

Antonio Serrano: *Sexo, pudor y lágrimas* (1999)

Christian Wehr
(Universität Würzburg)

Hasta el año 2000, la película *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio de Serrano, estrenada en 1999, fue la más taquillera en la historia del cine mexicano. Más de seis millones de espectadores vieron este filme, que permaneció durante medio año en cartelera. La película, que está basada en una pieza de teatro homónima del mismo Serrano, recibió una serie de premios importantes, entre otros en la XIV Muestra de Cine de Guadalajara (1999) y en el Festival Internacional de Cine de Chicago (1999). También la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas la galardonó con el Ariel y otros premios por el mejor guión cinematográfico adaptado, mejor actriz, música, diseño de arte y ambientación. Para los papeles principales, Antonio Serrano logró contratar a algunos actores y actrices emblemáticos de la televisión y el cine mexicanos, entre otros, Susana Zabaleta, Demián Bichir, Mónica Dionne, Víctor Hugo Martín, Cecilia Suárez, Jorge Salinas y Angélica Aragón.

La película cuenta la historia de dos parejas que viven y trabajan en el Distrito Federal. Además de vecinos, todos ellos son también buenos amigos. Carlos, un intelectual y escritor enfrascado en la ardua tarea de escribir una novela, vive en un departamento con su esposa Ana, una fotógrafa frustrada por el desinterés sexual de su marido. Cuando el ex novio de esta, Tomás, vuelve después de un viaje por el mundo que le ha llevado siete años y se instala con ellos, Ana se deja seducir de buena gana. En consecuencia, Carlos quiere echarlo de casa, pero en lugar del seductor es Ana la que se va. La situación de la segunda pareja está construida de manera casi simétrica: en un departamento del edificio de enfrente vive el publicista Miguel con su esposa, la modelo Andrea. Cuando Miguel encuentra por casualidad a su ex novia María en un baile de máscaras la invita a su casa y engaña a su esposa con ella. Así, al principio de la trama se establece una situación simétrica compuesta de dos triángulos amorosos en la que, debido a la dinámica de los engaños, se produce una reacción solidaria entre el sexo femenino, por un lado, y el masculino por otro. Como consecuencia de una serie de separaciones y confusiones, Carlos y Tomás se mudan al departamento de Miguel, mientras que Andrea y María se van a la casa de Ana. En esta fase de la trama se origina una verdadera guerra de sexos de carácter trágico-burlesco. Después de algunas peripecias y el impacto que produce el

suicidio inesperado de Tomás, la película concluye de forma ambivalente con la reconciliación de Carlos y Ana, que redescubren su deseo, y la separación definitiva de Miguel y Andrea tras incontables peleas.

El éxito espectacular de *Sexo, pudor y lágrimas* se debe a una serie de razones diferentes. Antes que nada hay que mencionar el carácter transmedial y ecléctico de la película, que combina de manera virtuosa varios géneros cinematográficos y literarios. El argumento básico está construido según el esquema de una comedia clásica¹. Al mismo tiempo, las características de la comedia se vinculan con elementos típicos del melodrama, un género que enturbia el mundo utópico y optimista de la comedia, lo que hace que el final de *Sexo, pudor y lágrimas* sea parcialmente pesimista e incluso trágico. Algunas estructuras episódicas de la película provienen de un tercer género, el de la novela bizantina, que se caracteriza por las repetidas separaciones y reencuentros de dos enamorados. Esta síntesis tan original de diferentes modelos dramáticos y narrativos puede explicar, en parte, el enorme éxito, ya que la comedia y el melodrama son los géneros más populares en la historia del cine mexicano², y el modelo serial de la novela bizantina tiene afinidades estructurales con la organización episódica de la tan popular telenovela. En conjunto, la hibridación genérica es sumamente innovadora: *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons y *Sexo, pudor y lágrimas* son las primeras películas mexicanas que combinan las estructuras paradigmáticas de la telenovela con el formato del largometraje. En lo que sigue a continuación, los análisis de los modelos genéricos y de sus combinaciones servirán de fundamento para una interpretación de las características dramaturgicas, entre las cuales destaca la casi permanente teatralidad que caracteriza tanto la puesta en escena como también el comportamiento de las figuras. Tales estrategias de la representación filmica coinciden con una poética que el filólogo Peter Szondi, en su estudio sobre la *Teoría del drama moderno*, denominó “dramaturgia de la estrechez” (Szondi 1989: 95-104). En *Sexo, pudor y lágrimas* es la falta del espacio la que determina la vida cotidiana y la que obliga a estar en contacto permanente, lo cual produce también una agresividad latente, circunstancias estas que marcan esencialmente la vida urbana. Desde esta perspectiva, la falta de autenticidad, la teatralidad, la constante observación a la que se someten los personajes entre sí y el enmascaramiento hacen que esta historia filmada adquiera una dimensión antropológica. El juego del observar y ser observado domina, como veremos, las relaciones intersubjetivas hasta alcanzar, al final,

¹ A pesar de la muerte trágica de uno de los protagonistas y una violación, la película fue categorizada varias veces como “comedia romántica” (véase, por ejemplo, <<http://www.peliculasmexicanas.ninja/2011/10/sexo-pudor-y-lagrimas-dvdrip-2000.html>>).

² En este sentido, Andrea Noble habla de la “ubiquity of the melodrama” en el cine mexicano. Véase Noble (2005: 95-122).

una fuerte dimensión autorreferencial. En las últimas escenas se revela el secreto de que Carlos ha estado escribiendo un texto titulado *Sexo, pudor y lágrimas*. A la luz de estos múltiples niveles de sentido, se analizarán primero las estructuras genéricas para pasar, después, a las implicaciones antropológicas de los géneros involucrados y la teatralidad de la representación y, finalmente, se verán las estructuras autorreferenciales con las que concluye la película.

La hibridez genérica: entre la comedia, el melodrama y la novela bizantina

A nivel de los géneros, por lo que se refiere a la película que nos atañe, el modelo principal es la comedia, que se analizará mediante la teoría de Northrop Frye. En su estudio sobre la *Anatomía de la crítica*, este autor desarrolla un modelo mitocrítico de los géneros literarios inspirado en el psicoanálisis jungiano. Frye distingue los géneros básicos y los pone en correspondencia con las estaciones del año: la comedia con la primavera, el romance con el verano, la tragedia con el otoño y, finalmente, la sátira e ironía con el invierno.

Dentro del sistema de arquetipos, es la comedia la vinculada con el mito de la primavera por estar esta asociada con el campo semántico de la renovación, del inicio y de la utopía (Frye 1957: 163-186). La parte central del género la ocupa la lucha de una pareja, algunas veces incluso dos, por la legitimación oficial de su amor. Dentro de la constelación clásica, los enamorados tienen que enfrentarse a los representantes de la antigua generación para poder casarse. Así pues, la comedia se articula a través de la oposición básica que se da entre la ley contingente y conservadora de los viejos y la libertad y el pragmatismo de los jóvenes, que triunfan finalmente después de superar una serie de obstáculos, engaños e intrigas. De este modo, el conflicto de generaciones se escenifica como lucha de dos sistemas normativos: uno marcado por la liberalidad y flexibilidad de los jóvenes y el otro, por las convenciones anticuadas y rígidas de sus adversarios, el cual quedará sustituido por el primero. Debido, por lo tanto, a esas manifestaciones de un nuevo orden, Frye subraya la afinidad entre la comedia y la utopía distinguiendo tres fases en el desarrollo de una trama típica. Al principio domina una sociedad reaccionaria cuyo orden, sin embargo, experimentará, en una segunda fase, una subversión cómica de la que, muchas veces, resultará una liberación de las normas sexuales, liberación que puede desembocar en una confusión de las identidades sociales o incluso genéricas. Se trata de la etapa carnavalesca y anárquica de los engaños, las intrigas y el disfraz. Las confusiones terminan con la nueva estabilidad de la última fase, dentro de la cual se celebra la transformación y superación del orden antiguo, la

manifestación de nuevas identidades y el amor entre dos (o cuatro) individuos liberados y renovados.

En *Sexo, pudor y lágrimas* las analogías con este modelo genérico, cuyos inicios se remontan al teatro de la antigua Grecia, son evidentes. Las características de la comedia se muestran sobre todo en las confusiones burlescas de la segunda fase, es decir, con la intrusión de una tercera persona cuya función es la de objeto del deseo sexual. Así, Ana y Carlos se separan provisionalmente después de la llegada de Tomás, que seduce a la esposa frustrada. En la relación entre Miguel y Andrea es María la que causa cambios dramáticos, e incluso violentos, con su visita. Como consecuencia de las nuevas tentaciones las parejas se reorganizan. Los hombres y las mujeres se separan y cada grupo se establece en sendos departamentos que se van convirtiendo en escenarios teatrales desde los que los grupos se observan mutuamente, se hacen burlas y se van turnando sucesivamente en sus papeles de actores y espectadores. La intención principal es la de provocar celos, por ejemplo cuando las mujeres invitan a un artista de *striptease* para que lo vean sus parejas. Así, la película se va transformando en una fiesta carnavalesca y libertina con latentes connotaciones homosexuales. Las referencias a la segunda fase de la comedia, con los juegos de máscaras, la experimentación de nuevas identidades, deseos y amantes es obvia. Como en el teatro aristotélico, cada persona tiene su *hamartía* (Bremer 1969), es decir, sus defectos de carácter que motivan los errores, engaños y culpabilidades: Carlos vive únicamente en su mundo literario e intelectual; Ana, al contrario, es una mujer frustrada, castradora, dominante y promiscua. Miguel es adicto a la droga y violento; Andrea, frígida; Tomás, versátil y poco fiable; María, distanciada y poco emotiva.

Los dos intrusos que amplían las relaciones a un triángulo amoroso tienen caracteres diametralmente opuestos. Tomás vive según la filosofía del *carpe diem*, sin perspectivas ni obligaciones, mientras que María, la etóloga, tiene un carácter sumamente pragmático: la científica se casó para obtener un pasaporte inglés y vive separada de su marido. La función dramaturgica que tienen estas dos figuras es la de motivar el desengaño final. Desilusionados de sus aventuras transitorias, los cuatro protagonistas dejan caer finalmente las máscaras: Andrea decide buscar un trabajo para independizarse de Miguel y ambos llegan a la conclusión de que su relación no tiene ningún futuro, por lo que acaban separándose, mientras que Carlos y Ana se enamoran de nuevo.

Desde una perspectiva psicológica, esta solución apenas está motivada por los sucesos anteriores. Además, el inverosímil final tiene una fuerte dimensión didáctica y, se podría decir, hasta moralizadora y reaccionaria: se condenan las aventuras sexuales y se muestra a favor de un modelo de vida estable y constante. Desde esta perspectiva, tanto la existencia nómada de Tomás como también el pragmatismo egoísta de María sirven de ejemplos negativos. Así, se puede

observar que es solamente la segunda fase de la película la que corresponde al modelo de la comedia, pero no el inicio y el final, que son profundamente diferentes. No existe ningún conflicto de generaciones ni un obstáculo exterior, sino interior, pues luchan con sus propios problemas como parejas. En el caso de Carlos y Ana se trata de la ausencia de sexualidad, en la relación de Miguel y Andrea dominan la violencia y la frigidez. Así, el ambivalente final no celebra un nuevo comienzo con un doble matrimonio, como en incontables comedias, sino que revela una profunda y contradictoria relativización del género.

Es sobre todo el suicidio de Tomás el que remite a la lógica de un otro registro genérico: el melodrama. Serrano combina las características de la comedia con un modelo que no solo es diferente sino, en principio, incompatible con el género cómico. El melodrama se define más por elementos temáticos que formales (Elsaesser 1994, Brooks 1994, Singer 2001, Seeblen 1980). Desde sus inicios, que se remontan al siglo XIX, el melodrama integra elementos musicales. Desde esta perspectiva hay que recordar que en la película se canta una canción que hace referencia al propio filme. Temas y estructuras recurrentes serían la lucha del bueno contra el malo dentro de un mundo maniqueo, la amenaza de un amor prometedor, la perspectiva dominante de la víctima y, sobre todo, la constelación amorosa triangular. En muchos casos se cuenta la historia de una mujer que se encuentra entre dos hombres en un conflicto amoroso que termina de manera trágica. Como se ha podido constatar, esta configuración paradigmática se duplica de manera simétrica en *Sexo, pudor y lágrimas*. Ambas parejas están pasando por una fase de desestabilización y su relación se ve amenazada por la aparición de una tercera persona. Por lo tanto, no solo la configuración básica, sino también el final tiene una fuerte dimensión melodramática: la muerte del amante o rival, así como la separación desilusionada de una pareja evocan la trama de muchos ejemplos clásicos del género, pensemos, por mencionar uno, en las películas de Douglas Sirk, el director de origen alemán, nacionalizado estadounidense. Así, un final típicamente melodramático se combina con la segunda fase de la comedia creando, de esta manera, una estructura genérica sumamente contradictoria. Ya el título de la película indica tales estructuras híbridas: el sexo evoca la comedia con la confusión de los papeles y las perturbaciones eróticas; las lágrimas, sin embargo, aluden al perfil afectivo del melodrama.

Más allá de esto, Serrano introduce un tercer género que guarda un estrecho lazo con la telenovela, pero que ha sido todavía poco analizado. Se trata de la llamada novela bizantina o novela de aventuras, cuyo modelo prototípico es la *Aithiopika* de Heliodoro (González Rovira 1996, Weinreich 1962). El esquema básico del género apenas cambió durante los siglos: dos jóvenes amantes quieren casarse, pero tienen que superar una serie de obstáculos y separaciones para que se pueda realizar el final feliz. Como el melodrama, la novela bizantina

construye también un mundo maniqueo y termina con un mensaje moralizador: el castigo de las relaciones 'ilícitas' y la sanción oficial del amor legítimo una vez que se han superado una serie de pruebas. Otras características del género, cuyas categorías se remontan a la *Poética* de Aristóteles, son la verosimilitud descriptiva y psicológica.

En *Sexo, pudor y lágrimas* el mundo maniqueo, que el melodrama comparte con la novela bizantina, está al menos parcialmente presente. Además, la casuística del amor que revela el final de la película tiene afinidades con la visión moralizadora de la novela. En este sentido, se castiga el engaño y la seducción de mujeres casadas: Tomás paga su promiscuidad, su falta de fiabilidad y su frivolidad con una depresión y, finalmente, con la muerte. Asimismo, la violencia de Miguel y la frigidez de Andrea impiden que la relación continúe. Por lo tanto, el esquema bizantino deja huellas visibles no solamente a nivel temático, sino también con respecto a las estructuras de la historia narrada. Se trata de un modelo episódico y repetitivo hasta el exceso. En los textos barrocos, las separaciones y encuentros, los aislamientos y las reconciliaciones son incontables. La serialidad y la estructura sumamente paradigmática del género permiten una proliferación potencialmente ilimitada de episodios y pueden considerarse como un modelo genérico que influyó mucho en el formato de la telenovela. En *Sexo, pudor y lágrimas* sobre todo los episodios cómicos, típicos de la comedia, se caracterizan por una dinámica repetitiva y serial de separaciones y reconciliaciones que desembocan varias veces en nuevas constelaciones (Carlos y Ana, Tomás y Ana, hombres contra mujeres, Miguel y Andrea, Miguel y María, etc.). Desde una perspectiva formal, los episodios burlescos podrían prolongarse de manera interminable antes de desembocar en un final ambivalente. En este sentido, la trama se hubiera podido ampliar fácilmente al formato de la telenovela y el final melodramático parece poco motivado, incluso contingente. Resumiendo, se puede decir que la película articula, a través de su hibridez genérica, un mensaje profundamente moralizador y conservador. Mediante los modelos de la comedia y del esquema bizantino el escenario muestra la vida urbana con sus tentaciones y contingencias, los elementos melodramáticos evocan las consecuencias serias e, incluso, mortales de la promiscuidad y la imprudencia. Por otro lado, la película cuenta un drama de adolescencia con sus aspectos positivos y afirmativos: Carlos, por ejemplo, logra liberarse finalmente de la dependencia de su madre para vivir con Ana en una relación emancipada.

Teatralidad y papeles de género: subversión de los estereotipos

La influencia del teatro no se limita a la ejercida por la comedia clásica o la del pre-texto dramático del propio Antonio Serrano. Todo el escenario, así como la caracterización de las figuras y los modos de representación fílmica, incluida la fotografía, tienen una dimensión profundamente teatral. El juego y el engaño, el cambio de papeles y los disfraces están omnipresentes. A continuación analizaré esta teatralidad compleja y polifacética de la película aplicando un modelo estructural concebido por Wolfgang Matzat en su estudio sobre el drama clásico en Francia (Matzat 1982, Mahler 1992).

Este autor distingue en su tipología básicamente tres modos de representación y sus correspondientes figuras de recepción. El primero es la perspectiva dramática, típica del teatro aristotélico, cuyo carácter mimético crea la ilusión de que se trata de acontecimientos reales. En este tipo domina la intriga dentro del mundo ficticio y la identificación por parte del público: el espectador no es consciente de la ficcionalidad de la representación fílmica o teatral y percibe el escenario como parte de un mundo real más amplio. La condición del efecto mimético es que el actor se identifique completamente con su papel. En términos hegelianos, este tipo de ficción es absoluto porque oculta la dimensión lúdica que se destaca en el siguiente tipo de representación teatral (Matzat 1982: 23-39).

En el segundo modo, el acto de la representación se actualiza de manera implícita o explícita. Consecuentemente, la actuación se da a conocer ya sea implícitamente, por medio de, por ejemplo, la pantomima, es decir, exagerando los papeles, o, de forma explícita, con referencias directas a la teatralidad. En este nivel se establece una interdependencia entre el acto de representar y el de mirar que puede llevar a la integración del espectador en la situación teatral, como en algunas comedias de Shakespeare. Un efecto importante es que la distancia que separa al escenario como lugar del mundo mimético de los espectadores pierde su carácter de frontera absoluta mediante la teatralidad de la actuación (Matzat 1982: 39-56). Finalmente, el tercer y último modo se vincula con la épica, en términos brechtianos. En este nivel, la ficción fílmica o teatral se rompe de manera programática para crear referencias al mundo real del espectador. Los procedimientos a este respecto son, entre otros, comentarios explícitos de los actores en cuanto a sus papeles y su dimensión política (Matzat 1982: 56-71).

En *Sexo, pudor y lágrimas* los modos de la representación oscilan entre el nivel dramático y teatral. Las configuraciones y tramas de la comedia y del melodrama se constituyen dentro de un mundo dramático que crea la ilusión de un mundo real. Debido, no obstante, a la dinámica de numerosas intrigas y

peripecias se originan repetidas veces, dentro del mundo dramático, episodios sumamente teatrales, caracterizados por disfraces, engaños y varios juegos de rol. Tales estructuras se manifiestan de manera programática al principio de la película con un baile de máscaras en el que Miguel se encuentra por casualidad con su ex novia María. En la gran fiesta se anticipan las burlas y juegos que sucederán a continuación en la película, con sus cambios de parejas y la guerra entre hombres y mujeres.



Imágenes 1 y 2 (19:01; 17:28).

Los juegos de rol se prolongan hasta la intimidad de la vida cotidiana. Ana y Carlos, por ejemplo, se disfrazan de manera infantil.



Imagen 3 (8:13).

Cuando la constelación desemboca en una lucha entre los sexos, los hombres y las mujeres viven separados, pero sin dejar, por eso, de observarse permanentemente por las ventanas. En esta fase de la película, los departamentos se transforman en verdaderos escenarios de teatro donde los grupos celebran y representan espectáculos. En el episodio más característico las mujeres invitan a un artista de *striptease*, se embriegan y bailan juntas, mientras que los hombres las observan desde el piso de enfrente comiendo palomitas como si estuvieran en una sala de cine (55: 55).



Imagen 4 (55:50).

Los temas del engaño, de la observación y de la teatralidad dominan incluso el mundo laboral. Andrea era modelo profesional, Ana es fotógrafa de moda, Miguel trabaja para una agencia de publicidad y Carlos, que es escritor, representa el mundo artificial por excelencia, la ficción literaria. Así pues, se establece un mundo profundamente teatral e ilusorio cuya hermosa fachada esconde el engaño, la mentira y la violencia. Como contrapunto Serrano introduce a dos personas que representan una autenticidad afectiva y profesional: Tomás, el nómada, es incapaz de mentir y expresa sus emociones y deseos directamente, mientras que María, la etóloga, representa una perspectiva distanciada, científica y objetiva. Tras la aparición de ambos, se da a conocer sucesivamente la verdadera cara de las personas: Carlos, que vive casi únicamente en su imaginación literaria empieza a experimentar un terrible sufrimiento durante la separación de Ana, y a ella le ocurrirá lo mismo después de engañarlo con Tomás. Miguel, el exitoso hombre de negocios y mujeriego, revela su lado oscuro y muestra una violencia arcaica cuando viola a su esposa Andrea mientras María, paralizada, observa la escena sin poder o querer intervenir. Más tarde lo comparará con el minotauro (Centeno 2004: 88), una imagen mitológica que expresa perfectamente la doble personalidad que se manifiesta en los impulsos regresivos, casi animales, por un lado, y en el comportamiento civilizado y elegante, por el otro. Andrea, por último, representa oficialmente la mujer atractiva y seductora por excelencia, una belleza distanciada e inaccesible. Al mismo tiempo, riñe permanentemente con Miguel en lugares públicos, es estéril, frígida y está traumatizada por la infidelidad y la violencia de su marido.

Así, con la excepción de María y Tomás, ambas parejas esconden tras la fachada oficial un lado completamente diferente. Estas dicotomías se prestan a varias interpretaciones. A la luz de las tradiciones cinematográficas de México, se trata de subversiones e, incluso, deconstrucciones de los estereotipos masculinos (De la Mora 2007) y femeninos (Tuñón 1998, Guzmán Velazco 2009). Miguel es, por un lado, el macho por excelencia: guapo y exitoso, pero incapaz de mantener una relación o de soportar el estrés laboral sin drogas. Su machismo esconde un carácter débil, poco fiable y colérico. Andrea, cuya belleza impecable la asemeja a las estrellas del cine mexicano, es en realidad una mujer estéril, torturada por el deseo imposible de tener hijos y que sufre por depender económicamente de su marido. Carlos, en cambio, es el contrario programático del macho: un intelectual que se mantiene del dinero de su madre. Su esposa Ana subvierte los lugares comunes de otra manera: una mujer masculina y castradora (Centeno 2004: 88), a la búsqueda de aventuras eróticas. Si entre Miguel y Andrea los estereotipos genéricos se exageran hasta sus propias contradicciones, en el caso de Carlos y Ana los roles femeninos y masculinos están simplemente cambiados. Con los papeles se invierten, al mismo tiempo, las relaciones intersubjetivas y las jerarquías tradicionales: la mujer independiente

y ofensiva domina y engaña a un hombre pasivo, el macho y mujeriego elegante está dominado por los instintos más bajos.

Desde una perspectiva más amplia y teórica, tales transformaciones pueden entenderse como efectos de un contexto urbano que flexibiliza, cambia o nivela las identidades de género, que no se manifiestan como cualidades sustanciales, sino como atributos exteriores y contingentes resultantes de las respectivas circunstancias. Tales concepciones se corresponden con las hipótesis que Judith Butler desarrolla en su estudio *Gender Trouble* (Butler 1990). Según su argumento central, el sexo social y el sexo biológico son una construcción y un producto, ambos se constituyen por medio de prácticas performativas, como el traje, el maquillaje, el comportamiento, el lenguaje, etc. En este punto se muestran varias analogías con la constelación en *Sexo, pudor y lágrimas*. A la luz de la construcción teatral del género destacada por Butler, queda patente que las mencionadas inversiones y subversiones de los estereotipos clásicos se deben a una serie de comportamientos y representaciones teatrales. Ana, por ejemplo, se expone de manera provocativa y ofensiva como mujer seductora, mientras que su rol social y su posición en la relación con Carlos remiten claramente a posiciones masculinas. En un sentido lacaniano se puede constatar que Ana se expone como objeto y como significante de un deseo fálico, de modo que sus atributos femeninos adquieren el carácter teatral de una mascarada (Lacan 1966: 694). Andrea, al contrario, se escenifica como mujer fuerte y autónoma, construyendo un papel que contradice profundamente sus deseos ocultos e imposibles de ser madre y de cumplir un rol femenino en su matrimonio.

Observar y ser observado: teatralidad y autorreferencialidad

En las relaciones intersubjetivas, las diferentes estructuras teatrales guardan una correspondencia con una situación de observación permanente. Las personas no dejan de representar papeles y se convierten, alternativamente, en espectadores de los otros. No cabe duda de que la observación es el tema dominante de la película. Serrano lo pone en escena en varios niveles. En este sentido, las formas explícitas de teatralidad —como durante la guerra de sexos o en el gran baile de máscaras— están vinculadas con un *voyeurismo* permanente. Un primer ejemplo cotidiano sería la escena en la que Carlos observa una pelea entre Miguel y Andrea desde su departamento:



Imágenes 5 y 6 (7:52; 7:49).

Más allá de esto, la observación se establece no solo como forma de intersubjetividad, sino también como obligación profesional. Ya el trabajo de cada uno de ellos está relacionado directamente con diferentes formas y técnicas de observación. Ana es fotógrafa y trabaja para una agencia de publicidad tomando fotos de moda; un episodio la muestra, por ejemplo, durante una sesión de fotografía en el Estadio Azteca. Además, ella se expone de manera provocadora, casi como una actriz profesional, a las miradas masculinas. Su amiga Andrea se ganaba la vida como modelo. La etóloga María, que trabajaba en proyectos científicos con primates en África, introduce un modo diferente de observación, estableciendo una mirada objetiva y analítica. Su competencia científica se manifiesta de manera indirecta. Cuando Miguel y Andrea se pelean en su casa, María los escucha y observa tras una persiana hasta que la situación culmina en

un acto de violencia sexual: Miguel viola a su esposa a pesar de sus gritos y su desesperada resistencia. La puesta en escena insinúa que la voluptuosidad de Miguel se estimula incluso ante la indefensión de su víctima. María, repugnada y fascinada a la vez por la violencia matrimonial, se queda petrificada. Su perspectiva profesional de etóloga se relaciona implícitamente con lo observado, que, ante su presencia, aparece como acto de una regresión animal. Así, la escena adquiere el carácter de experiencia científica ante el ojo escrutador de la investigadora. Sin embargo, a pesar de su objetividad científica, María se deja estimular por la experiencia y, tras el suceso, empieza una relación con Miguel: su interés por la biología se vincula con un deseo erótico, provocado por la virilidad violenta de Miguel, al que califica de minotauro (Centeno 2004: 88).

Tomás, sin pareja fija al igual que María, está caracterizado, por el contrario, como un adolescente inmaduro. Lo sintomático en él es la ocurrencia infantil de inventarse una instancia observadora: un oso de peluche, compañero inseparable, que pone al lado de la cama, incluso cuando se acuesta con Ana. Con respecto al tema de la observación, sin embargo, es Carlos el que introduce el paradigma más complejo e importante, si bien ese vínculo existente entre su vocación de escritor y la permanente actitud observadora no se evidencia hasta el final de la película. Serrano pone en escena este aspecto de manera sorprendente y original. En las últimas escenas se revela retrospectivamente que Carlos ha estado escribiendo una obra titulada *Sexo, pudor y lágrimas*. El final autorreferencial sugiere que las historias de la película y del libro no solo son idénticas, sino que Carlos estaba documentando el desarrollo de la trama en su proyecto literario. Si empleamos un término de las ciencias sociales, podemos afirmar que el escritor adopta la postura de un “observador participante” (Angrosino/Kimberley 2008, Clifford 1983), ya que integra sus experiencias y sus observaciones paulatinamente en su obra para convertirlas finalmente en literatura. Así, la película cuenta también la génesis de una obra literaria. En oposición a la perspectiva científica y distanciada de María, Miguel observa con empatía, lo que facilita la identificación con el mundo representado. Luego, si se toma en consideración esta dimensión autorreferencial, Carlos es mucho más que una figura dentro de la ficción, ya que se manifiesta como álter ego inmanente del guionista y director de la película.

Vida urbana y “dramaturgia de la estrechez”

La película desarrolla, por lo tanto, una verdadera casuística de diferentes tipos y técnicas de la observación. Las respectivas facetas del tema se prestan a varias interpretaciones. Desde una perspectiva sociológica, el estrecho nexo entre teatralidad y observación puede leerse como síntoma de una deformación

social. Las condiciones de la vida en la megalópolis requieren un estado de observación permanente y producen, en consecuencia, personalidades histriónicas que no dejan de representar constantemente diferentes roles ni de observar, al mismo tiempo, el comportamiento de los demás. Las estrategias de la puesta en escena reflejan precisamente tales patologías de la vida cotidiana. El escenario muestra situaciones ‘cerradas’, caracterizadas por la imposibilidad de escapar de las miradas permanentes. Cuando Miguel y Andrea, por ejemplo, se pelean en la calle delante de los pasantes, sus palabras y gritos se mezclan con los ruidos de la ciudad; los departamentos son angostos y en las fiestas y bailes se apiña la gente.

El tipo de lugar que domina el escenario en *Sexo, pudor y lágrimas* puede analizarse con algunas categorías desarrolladas por Peter Szondi en su teoría del drama moderno. Desde esta perspectiva, el teatro en su forma clásica es absoluto en un sentido hegeliano porque los diálogos reflejan directamente las posiciones de las figuras y las relaciones intersubjetivas. Por ende, el drama aristotélico puede renunciar a una instancia épica, a la voz de un narrador. A partir de las últimas décadas del siglo XIX, sin embargo, el teatro refleja paulatinamente una doble crisis que afecta tanto a la comunicación como a la representación dramática. Desde la época romántica, el sujeto ya no se construye a partir de las relaciones intersubjetivas, sino de manera solipsista, es decir, en situaciones de aislamiento y de soledad. Como consecuencia de este proceso, los lazos sociales se rompen sucesivamente y el teatro pierde su función originaria, esto es, la expresión ficticia de una intersubjetividad dialógica. Se puede observar, sin embargo, que las concepciones dramáticas revelan una búsqueda continua por hallar salvaciones y soluciones a esta crisis de comunicación. En su trabajo, Szondi analiza desde una perspectiva histórica tales intentos, entre los cuales se encuentra la “dramaturgia existencialista de la estrechez” (Szondi 1989: 95-105). Ahí se plantea que si las personas dejan de articular un intercambio de posiciones y argumentos, los diálogos requieren otro tipo de legitimación y de motivación. En este sentido, el teatro de Federico García Lorca y de los autores existencialistas construye una visión claustrofóbica del espacio teatral, obligando a las personas a hablar por la mera estrechez de espacio. En la literatura española, uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de dramaturgia moderna sería *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, una pieza que se caracteriza por diálogos paradójicos que no dejan de expresar la imposibilidad de comunicación y el aislamiento al que se ven sometidos los personajes.

Por consiguiente, el escenario en *Sexo, pudor y lágrimas* puede compararse, en varios sentidos, con la dramaturgia del teatro moderno. Por una parte, la falta de espacio obliga a las personas a hablar incluso ante la imposibilidad de llegar a una comunicación productiva. Más allá de esto, las situaciones generan repetidas veces una agresividad tanto verbal como física y un aislamiento creciente: ejemplos y episodios paradigmáticos son la violación de Andrea ante los ojos de María o el

suicidio desesperado de Tomás. Así, la estrechez crea un espacio de diálogo que está marcado por la imposibilidad de una verdadera comunicación. En este contexto, el lugar claustrofóbico por excelencia es el ascensor del edificio donde viven Carlos y Andrea, que tiene una función clave en la construcción de la trama. Se trata de un punto de encuentro en el que tienen lugar varios acontecimientos, entre otros, una pelea violenta entre Carlos y Ana, y el suicidio de Tomás, que se precipita por el hueco del ascensor. Desde esta perspectiva, la peripecia trágica obtiene un valor programático: la muerte ocurre en un lugar de encuentros incontables, pero superficiales y fugaces. Tomás se mata por una soledad desesperada, pero al mismo tiempo en un lugar público, ante los ojos de sus amigos.



Imágenes 7 y 8 (1:35:57; 1:39:59).

Así, el tema de la observación como síntoma de la intersubjetividad urbana se vuelve contradictorio entre el distanciamiento y la cercanía, entre la incapacidad de comunicarse y la imposibilidad de escapar. De esta manera, se establece un efecto panóptico, tal y como lo describió Foucault en su estudio sobre *Surveiller et punir* (1975: 228-265), y que es la manifestación arquitectónica de la imposibilidad de *no* ser observado que caracteriza la vida urbana.

Estrategias visuales y efectos de recepción

Para concluir, hay que mencionar que también la puesta en escena y la fotografía están profundamente marcadas por el paradigma de la observación. La estrategia visual más evidente es la enmarcación. Las personas y los objetos aparecen permanentemente enmarcados. Algunos ejemplos serían: Carlos y Ana peleando en el ascensor (imagen 9), Ana apareciendo por una puerta (29:08), María en una situación análoga detrás de las persianas, antes de ver la violación en la casa de Miguel (31:21), Carlos mientras observa con sus gemelos a Ana y a Tomás besándose (37:30), Andrea que aparece repetidas veces dentro de varios marcos (por ejemplo, en una ventana o en una puerta), o Miguel mirándose en un espejo (imagen 10).



Imagen 9 (1:50:31).



Imagen 10 (44:02).

Tales estructuras gráficas ponen de relieve varios aspectos de la representación. A un nivel concreto, se destacan y conservan los objetos de la observación como en una fotografía. Al mismo tiempo, se actualizan los parámetros de la representación mediática: las personas y objetos aparecen como en el visor de una cámara. Tales alusiones a la dimensión mediática de la imagen fílmica se concretizan en varias escenas. En este sentido, las tres mujeres hacen repetidas sesiones fotográficas, retratándose con una cámara (49:58; 1:20:46). Además, se da la presencia de dos medios ópticos cuando Ana hace fotos de moda, acompañada por Tomás, mientras que Carlos los observa con sus prismáticos cuando se besan.



Imagen 11 (36:00).



Imagen 12 (36:06).

Por un lado, mediante tales estructuras gráficas se manifiesta una mirada *voyeurista* que, en muchos casos, se debe a la situación de estrechez. Por el otro, se establece igualmente una perspectiva épica que integra el espectador en el mundo ficticio de la película, poniéndolo en la posición de un observador directo de los hechos. Algunas veces, estas estructuras se potencian y el espectador, por su parte, se transforma en el objeto de las miradas intraficcionalas. Una toma al principio de la película muestra esta reciprocidad claramente. Cuando Tomás vuelve después de siete años de viaje y está esperando delante del piso de Carlos y Ana, y Carlos echa una mirada por el visor de la puerta. La toma muestra el ojo de Carlos doblemente enmarcado: por sus lentes y por el círculo de la mirilla.

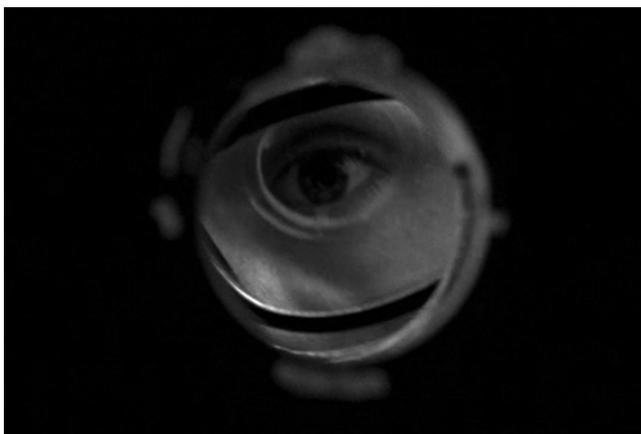


Imagen 13 (57:03).

En el contexto de la ficción fílmica, Tomás mira simplemente para ver si hay alguien en casa. En el nivel pragmático de la recepción exterior, sin embargo, el objeto de su mirada es el espectador de la película que, en consecuencia, asume por lo menos dos papeles diferentes. Como *voyeurista* participa virtualmente en las vicisitudes de la trama, pero al mismo tiempo se convierte en el objeto imaginario de una observación desde la ficción fílmica. La toma mencionada que muestra a Carlos con sus prismáticos sería otro ejemplo de tales transgresiones virtuales de la pantalla. Como el espectador observado se encuentra en la misma situación que los personajes de la película, tales reciprocidades de las miradas tienen un efecto identificativo, pues prolongan virtualmente el mundo ficticio de la película hacia el mundo empírico del espectador. Estos intentos de integrar al público son típicos del género de la comedia y ya los encontramos, por ejemplo, en algunas piezas de Shakespeare. En *Sexo, pudor y lágrimas*, sin embargo, las consecuencias que esto supone para el estado ontológico del mundo representado son mucho más complejas y paradójicas. Por un lado, las alusiones implícitas a la representación mediática ponen de relieve la ficcionalidad, creando así una distancia entre el espectador y el mundo fílmico. Al mismo tiempo, notamos que la ficción fílmica se proyecta virtualmente en el mundo exterior, produciendo así un efecto realista de segunda instancia.

El mensaje implícito sería que la observación, el *voyeurismo*, el engaño, la teatralidad y un ambiente claustrofóbico no solo caracterizan la invención fílmica, sino también el mundo del público. La *mise en abyme* (Dällenbach 1977) del final complementa tales efectos de recepción. Recordemos que *Sexo, pudor y lágrimas* cuenta también la génesis de un texto cuya historia es probablemente idéntica a la trama de la película, con lo que se sugiere que el filme es una documentación de hechos reales. De modo que, en última instancia, se trata de una estrategia de autenticación, complementada con algunas reflexiones de las figuras. Un ejemplo sería cuando Carlos habla de su situación social y afectiva, y subraya que lleva una vida muy típica de su generación en el México de los años noventa (Centeno 2004: 91).

En conjunto se puede decir que *Sexo, pudor y lágrimas* esconde tras una fachada comercial estructuras genéricas, estéticas y ontológicas complejas y hasta contradictorias. Las ambivalencias observadas convergen en la superposición de un escenario realista, cuyo modelo es la vida de la clase media-alta en el D.F. de los años noventa, con una dramaturgia artificial y autorreferencial. En cuanto a la dimensión mimética de la película, la presunta tipicidad de la trama y la caracterización de las figuras reflejan, sobre todo, las condiciones espaciales de vida en la megalópolis: la estrechez, la falta de espacio y la repetición de situaciones claustrofóbicas producen caracteres histriónicos que se observan permanentemente unos a otros. El final didáctico y moralizador, sin embargo, pone en escena un gran desengaño. Las figuras dejan caer las máscaras. Carlos

y Ana logran reiniciar su relación, Miguel y Andrea se separan, María se queda sola y Tomás se suicida. Estas peripecias finales se escenifican, como vimos, por medio de una combinación de varios géneros dramáticos y narrativos, sobre todo el del melodrama y la comedia. Con respecto al minimalismo del escenario y a ciertas estructuras seriales, la película se inspira, evidentemente, en el esquema episódico y el hiperrealismo de la telenovela. En estas síntesis se esconde, posiblemente, el secreto del éxito espectacular que tuvo *Sexo, pudor y lágrimas*. Esta combinación de formatos comerciales con modelos literarios y una autorreferencialidad latente no tenía precedentes en la historia del cine mexicano y abrió nuevas puertas a la dramaturgia fílmica.

Bibliografía

- ANGROSINO, Michael V./PÉREZ KIMBERLEY, A. Mays de (2008): "Rethinking Observation. From Method to Context". En: Davies, Charlotte A. (ed.): *Reflexive Ethnography. A Guide to Researching Selves and Others*. London: Routledge, pp. 67-93.
- BREMER, Jan Maarten (1969): *Hamartia. Tragic error in the poetics of Aristotle and in Greek tragedy*. Amsterdam: Adolf Hakkert.
- BROOKS, Peter (1994): "Die melodramatische Imagination". En: Cargnelli, C./Palm, M. (eds.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 35-63.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CARGNELLI, Christian (1994): "Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick". En: Cargnelli, C./Palm, M. (eds.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 11-33.
- CENTENO, Juan Carlos (2004): "Una aproximación al estudio del sentido visual a través del análisis del discurso cinematográfico en el film mexicano *Sexo, pudor y lágrimas*". En: *Revista de Comunicación* 11, pp. 71-106.
- CLIFFORD, James (1983): "On Ethnographic Authority". En: *Representations* 1 (2), pp. 118-146.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.
- ELSAESSER, Thomas (1994): "Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram". En: Cargnelli, C./Palm, M. (eds.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 93-130.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- FRYE, Northrop (1957): *Anatomy of criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- GUZMÁN VELAZCO, Nathaly Esmeralda (2009): *La construcción de la feminidad en la Época de oro del cine mexicano. El pensamiento filosófico de Simone de Beauvoir y el cine de Emilio "Indio" Fernández*. En: <<http://www.uca.edu.sv/filosofia/admin/files/1354548272.pdf>>.

- LACAN, Jacques (1966): "La signification du phallus". En: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 685-697.
- MAHLER, Andreas (1992): "Aspekte des Dramas". En: Brackert, H./Stückrath, J. (eds.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek: Rowohlt, pp. 71-85.
- MATZAT, Wolfgang (1982): *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Fink.
- MORA, Sergio de la (2007): *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- SEESLEN, Georg (1980): *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Hamburg: Rowohlt.
- SINGER, Ben (2001): *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- SZONDI, Peter (1989): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la reconstrucción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México.
- WEINREICH, Otto (1962): *Der griechische Liebesroman*. Zürich: Artemis.