representar el mundo en la pantalla, se convirtió en lo que tantos han llamado el “lenguaje cinematográfico” (p. 52)

De esta forma el cine entendió que para acrecentar la demanda y sostener sus costos de producción tenía como condición el promover una implicación emotiva de su público a través de un lenguaje cinematográfico reconocible y estandarizado. Esto, en parte, se logra al recurrir a la instauración de imaginarios sociales y estructuras narrativas familiares. Como señala Francisco Gómez Tarín (2004):

⁹ La traducción es propia.

Al situar en el eje del relato las condiciones familiares, los mecanismos de identificación se reforzaban de forma implícita, a lo que habría que sumar el propio reconocimiento que suponía la asunción de códigos estilísticos y narrativos, además de la información con que ya contaba el espectador sobre los desarrollos de las diversas obras melodramáticas procedentes de la literatura y el teatro del siglo XIX (p. 7)

Haneke subvierte en cierta medida este lenguaje cinematográfico. La emergencia de violencia espontánea es quizás la marca registrada que tiene para procurar el diálogo del espectador con la película¹⁰. Tales estallidos, a través de un innato efecto de impacto, provocan reflexión con respecto al consumo de la violencia audiovisualmente mediatizada. Existe también en el repertorio del director austríaco un recurso ciertamente más sutil y sin embargo de igual forma (o más) efectivo: la formulación de incógnitas narrativas que permanecen irresueltas a lo largo del relato¹¹. Esto, según Haneke, otorga “al espectador la posibilidad de participar ... La audiencia completa el film al pensar en él; aquellos que lo ven no deben ser sólo consumidores de imágenes servidas con cuchara” (como se citó en Conrad, 2012). Tal ausencia de respuestas conduce el pensamiento del espectador por nuevos caminos, alejados en cierta medida de aquellos dados exclusivamente a la identificación emocional.

Con *La mujer de Carlos* decidimos aplicar la idea de *pensar* el film más que de *sentirlo*, de optar por la incertidumbre más que por la afirmación. Por supuesto no se trata entonces de revestir a la historia con un velo incomprensible y desproveerla de su capacidad emocional. Se trata más bien de optar por una actitud general que provoque la *duda* a partir de los momentos claves de la narrativa.

Esta actitud se puede apreciar de forma explícita en el momento quizás más emocionalmente intenso de la historia. Al cortar el hilo, Ana María parece tomar una decisión con respecto a aquello con lo que conflictúa. Con lágrimas en sus ojos se nota vulnerable, pero a la vez contradictoriamente segura. Sin embargo, justo cuando ha sido propiciada la oportunidad de identificación emocional con ella, Carlos irrumpe en escena a manera de llamado a ‘poner los

¹⁰ Tales estallidos procuran a través de su innato efecto de impacto la reflexión con respecto al consumo de la violencia mediatizada, para Haneke desprovista hoy en día de su carácter terrible y destructor.

¹¹ El mayor ejemplo de esto en su filmografía es quizás la incógnita que plantea sobre quién es la persona que le envía vídeos a Georges en *Caché* (2007), entre otras.

pies en la tierra' para el espectador y para Ana María como oportunidad de reafirmarse por fin en el *statu quo*.

Su presencia trae también la formulación ya madura de la duda con respecto a la confrontación de pareja, cuestión que ha sido sugerida a lo largo de la historia. ¿Irá Ana María a reclamarle algo a su esposo? ¿Será capaz de confrontarlo? En esta ocasión, a diferencia de las que plantea Haneke, la duda no termina irresuelta. Ana María no confronta a Carlos. Su silencio es cómplice de su decisión. Sin embargo, esto parece ser de igual forma insatisfactorio, pues en ambos casos no se cumple con la expectativa creada, la identificación emocional se ve de igual forma truncada.

En este caso puntual, y como en otros a lo largo del relato, la *duda* procura en el espectador ese análisis que lleve a entender por qué Ana María hace lo que hace, y en consecuencia, dilucidar lo sutil que es el *statu quo* en el que se encuentra, lo normal que hay en el *ser mujer*. ¿Está la mujer en capacidad de cuestionar las acciones de su esposo? ¿Es de esperar para Ana María que Carlos tenga una amante? ¿Quién es la amante de Carlos? ¿Por qué nunca se le ve? ¿Por qué Ana María decide ir a confrontarla? ¿Por qué no confronta a Carlos por su infidelidad? ¿Ana María *confronta* a Carlos?

Abogar por preguntas como estas, entre muchas otras, nos permite distanciar al espectador de la historia y sus personajes. Nos permite dificultar de forma abierta su catarsis para ofrecerle de paso una nueva mirada, de la incertidumbre, el análisis y la crítica. Mirada que en nuestra opinión es mucho más fructífera en razón del tratamiento y delimitación que decidimos para el tema.

Montaje e imagen

Existe un ritmo ideal del montaje, uno que ante todo evita alargarse en la duración del plano, y que por ende entabla una relación constante entre los tiempos de cada corte, que en

ocasiones pueden llegar a ser frenéticos¹². Hay también, en este sentido, una aversión generalizada a los planos longevos y, por ende, una firme creencia en que este tipo de montaje es la única forma en que se puede llegar a potenciar el drama y el tono general de las historias. Prueba de esto es que sea un cliché el calificar de lentas y/o difíciles a aquellas películas que no hacen uso de tal forma de montaje. Es claro que existe un estándar en la velocidad y el ritmo según el cual se juzga el montaje de los relatos que se cuentan en pantalla, que de no coincidir con tal patrón se considera entonces como entorpecedor para la comprensión del espectador.

La filmografía de Michael Haneke subvierte esta idea de un montaje ideal. Es común encontrarse en sus películas con planos de larga duración acompañados de pocos cortes, decisiones que sin embargo cargan por un lado una gran intensidad emocional y por el otro un efecto de impacto. Existe en *Funny Games* (1997) una escena que demuestra a la perfección lo anteriormente señalado. Después de presenciar el asesinato de su hijo, el personaje interpretado por Susanne Lothar queda pasmado en la sala de su casa, como ‘mirando al infinito’. Con alguna dificultad se reincorpora, apaga el televisor y apoya a su esposo, quien tiene una pierna fracturada, sobre sí para salir de la sala. Entre cada acción lloran y expresan el impactante dolor y desasosiego que ambos experimentan. El plano dura diez minutos y se complementa con un esporádico paneo horizontal que sigue a Lothar por la sala como único movimiento de cámara. De tal forma que, sin corte alguno, se experimenta con una envidiable intensidad el relato; se invita a ver con detenimiento.

La mujer de Carlos busca inscribirse en este tipo de tratamiento a la imagen y al montaje. La larga duración en sus planos y el poco movimiento de cámara buscan propiciar una mirada intensa del espectador hacia la imagen, donde este le pueda dar un cierto análisis a la idiosincrasia de los personajes, específicamente a las decisiones que toma Ana María. Es así que se busca provocar una lectura *objetiva* más que una *subjetiva* del relato, sin que esto signifique la anulación de la una por la otra.

¹² Películas de alto recaudo, tales como *Mad Max: Fury Road* o *Taken 3*, llegan a promediar la duración de sus planos a los dos segundos de longitud, para dar un total de tres mil cortes en promedio (Marine, 2016)

Sonido

Existe, como señala Mary Ann Doane (1980) en su ensayo *Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing*, una falta de atención teórica hacia el sonido con respecto a la que se le ha dado a la imagen en el cine. Tal falta de atención «indica la eficacia de una operación ideológica particular que es enmascarada, en cierta medida, por el énfasis puesto en la ‘ideología de lo visible’» (p.47). A esto Doane añade que el “sonido es algo que se agrega a la imagen, pero sin embargo se subordina a esta - actúa, paradójicamente, como un apoyo silencioso” (p. 47). Lo visible, el acto de *ver*, es postulado entonces como el valor prioritario de acceso al conocimiento factual, esto es a lo inteligible, a los hechos y a la razón, lo que subordina al sonido una correspondencia a lo sensible, lo emocional, la intuición y lo sensual. Dicho de otra forma, lo visual refiere a lo real, mientras que el sonido lo hace a otras realidades:

Si la ideología de lo visible requiere que el espectador entienda a la imagen como una representación verdadera de la realidad, la ideología de lo sonoro requiere que exista simultáneamente una verdad diferente y otro orden de realidad disponible al sujeto (p.49).

Prueba de esto es para Doane el uso de la banda sonora para establecer un *mood* particular, una atmósfera que refiera al espectador otras realidades correspondientes quizás a niveles más emocionales o sensibles. Sin embargo, existe dentro de esta polarización una contradicción ideológica:

Al ser el sonido y la imagen garantizadores de dos modos radicalmente distintos de conocimiento (emoción e intelección), su combinación conlleva la posibilidad de exponer una fisura ideológica - una fisura que apunta a la irreconciliabilidad de dos verdades de la ideología burguesa (p. 50).

La articulación de imagen y sonido da lugar entonces a la emergencia de “algo orgánico” (p. 50); el film en este sentido ya no se ve ni se escucha, se experimenta. Tal fisura expone también la potencia de ambos aspectos: la imagen tiene la misma capacidad sensual del sonido, así como el último es capaz de referir a lo real. Ahora bien, existe para nosotros un interés particular en esta contradicción que plantea Doane, específicamente en cuanto a las potencias de

la imagen y el sonido. Nos interesa explorar las medidas de lo real en la imagen y de lo emocional en el sonido, así como la inversión de sus correspondencias según el orden que postula la ideología de lo visible.

La ausencia de un *score* musical y sonido extradiegético en *La mujer de Carlos* corresponde precisamente a un ejercicio general de delegar efectos emocionales y reales en igual medida a la imagen y el sonido. En este sentido, lo sonoro adquiere un valor de igual forma real a aquel que se le asigna a la imagen, y viceversa: ambos se supeditan en igual manera a representar lo real de la idiosincrasia en que se inscribe la historia del cortometraje¹³, así como representan lo emocional del ‘trayecto’ que realiza Ana María a lo largo del relato. Nuestra intención pasa por establecer una relación de mutualismo entre ambos.

Existe también, en la escena en que Ana María confronta a Ximena, una diferenciación e inversión de las características planteadas por la ideología de lo visual. Mediante un único plano ubicado sobre ella, Ana María se supedita por completo a lo visual, su figura acapara la imagen. En consecuencia, tal énfasis de Ana María en la imagen asume lo emocional de su reacción ante el encuentro con Ximena, al tiempo que lo postula como lo auténticamente real, como lo que verdaderamente importa y merece ser visto. En contraste, Ximena se supedita por completo a lo sonoro. Su diálogo es un tanto más mesurable e inteligible, ya que procura ubicarse desde los hechos de la infidelidad. De tal manera, Ximena acude a lo real que esta representa, al mismo tiempo que queda definida dentro de lo misterioso que es el hecho de no verla representada por la imagen: su voz queda entonces como portadora intangible y misteriosa de cierto significado.

Así, *La mujer de Carlos* establece una relación equitativa y experimentativa entre imagen y sonido. Esto, por un lado, en función de la representación más real posible del universo del cortometraje, y por el otro, a razón de la subversión de convenciones cinematográficas reconocibles por nosotros.

¹³ Tal representación de lo real tuvo como principal referente al cortometraje *Leidi* (2014) de Simón Mesa Soto.

5

Conclusiones

“Los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente increíbles” (Butler, 2007 p. 275).

En una charla de TEDx, la activista y escritora queer¹⁴ norteamericana Ashley Wylde (2016) se preguntaba acerca de la identidad de género y afirmaba que mucho de lo que constituye los roles de género son decisiones que no son tomadas como tal sino como características establecidas socialmente. Tras reconocer que no se identificaba plenamente con el género femenino, creó algo que ella llama “critical gender recipe” o “receta crítica de género”, una serie de tres preguntas hechas sobre alguna actividad, acción o deseo constituyente del rol de género al que, en su caso, le fue asignado:

1. ¿Es esto algo que me dijeron que debería hacer o no hacer?
2. ¿Hacer esto es importante para mí en lo personal?
3. ¿Qué haré con esta información?

Para explicar cómo funciona esta ‘receta’, Wylde (2016) la aplica a una cuestión que ella alguna vez pensó: ser madre.

Para alguien a la que se le asignó ‘femenino’ al nacer, hay una respuesta; nuestra sociedad me dice que debería hacerlo, de hecho, me dice que debería *quererlo*. Debería ser una de mis prioridades. ¿Es importante para mí en lo personal? Difícil pregunta, pero, lo pensé y decidí que

¹⁴“La propuesta *queer* surge como un proceso de cuestionamiento de la sexualidad dominante que se amparaba en categorías binarias, mutuamente excluyentes, tales como, hombre/mujer, heterosexual/homosexual”. [...] “En inglés, *queer* significa *extraño*, como se ha dicho, *raro o curioso, invertido, tarado, desviado*”. [...] “Lo *queer* no busca eliminar ninguna de las categorías que cuestiona, sino busca construir otras o defender el derecho a no tener que encasillarse en ninguna. Es decir, quien asume lo *queer*, se ubica en la categoría que quiera si quiere, teniendo en cuenta que no es para siempre y que quizás mañana puede estar en otra u otras, o bien, puede no asumir ninguna categoría, ni es gay, ni es heterosexual, ni bisexual”. (Sierra González, 2009)

sí, es importante para mí convertirme en madre. Entonces, ¿qué haré con esta información? Bueno, estoy siendo crítica y estoy tomando esta decisión por mí misma. Entonces, aun tomando esta decisión que concuerda con lo que la sociedad establece, es empoderador porque lo estoy haciendo por mis propias razones.

Ahora bien, y volviendo al asunto que nos compete, pensamos que el cuestionario planteado por Ashley Wylde puede aplicarse también al hecho de pensarse como mujer en función a su pareja heterosexual. De la misma manera en que ella afirma que la sociedad llama a la mujer a convertirse y querer ser madre, pensamos que la sociedad la llama también a ser la mujer de un hombre, *la mujer de*. La llama porque esto hace parte de un número de finalidades que aseguran la realización completa de su condición de ser mujer.

Con respecto a las tres mujeres de las que hablamos en los apartados anteriores, pensamos que sus palabras, que cuentan su forma de ver la vida o de ser mujer, apelan a su cultura, su educación y a no permitirse pensar si aquello puede ser cambiado. Creemos que su manera de pensar ubica a la mujer en una posición pasiva, y que existe un falso empoderamiento cuando estas mujeres reclaman su título de esposa a aquellas otras que lo amenazan, sin pensar primero en el hombre del que ellas son las mujeres. De esa manera manifiestan que *por sus hombres ellas son* y eso, en últimas, refuerza la sociedad que subordina a la mujer y glorifica al hombre.

Sin embargo, “no hay dos mujeres que experimenten su ‘ser mujer’ de la misma manera, sin excluir su estatus socioeconómico, su cultura y raza” (Wylde, 2016). Entonces, al igual que los roles de género dictan cómo debe ser una mujer, y en este caso específico, *ser mujer* en función de un hombre, lo que nosotros creamos llega a convertirse a su vez en una voz autoritaria, parecida a la de quienes juzgan a aquellas mujeres de actuar de una manera retrógrada y tradicionalista. Si bien los roles de género son problemáticos, aquel otro deber ser carece de valor frente a la decisión libre de una mujer que escoge sentirse definida y realizada por su marido.

En este sentido, puede ser que presentar la historia de una mujer que se reafirma en el *ser mujer*, así como proponer todo un *statu quo* que procura lo mismo, constituya en sí una forma de tomar partido con respecto al tema, más allá de cualquier tratamiento dado. *La mujer de Carlos*,

a pesar de que interpela el *ser mujer* a partir de su misma sutileza, denota también la imposibilidad que implica el asumir una postura neutral con respecto al mismo. Su equiparación entre el subtexto, el *ser mujer*, e historia araña tal neutralidad. Por otro lado, creemos que tal tratamiento expresa con suficiencia nuestra intención de no tener el disfrute emocional del espectador como finalidad, lo que constituye a su vez una postura audiovisual clara. Esto último, sin embargo, se presenta problemático pues dentro de su austeridad *La mujer de Carlos* puede terminar por alejar o indisponer al espectador, especialmente a aquel que espera ver satisfecha una necesidad de identificación emocional.

Así, queda entre dicho su alcance a la hora de suscitar el diálogo. Esta es quizá la mayor conclusión que podamos sacar después de terminado el proceso. No podemos dejar de reconocer que nuestra propuesta depende en gran medida de qué tan dispuesto está el espectador a dialogar con *La mujer de Carlos*. Puede que la postura y la interpelación a otras sensibilidades, apartadas parcialmente de aquellas meramente emocionales, prueben no ser suficientes. Esperamos que lo sean, y que quien tenga la oportunidad de ver el cortometraje encuentre así sea por un momento el espacio para pensar el tema, de relacionar su *ser* con el *ser mujer*.

A propósito de lo anterior, planeamos enviar el cortometraje al Festival Internacional de Cine de Cartagena para el 18° concurso Nuevos Creadores y a la sección dirigida a estudiantes Cinéfondation del Festival de Cannes; estos dos con su convocatoria abierta actualmente y siendo nuestros espacios predilectos para una posible primera etapa de exhibición, continuando con festivales como Bogoshorts Festival, el Festival Internacional de cine independiente de Villa de Leyva e internacionales como el Clermont-Ferrand International Short Film Festival, los cuales abren sus convocatorias el próximo año.

6

Bibliografía y referencias filmográficas

- ALBANY, amparo, Anónimas, dolida (2010 - 2015). *Cómo enfrentar una infidelidad. Consejos de la amante*. Retrieved junio 4, 2016, from mejorquenovela.blogspot.com.co: <http://mejorquenovela.blogspot.com.co/2009/07/como-enfrentar-una-infidelidad-consejos.html>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (M. A. Muñoz, Trans.) Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Cardenas, J. D. (2013). Dispositivo cinematográfico, historia e ideología. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8(2), 49 - 63.
- Castañeda, M. (2007). *El machismo invisible regresa*. México, D.F., México: Santillana, Ediciones generales.
- Conrad, P. (2012, noviembre 4). *Michael Haneke: There's no easy way to say this...* Retrieved 2016, from theguardian.com: <https://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview>
- de Peretti, C. (1989). Entrevista con Jacques Derrida. *Política y Sociedad*, 3, 101 - 106.
- del Cid, A. (2012, junio 17). *El precio de "hacerse hombre"*. Retrieved 2016, from La Prensa Nicaragua: <http://www.laprensa.com.ni/2012/06/17/suplemento/la-prensa-domingo/1080690-7904>
- Doanne, M. A. (1980). Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. In T. de Laurentis, & S. Heath, *The Cinematic Apparatus* (pp. 47 - 60). New York: St. Martin's Press .
- gladismq1. (2013). *La Otra Opinión - Padre Alberto Linero*. Retrieved Junio 4, 2016, from Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=k13Fgn9Tub0>
- Gómez Tarín, F. J. (2004). "Tensiones" en la constitución del modelo de representación institucional (M.R.I.): David Wark Griffith como paradigma. *VV.AA, Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*, 251 - 258.

- Heiduschka, V. (Producer), Haneke, M. (Writer), & Haneke, M. (Director). (1997). *Funny Games* [Motion Picture]. Austria: Concorde-Castle, Rock/Turner.
- Heiduschka, V., Katz, M., Menegoz, M. (Producers), Haneke, M. (Writer), & Haneke, M. (Director). (2007). *Caché* [Motion Picture]. Francia: Les films du losange.
- Herrera Gómez, C. (2011). *Más allá de las etiquetas. Mujeres, hombres y trans*. Urduliz, Vizcaya, España: Editorial Txalaparta.
- Jelinek, E. (1994). *Women As Lovers*. (M. Chalmers, Trans.) New York, United States: Serpent's Tail. Versión digitalizada.
- Klages, M. (2012). *Key Terms in Literary Theory*. London, United Kingdom: Bloomsbury Academic.
- León, M. (1995). La familia nuclear: Origen de las identidades hegemónicas femenina y masculina. In L. G. Arango, L. Magdalena, & M. Viveros, *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (pp. 169 - 189). Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Marine, J. (2016, enero 18). *Furious Film Editing: Watch Five Films That Average 2 Seconds Per Shot*. Retrieved 2016, from nofilmschool.com:
<http://nofilmschool.com/2016/01/furious-film-editing-watch-five-films-average-2-seconds-shot>
- O'Sullivan, O. (2015, junio 4). *De-mythologizing Elfriede Jelinek's Women as Lovers*. Retrieved 2015, from placedthoughts.wordpress.com:
<https://placedthoughts.wordpress.com/2015/06/04/de-mythologizing-elfriede-jelineks-women-as-lovers/>
- Patiño Martínez, D. C. (Producer), Mesa Soto, S. (Writer), & Mesa Soto, S. (Director). (2014). *Leidi* [Motion Picture]. Colombia.
- Puyana Villamizar, Y. (2000). ¿Es lo mismo ser mujer que ser madre? Análisis de la maternidad con una perspectiva de género. In Á. I. Robledo, & Y. Puyana Villamizar, *Ética: masculinidades y feminidades* (pp. 89 - 126). Bogotá, Colombia: Centro de Estudios Sociales. Universidad Nacional de Colombia.
- Robinson, A. (2011, septiembre 30). *An A to Z of Theory Roland Barthes's Mythologies: A Critical Theory of Myths*. Retrieved septiembre 2016, from ceasefiremagazine.co.uk:
<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-barthes-2/>

Sierra González, Á. d. (2009). Una aproximación a la teoría queer: El debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*(26), 29-42.

TEDxCSU. (2016, marzo 14). Ashley Wylde. The Gender Tag: Authentic Gender Expression.

venca82. (2011, diciembre 6). *No se que hacer con la amante de mi marido*. Retrieved junio 4, 2016, from enfemenino.com: <http://pareja.enfemenino.com/foro/no-se-que-hacer-con-la-amante-de-mi-marido-fd660700>