

Una aproximación al estudio del sentido visual a través del análisis del discurso cinematográfico en el film mexicano *Sexo, pudor y lágrimas*

Juan Carlos Centeno

Resumen

Este trabajo explora los estilos de vida urbana que aparecen en el texto cinematográfico *Sexo, pudor y lágrimas* a través del análisis del discurso de sus personajes y de sus interacciones conversacionales sobre sexo y poder. La pregunta principal es: ¿qué modos de vida urbana, qué tipologías y qué discursos nos presentan los personajes? Esta pregunta se desglosa en otras más específicas: ¿qué elementos de ideología, poder y política aparecen en las interacciones (conversaciones, gestos, miradas, vestuarios) de los seis personajes? ¿Cómo se presentan las tipologías y las interacciones entre los personajes femeninos? ¿Cómo se presentan las tipologías y las interacciones entre los personajes masculinos? ¿Cómo interactúan los géneros dentro del film? Las principales referencias teóricas de este artículo provienen de Umberto Eco, Claude Lévi-Strauss, Iuri Lotman y Charles Sanders Peirce, aunque se incorporan también aportes de Deborah Tannen (método socio-lingüístico), Michel Foucault (dimensiones de poder y placer) y Jesús García Jiménez (personaje como signo). Se concluye que *Sexo, pudor y lágrimas* trasciende su realidad localista mexicana para pronunciarse sobre una problemática histórica de dimensiones globales.

Palabras claves: Semiótica de la cultura; análisis del discurso; sentido visual.

Abstract

An Approach to the Study of the Visual Sense Through the Cinematographic Discourse of the Mexican Film *Sex, Shame, and Tears*

This document studies the urban lifestyles shown by film text *Sex, Shame, and Tears*. The method used was the speech analysis of its characters and its conversational interactions related to sex and power. Its main question is: What kinds of lifestyles, typologies, and speeches do the characters show? This question is the settlement for other more specific ones: What elements related to ideology, power, politics are shown by the interactions (talking, gestures, sights, clothes, etc.) of the six characters of the film? How are the typologies and interactions among the female characters represented in the film? How are the typologies and interaction among the male characters represented? How do both genders interplay in the film? The most important theoretical references for this paper are Umberto Eco, Claude Levi-Strauss, Iuri Lotman, and Charles Sanders Peirce, although it includes other ideas by Deborah Tannen (social and linguistic method), Michel Foucault (dimensions of power and pleasure), and Jesús García Jiménez (the character as a sign). The conclusion of this article is that this Mexican film goes beyond its local circumstance and it is the manifestation of a historic problem in a global dimension.

Keywords: Culture Semiotics; Discourse Analysis; Visual Sense.

Résumé

Analyse du discours cinématographique du film mexicain *Sexo, pudor y lágrimas*: Une approche à l'étude du sens visuel

Ce travail est le résultat d'une recherche sur les modes de vie urbains qui apparaissent dans le texte cinématographique *Sexo, pudor y lágrimas* au moyen de l'analyse des discours des personnages et de leurs interactions conversationnelles sur le sexe et le pouvoir. La question principale posée dans cet article est: quels modes de vie urbain, quelles typologies et quels discours les personnages de ce film montrent-ils? Cette question se divise en d'autres de portée plus restreinte: quels éléments d'idéologie, de pouvoir et de politique figurent dans les interactions (conversations, gestes, regards, costumes) des six personnages? Comment se présentent ces typologies et ces interactions chez les personnages féminins et chez les personnages masculins? Comment les genres féminin et masculin sont-ils mis en relation dans le film? Cet article emprunte ses plus importantes références théoriques à Umberto Eco, Claude Levi-Strauss, Iuri Lotman et Charles Sanders Peirce, même si l'on intègre aussi des contributions de Deborah Tannen (méthode socio-linguistique), Michel Foucault (dimensions de pouvoir et plaisir) et Jesús García Jiménez (le personnage comme signe). On conclue que *Sexo, pudor y lágrimas* va au-delà de sa réalité mexicaine d'origine pour se prononcer sur une problématique historique d'envergure mondiale.

Mots clés: Sémiotique de la culture; analyse du discours; sens visuel.

1. Antecedentes

A un siglo de la invención del cinematógrafo, el embrujo de este medio artístico nos sigue cautivando. Reflexionamos sobre su narrativa: las tomas, los colores, el sonido, los roles actorales. El séptimo arte nos convirtió en consumidores de patrones y modas del norte. En tal sentido, pensar en filmes exitosos latinoamericanos se presentaba como poco probable porque el negocio se encuentra en el enclave cultural norteamericano desde donde se distribuye para el resto del planeta. Sin embargo, ¿cómo podríamos considerar la relación a la inversa?

Los derechos de *Sexo pudor y lágrimas* fueron adquiridos en el 2000 por la distribuidora norteamericana 20th Century Fox (*Home Entertainment*). Inicialmente, la producción se realizó con capital mixto mexicano. La inversión pública estuvo compuesta por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad y el Instituto Mexicano de Cinematografía. La inversión privada por Argos Cine, Tabasco Films y Titán Producciones. Luego se inició su internacionalización. Si por una parte *Sexo, pudor y lágrimas* ya había recibido buenas críticas y reconocimientos nacionales e internacionales, ahora la legitimidad venía dada por la compañía propietaria de los derechos. ¿Qué hace especial a esta película?

Según Titán Producciones, ésta es la tercera película más taquillera en la historia de la exhibición cinematográfica en México, sólo superada por *Titanic* y *Tarzán*. *Sexo, pudor y lágrimas* alcanzó más de 12.3 millones de dólares en la taquilla mexicana (más información en: <http://www.universolatino.net/spl/boletin.html>) y obtuvo cinco premios Ariel. La cinta ha sido distribuida en Puerto Rico, Panamá, Colombia, Venezuela, Perú, Argentina, República Dominicana, Honduras, El Salvador, Bolivia, Chile, Ecuador, Paraguay y Uruguay, y, antes de finalizar el 2000, se proyectó en Brasil. Lola Films se encargó de su estreno en España en el mes de febrero de 2001. (más información en <http://www.proceso.com.mx/1247/1247n40.html>).

Otro aspecto importante a considerar es el siguiente: según los últimos datos del censo de 2000 del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) de México, 37 por ciento de los mexicanos (97.014.867) forman parte del grupo de edad entre los 18 y 39 años, y si a estos datos le agregamos los rangos de 40-44 años y 45-49, tendríamos un mercado

potencial cerca del 50 por ciento del total de la población mexicana (más información en: http://www.inegi.gob.mx/estadistica/espanol/sociodem/sexo/sex_01.html).

La propuesta de estudio de este artículo, tomando en cuenta los aspectos económicos y demográficos evocados arriba, se concentra en los estudios del discurso, una aproximación multidisciplinaria de los estudios culturales. Al respecto, se cuenta como precedente la investigación realizada por M. Ayala, egresado de la maestría en ciencias, con especialidad en comunicación, del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey¹, quien nos señala que "las películas norteamericanas [o de cualquier parte del mundo] son productos creados a partir de significados y mensajes, originados por todo un sistema organizado de escritores, productores, publicistas, actores y demás; esta situación ocasiona que el producto terminal (la película en sí) refleje su visión y perspectiva particular de la sociedad y de los temas que se están presentando en él".

Nos continúa exponiendo Ayala que "lo anterior pudiera ser que no tuviera problema o implicación negativa alguna. De hecho, cualquier creación artística o manifestación cultural también está plagada de valores ideológicos de su creador, pero al entrar en juego el factor de la penetración y difusión a nivel [nacional] mundial... el problema adquiere una dimensión mayor." Con estas líneas, Ayala nos permite reforzar nuestra necesidad de presentar como unidad de análisis a la película mexicana *Sexo, pudor y lágrimas*, que entraría perfectamente dentro de los parámetros de su análisis.

2. Marco teórico

Los procesos culturales, dentro de éstos los comunicacionales, son mixtos y multivariables, y por ende difíciles de analizar. Por lo tanto, deben ser abordados con una macrovisión estructural, ya no como un todo, sino como el encuentro entre los componentes que integran esa realidad cultural, de la cual son partícipes o coautores. Se podrían catalogar tres momentos ("explosiones", en la terminología de Lotman) en los estudios semióticos desde sus inicios hasta hoy en día

¹ M. Ayala. *La presentación del personaje latino en el cine norteamericano y su importancia en el proceso de integración comercial y cultural en el bloque de Norteamérica*, p. 7.

- *Los inicios, con Peirce y Saussure*, quienes iniciaron la disciplina y proyectaron la necesidad de computar datos, sumar, restar y procesar. En estos inicios se encontraría el mensaje real, articulado en convencionalismos que no corresponden desde afuera a cómo está compuesta la realidad. Consideramos que estos inicios podrían definirse como el momento positivista de la semiótica. Los podemos precisar en la lingüística estructuralista, el formalismo ruso y la escuela anglosajona. Para el presente estudio, se asumirá el desarrollo teórico de esta última escuela, encabezado por Charles Sanders Peirce.
- *Momento intermedio, con Lévi-Strauss*, quien aprovechó los aportes del momento anteriormente mencionado para estudiar los componentes que se estructuran en las culturas y darles una lectura científica. Estos componentes, con la ayuda de otros medios, se limitarían a contar externamente patrones y parámetros convencionales. Como lo apunta Umberto Eco, "Lévi-Strauss sobre los sistemas de parentesco, el método estructural interviene siempre para reducir las experiencias heterogéneas del razonamiento homogéneo"⁸. En esta etapa ocurre la transferencia de los estudios lingüísticos hacia los estudios culturales (antropología estructural), pero todavía con una orientación hacia el significado, dejando por fuera el contexto. En esta etapa se sienten la influencia de los estudios sociológicos y antropológicos de la escuela francesa, elaborados por Emile Durkheim, el racionalismo kantiano, los estudios etnográficos anglosajones, el modelo de Jakobson y el formalismo ruso. Fue un intento por integrar diversas escuelas para los estudios de la cultura.
- *El tercer y último momento, con Iuri Lotman y Umberto Eco*, autores que se centran en los aspectos no verbales, en el vasto acontecer de la vida cotidiana, en el análisis de lo social, ámbito en el que se han construido, desde los inicios, los discursos verbales. En este momento el análisis se vuelca hacia el análisis de las prácticas sociales. Lotman –por medio de sus interpretaciones sobre la cultura– y Eco –quien rescata el concepto de la semiosis hermética– buscan interpretar el sentido dentro del contexto cultural.

Las teorías y los análisis sobre la comunicación de masas se aplican a distintos "géneros" de comunicación, en la medida en que se dispone

⁸ Umberto Eco. *La estructura ausente. introducción a la semiótica*, 399.

de 1) una sociedad de tipo industrial suficientemente estratificada en apariencia, pero en realidad muy rica en contrastes y diferencias; 2) unos canales de comunicación que permitan alcanzar no a grupos determinados, sino a un conjunto indefinido de receptores en situaciones sociológicas distintas; y 3) unos grupos productores que elaboran y emiten determinados mensajes como medios industriales³.

Las tres características expuestas por Eco sugieren una consonancia con este estudio. Disponemos en el contexto mexicano de una rica diferenciación social que, dentro del conjunto de relaciones, se toca y se recompone. De ellas se nutre la producción cultural y, desde la producción, se alcanzan esas relaciones. A nuestros efectos, el canal de comunicación sería el medio masivo cinematográfico. El talento estaría constituido por directores, guionistas y productores locales mexicanos.

Iuri Lotman esquematiza la semiótica de la cultura y el concepto de texto de la siguiente manera:

1) El trato entre remitente y destinatario, 2) el trato entre el auditorio y la tradición cultural, 3) el trato del lector consigo mismo, 4) el trato del lector con el texto y 5) *el trato entre el texto y el contexto cultural*. "El texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en éste con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información [...] el contexto cultural es un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las diversas estructuras de los distintos niveles del mismo"⁴.

Para nuestra propuesta, este esquema aparece sugerente. Se tomará como línea de acción el quinto proceso, clasificado como *el trato entre el texto y el contexto cultural*. En este nivel se apreciaría de forma global la autonomía o vida que puede tomar un texto, desde cualquier referencia cultural hasta cualquier espacio de consumo. "El texto [...] al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura, y por otra, tiende a realizar una conducta independiente, al volverse semejante a una persona autónoma"⁵. No se comparte enteramente el criterio que nos

³ Ídem., p. 26.

⁴ Iuri Lotman, "La semiótica de la cultura y el concepto de texto" En: *Escritos, revista de ciencias del lenguaje*, n. 9, pp. 15-20.

⁵ Ídem., p. 20.

expone Lotman sobre la autonomía del texto, pero si se quiere precisar la cierta libertad de composición y re-composición de la historia, eso sí, como producto de la intervención del receptor. En definitiva, el texto se transforma desde la óptica personal del productor, quien está atado a un complejo mundo cultural y su producto se integra a sus modos de vida. Luego, al ser expuesto en el con-texto cultural del que forma parte el receptor, el texto tomará matices propios de la re-creación artística, conservando, claro está, su esencia en alguna parte de la narrativa. Lo que pudo unir a segmentos diversos de la población mexicana a reconocer la calidad de *Sexo, pudor y lágrimas*. Lo que sí resulta innegable es que a los ojos europeos, sajones o de cualquier otra cultura del planeta, la película tendrá una interpretación diferente a la de la realidad mexicana que se presenta en la historia. Es más, desde el México metropolitano hasta el provinciano habrá identificación con roles y aspectos de la narrativa de la película como rechazo de otros, aun cuando el consumo y la apropiación de la historia fueron reportados en la taquilla.

La cultura es la convergencia de signos desde sus posibilidades hasta las instancias normativas. Los hombres, en la construcción de su realidad, convienen signos para su entendimiento: desde el nivel signico inicial que presentaba Peirce y Saussure, pasando por la antropología estructural de Levi-Strauss y sus universales culturales, llegando en la actualidad al análisis del discurso, contextualizado y en busca del sentido cultural. La semiótica ha evolucionado hasta la escuela de Tartu, para ser la ciencia de la cultura. La cultura se construye y se sustenta en los signos, "la posición interpretativa o hermenéutica, que considera los fenómenos culturales como 'formas simbólicas' susceptibles de ser comprendidas e interpretadas"⁶.

En las próximas líneas se hará una presentación general sobre los tres aspectos fundamentales de las propuestas de Lotman y Eco, se rescatará la el concepto de cultura y su relación con la explosión, se revisará en qué medida el post-estructuralismo flexibiliza el discurso del segundo momento (estructuralismo) y trata de apropiarse de avances teóricos precedentes que amplían las fronteras del análisis semiótico y, con ello, la construcción de un nuevo objeto. Luego, se expondrá la confusión generada en torno al concepto de semiosis ilimitada, del cual

⁶ G. Jiménez. *Metodología y cultura*, p. 55.

el mismo Eco ha expresado su *mea culpa*, sintiéndose copartícipe de un error conceptual que conllevó a los cuestionamientos de la disciplina. Finalmente, pasaremos revista a las apreciaciones semióticas del texto cinematográfico realizada por Lotman, quien ve en el texto cinematográfico el sincretismo entre mito, arte y ciencia. "El punto de vista contemporáneo se basa en la representación del texto como una intersección de los puntos de vista del autor y el público"⁷.

El modelo tradicional de la comunicación es de carácter lineal. En él se encuentran ubicados un emisor, una lengua –caracterizada como texto– y el receptor o destinatario. A este modelo se le han reconocido algunas fallas por su simplicidad y por su arbitrariedad, fallas que lo hacen contraponerse a un modelo de posibilidades múltiples. El mismo presenta una intersección entre un individuo "A" y uno "B" y todas sus posibilidades, que provee la teoría de conjuntos, "una lengua [texto] es el código más la historia"⁸. Lotman expone su paso teórico desde el modelo jakobsoniano a este nuevo, ideado por él. El modelo jakobsoniano ha servido de base para la elaboración de todos los modelos comunicativos. Se le han imputado graves fallas que, según ciertos teóricos, ha arrastrado problemas que aún hoy continúan sin resolverse. "Por lo tanto, en la comunicación lingüística normal es indispensable introducir el concepto de tensión, de una cierta resistencia de fuerzas, que los espacios A y B oponen uno al otro"⁹.

Esto lo podríamos representar en el cine de la siguiente manera. En un extremo estaría un productor denominado "A" que produce en una determinada cultura un determinado texto. En el otro extremo aparecería primeramente un consumidor denominado "B" o "N" espectadores. En el medio de estos extremos estaría el lenguaje (o texto) cinematográfico y sus posibilidades. A esto se le debe agregar el conjunto de estructuras y sistemas que se integran en el proceso comunicacional. Entonces, en la intersección de "A" y "B" mediaría, en primera instancia, el espacio semiótico, que se multiplicaría en diversas intersecciones que se darían entre "A" y "N".

⁷ Iuri Lotman "La memoria a la luz de la culturología". En: *Criterios*, n. 31, 1-6, pp. 223-228.

⁸ *Idem.*, p. 16.

⁹ *Idem.*, p. 17.

Nos queda claro que la comunicación es rescatada como el proceso o mecanismo por medio del cual se transmiten textos culturales, de allí el cuestionamiento del modelo de la comunicación formulado por Jakobson y de los extremos teóricos de los antropólogos y etnógrafos sobre el reduccionismo del concepto de cultura. En tal sentido, Lotman dice que lo que sí es rescatable es el constructo "rasgos comunes", porque existe estructuralmente un acuerdo para la transmisión de ese algo que nos mantiene unidos dentro del espacio semiótico. Ese algo es lo que nos permite codificar y decodificar y, de algún modo, lo que precisa los momentos de transmisión textual para el entendimiento. "La cultura tiene rasgos [...] esta afirmación esta dotada de un contenido que no carece de importancia: de ella se deriva la afirmación de que la cultura nunca es un conjunto universal, sino solamente un subconjunto organizado de determinada manera"¹⁰.

La comunicación, como sistema cultural, se encuentra dentro de esa estructura, y en ella convergen la explosión y la gradualidad. "Tanto los procesos explosivos, como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros la continuidad [...] En realidad, ellas son las dos únicas partes de un único y coherente mecanismo de la estructura sincrónica. La agresividad de una de ellas no sofoca sino que estimula el desarrollo de la tendencia opuesta"¹¹. De aquí la tradición de la escuela crítica: por cada tesis existe la antítesis; esa tensión que lleva a la síntesis del sentido, que queda establecida en los criterios de gradualidad y explosión. "Uno de los fundamentos de la semiósfera es su heterogeneidad. Sobre el eje temporal, como ya se ha dicho, coexisten subsistemas cuyos movimientos cíclicos tienen diferentes velocidades"¹².

Las escuelas semióticas de los sesenta y los setenta son producto de airadas controversias en las que se encontraban la ya tradicional escuela semiótica, desarrollada en las primeras décadas del siglo, y el segundo momento, marcado con el estructuralismo. Se trata del tránsito desde la independencia del texto como unidad aislada de interpretación y la posibilidad de interpretación a través de un signo como indicio y,

¹⁰ Iuri Lotman. *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, pp. 168-169.

¹¹ Iuri Lotman. "La memoria a la luz de la culturaología". En: *Crónicas*, n. 31, 1-6, p. 27.

¹² Iuri Lotman. *La semiósfera III. Semiótica de las artes de la cultura*, p. 159.

por otra parte, la libertad que le dieron algunos teóricos orientados a la interpretación individual y personal del sentido en el texto. Ya hemos señalado al respecto el mundo de posibilidades de la transmisión de textos culturales que se da en el espacio semiótico. Aquí confluyen innumerables elementos, entre ellos, el texto, el contexto, la cultura, entendida como conciencia colectiva. Los signos y todos los sistemas que integran la estructura cultural definen un metalenguaje de comprensión de los textos culturales. No es el texto aislado, ni la autonomía del consumidor cultural, sino la integración de todas estas dimensiones de gradualidad y explosión que acompañan a las formaciones culturales, al consumidor colectivo.

Frente a la aplicación de la posibilidad de "semiosis ilimitada", "la interpretación es indefinida. El intento de buscar un significado final e inaccesible conduce a la aceptación de una deriva o un desplazamiento interminable de sentido"¹³. Eco nos expone que desde el origen de los estudios de la semiótica, el basamento filosófico-metodológico provenía de la hermética o estudios hermenéuticos, pero el problema radicaba, desde entonces, en la tergiversación y en la "libertad" asumida por los intérpretes a la hora de amoldar a sus necesidades o deficiencias teóricas-metodológicas un entender personal y unilateral que obligaba en el análisis a forzar respuestas en torno a los objetivos planteados en sus investigaciones.

Según Eco¹⁴, cuando un texto [cinematográfico] se produce no para un único destinatario sino para una comunidad de lectores, [espectadores] el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones, sino según una compleja estrategia de interacciones que también implica a los lectores, así como su competencia en la lengua en cuanto patrimonio social. Por patrimonio social nos referimos no sólo a una lengua determinada en cuanto conjunto de reglas gramaticales, sino también a toda la enciclopedia que las actuaciones de esa lengua han creado, a saber, las convenciones culturales que esa lengua ha producido y la historia misma de las interpretaciones previas de muchos textos, incluyendo el texto que el lector está leyendo.

¹³ Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación* p. 35

¹⁴ Ídem, pp. 72-73

En el consumo o interpretación de los textos culturales se construye un espacio de interpretación en el cual convergen, se integran y se articulan el emisor, su producción (texto) vista como producto cultural supraindividual, y un espectador o espectadores, que confluyen en ese momento comunicativo. De allí que Eco nos refiera que muchos productos y sistemas culturales se encuentran presentes en cualquier proceso de transmisión textual. Por ende, la posibilidad de la inteligibilidad común en el proceso de semiosis hermética o interpretación acordada, que, en el caso que nos compete, arranca del productor y llega hasta la audiencia. Al lenguaje se le asigna la responsabilidad de "armar a la colectividad con la *presunción de comunicabilidad*"¹⁵, "si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse"¹⁶, concluye Eco en 1995.

Hemos visto que el texto cinematográfico es calificado como un sincretismo entre mito, arte y ciencia. La mitología está apoyada en su carácter concreto, en el nombre propio, de allí las apreciaciones de Lotman sobre el mundo de los niños, su visión mitológica a través de sus actividades lúdicas. En este supranivel se encuentran los códigos (símbolos) universales como por ejemplo, tierra, aire y fuego. La mitología puede identificarse como los modelos del universo. El arte es concebido por el autor como la sublimación del metalenguaje mitológico, es la transición o paso de los contenidos mitológicos a representaciones universales de belleza. En cuanto a la ciencia, ésta es considerada otro metalenguaje cultural. Es una tríada de metalenguajes que se apoderan de espacios dentro de la estructura cultural. Y cada uno se presenta individualmente o en conjunto, en una época determinada, asumiendo más preponderancia alguno de ellos. "Así por ejemplo, en la época del romanticismo se destaca el propio metaconcepto de 'romanticismo', que organiza de una manera determinada los textos reales y todo el sistema de percepción del mundo. Aumenta bruscamente el papel modelizante de la poesía como arte de las artes. No sólo otras esferas de la actividad artística, sino también los modelos no artísticos (científicos) experimentan la influencia de la poesía"¹⁷.

¹⁵ Iuri Lotman. *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, p. 192.

¹⁶ Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*, p. 47.

¹⁷ Iuri Lotman. *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, p. 131.

El cine satisface exitosamente necesidades culturales opuestas: la aspiración a escapar del mundo de los signos, de la organización social excesivamente complicada y enajenada, y la aspiración a complicar y enriquecer la esfera de la semiótica social y artística.

3. Objetivo

Explorar los estilos de vida urbana que aparecen en el texto cinematográfico mexicano *Sexo, pudor y lágrimas* a través del análisis del discurso de sus personajes y de sus interacciones conversacionales sobre sexo y poder.

4. Metodología

4.1. Ficha técnica de los constructores del texto¹⁸

Guión y Dirección	Antonio Serrano
Producción	Titán & SPL Matthias Ehrenberg / Christian Valdelievre
Productores Asociados	Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) Argos Cine / Tabasco Films
Productor	Mathias Ehrenberg
Director de Fotografía	Xavier Pérez Grobet
Dirección de Arte	Brigitte Broch
Dirección de Vestuario	Ruth Zermeño
Castig	Elio Lozano, Argos Casting, Claudia Becker
Edición	Samuel Larson
Diseño de Sonido	Lena Esquenazi
Tema y Música	Aleks Syntek
Supervisión Musical	Anette Fradera
Gerente Producción	Sandra Solares
1er Asistente de Dirección	Manuel Hinojosa
Comunicaciones	Ortiga & Stavenghagen
Prensa	Mario Pacheco

¹⁸ Los datos son tomados de la <http://www.sexopudoriylagrimas.com.mx/creditos.html>

4.2. Ficha técnica de los personajes: El mundo íntimo del cine: "Todos buscan amor"¹⁹

Actor	Rol	Descripción
Victor Hugo Martín	Carlos	No da sexo, da cariño. Pareja de Ana.
Susana Zabaleta	Ana	Pide sexo, no cariño. Pareja de Carlos.
Demian Bichir	Tomas	El viajero, el detonante, completa la triada.
Jorge Salinas	Miguel	El Don Juan avergonzado. Pareja de Andrea.
Cecilia Suarez	Andrea	Insatisfecha y resentida. Pareja de Miguel.
Mónica Dionne	Maria	La huésped, el detonante, completa la triada.
Cinco	Cirilo	El mundo infantil de Tomás.
La Modelo	Vigilante	Supervisa las interacciones entre los hombres.
Angélica Aragón	La mamá	No le da cariño a Carlos, lo maneja y mantiene.

4.3. Dimensiones de Exploración

- 4.3.1.- ¿Qué modos de vida urbana, qué tipologías y qué discursos, nos presentan los personajes en el film?

- 4.3.2.- Clasificando al personaje como signo, ubicaremos los roles como: signos referenciales, deícticos y anafóricos.

- 4.3.3.- En cuánto al género: ¿Qué elementos de ideología, poder y política aparecen en las interacciones (conversaciones, gestos, miradas, vestuarios) de los seis protagonistas?

¿Cómo se representan las tipologías y las interacciones entre los personajes femeninos?

¿Cómo se representan las tipologías y las interacciones entre los personajes masculinos?

¿Cómo interactúan los géneros dentro del film?

- 4.3.4.- ¿Cómo se presentan las categorías de exclusión de Foucault, sobre lo prohibido, separación y rechazo, oposición verdadero, falso, el comentario y el autor?

¹⁹ Cuadro elaborado con los créditos aparecidos en: <http://www.sexopudorylagrimas.com.mx>

4.4. Unidades de análisis

Se emplearán las categorías de Jesús García Jiménez sobre el personaje como signo. De Deborah Tannen, el análisis conversacional en diálogos representativos, en lo referente a los géneros y sus interacciones. De Michael Foucault, las categorías controladoras del discurso, sobre el poder y el deseo. De esta manera se tratarán de dar respuesta sobre el modo de vida urbano, la generación y el status.

El Personaje como signo Jesús García Jiménez	Modelo conversacional Deborah Tannen	Procedimientos controladores del discurso Michael Foucault
I.- Signo referencial. II.- Signo deíctico o conector. III.- Signo anafórico.	I.- Poder y solidaridad. II.- Proximidad y distancia. III.- La ambigüedad de las estrategias lingüísticas. IV.- Semejanza y diferencia. <ul style="list-style-type: none"> • Circunloquio. • Interrupción. • Silencio vs. facundia. • Proposición de temas. • La adversidad: conflicto y agresión verbal 	Externos: I.- Lo prohibido. II.- Separación y rechazo. III.- Oposición verdadero, falso. Internos: IV.- El comentario. V.- El autor.

4.4.1. Del personaje como signo

4.4.1.1. Signo referencial: es el clásico referente con el cual el espectador puede, en su mundo lúdico infantil, recrear emociones y descubrir aspectos en la psicología del personaje. Es parte del trato del receptor con el texto y las condiciones (contexto) emotivo pasado, actual o futuro en el cual se ve reflejado. En esta simbología el productor juega con la memoria del espectador con el fin de que éste localice e identifique aspectos del texto que está consumiendo con otros que de alguna manera le enseñaron a ver. Los personajes tienen una carga importante: el Don Juan, el idealista, el irreverente, el calculador, el libre, el temeroso, el inseguro.

4.4.1.2. Signo deíctico: en esta categoría se reúnen los personajes que se comportan como ordenadores del texto cinematográfico y organizan y combinan las situaciones. Estos personajes son como narradores que se encargan de ocupar el puesto del emisor o del receptor para

darle coherencia a la trama, "son los que remiten a una instancia de enunciación"²⁰. ¿Cuánto conoce de la trama tanto el actor como el receptor y en qué medida se le va presentando la información? "Mediante este tipo de recursos narrativos, el saber del receptor se equipara al saber del personaje"²¹.

4.4.1.3. Signo anafórico: "este tipo de personajes construye el relato como un sistema. Es decir, crea la diégesis, independiente de la historia, en ese proceso de representación narrativa que no se confunde con la realidad misma. De aquí que podamos afirmar que todo en un producto de ficción se convierte en una autorreferencia, ya que el personaje alude a aquello que sólo existe en esa obra, dentro del contexto en el que se le ésta citando"²². Como hemos expuesto, el texto y los personajes solos no hablan, hablan en el contexto cultural donde se consumen, donde el receptor consigue, aparte de los signos referentes, otro tipo de correferencias significantes llenas de sentido, que le permitirán ubicarse por completo como parte activa del producto cultural.

4.4.2. De la sociolingüística: modelo conversacional

4.4.2.1. Poder y solidaridad: el poder está asociado a la utilización de pronombres para el distanciamiento en la interacción social, mientras que la solidaridad viene asociada "al uso recíproco del pronombre o las formas simétricas de tratamiento: ambos hablantes se tratan de 'tú' o de 'usted'"²³.

4.4.2.2. Proximidad y distancia: estos dos conceptos se encuentran asociados a los de arriba, pero en una situación combinatoria. En una conversación, el poder puede aparecer asociado a proximidad y la solidaridad a distancia. Aquí lo que nos refiere el sentido es el contexto, el tema y las posiciones asumidas por lo dialogantes "desplazamientos en la dinámica de poder"²⁴.

4.4.2.3. La ambigüedad de las estrategias lingüísticas: "señales del sistema semiótico del lenguaje"²⁵. Todas las estrategias lingüísticas son

²⁰ J. García. *Narrativa audiovisual*, pp. 284-285.

²¹ M. Castro. *Niveles de derivación en la traducción / adaptación*, p. 13, mimeo.

²² *Idem*, p. 14.

²³ Deborah Tannen. *Género y discurso*, p. 31.

²⁴ *Idem*, p. 32.

²⁵ *Idem*, p. 32.

potencialmente ambiguas (polisémicas). En la dinámica comunicacional, entre la intención del emisor y la utilización de frases y palabras existe un receptor que decidirá cómo recibir el texto y cómo proceder a responder.

4.4.2.4. Semejanza y diferencia: para Tannen, esta dupla es un *continuum* es "como un doble vínculo de comunicación. En cierto sentido, todos somos iguales. Pero en otros sentidos, todos somos diferentes"²⁸. Dentro de estas cuatro categorías se encuentran inmersas los mecanismos de la interacción: ¿Cómo se comportan los géneros cuando dialogan? A este respecto Tannen nos señala el empleo de:

- El circunloquio
- La interrupción
- El silencio versus la facundia
- La proposición de temas y
- La adversatividad: conflicto y agresión verbal.

4.4.3. De los procedimientos controladores del discurso

4.4.3.1. Lo prohibido: ¿Qué y hasta dónde debemos hablar? ¿Bajo qué circunstancias? ¿Cómo nos debemos limitar? Michel Foucault caracteriza esta tipología a través de la circunstancia, el derecho y el sujeto. Expone las dos regiones en las cuales se puede encontrar: la sexualidad y la política, que serían sinónimos del deseo y el poder.

4.4.3.2. Separación y rechazo: Foucault la expone como la lucha constante entre el hombre y las organizaciones (instituciones), entre la razón y la locura. Se consideran locas en su momento a las personas que exponen discursos ilógicos o carentes de sentido para el resto de la sociedad. Estas personas son objeto de burla son ignoradas, no se las toma en cuenta. Las sociedades, en su ordenamiento, trazan la línea de separación entre la razón y la locura para fijar la lógica social de sus integrantes.

4.4.3.3. Oposición verdadero, falso: ¿Qué dice el discurso? ¿Cuándo y en qué forma? ¿Es permitido? ¿Es veraz o se carga de contenido de falsedad? Esta categoría estaría relacionada con lo que aquello que nos permite o prohíbe el sistema histórico al que pertenecemos. Es por

⇒ ídem., p. 37.

eso que se supone que lo verdadero y falso se emplean en una primera instancia para el contraste del saber, del conocimiento, pero sus implicaciones son aún mayores. El discurso es un legado o una herramienta del poder.

4.4.3.4. El comentario: designa a los textos repetidos a través de la historia oral y repetidos de generación en generación, los cuales conservan aspectos rituales que atañen al grupo social en el cual se recrean y consumen. Se genera una dinámica interna ordenadora entre los discursos que "se dicen" y los que "son dichos" [siguiendo a Foucault] (fundamentales, creadores y los que se repiten). "Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de retorno"²⁷.

4.4.3.5. El autor: es una división que complementa a *lo prohibido*. Foucault hace el señalamiento porque la censura y lo permitido están condicionados por el autor del discurso y en el peso o importancia que determinada sociedad le confiera. Como bien señala Foucault, el autor no está visto como individuo (indivisible) sino como colectivo aglutinador del discurso. El autor que forma parte de la vida cotidiana se distingue del autor con autoría en filosofía, ciencia o literatura, teniendo como indicio de veracidad su investidura. Aparece, entonces, un juego entre la identidad, la individualidad y el yo como creadores del discurso.

5. Análisis del film: Todos buscan la felicidad

¿Sabes realmente de qué se trata la vida?

Desde la primera escena de la película *Sexo, pudor y lágrimas* se observa el modo de vida urbano en la vestimenta, el estilo de proceder de los personajes y el vocabulario de índole *defeño* (chilango; del Distrito Federal mexicano). Un lenguaje muy mexicano con sus modismos y derivaciones y, más aún, citadino, de la gran metrópoli, desde el ambiente de la clase media alta. Se representa exclusivamente el mundo de vida de la gente bien: colonia (barrio, urbanización) distinguida, restaurantes exclusivos, fiestas y eventos privados, un elogio al concepto *V.I.P.*, con toda la ideología que éste representa. Las tomas se apropian de símbolos de la ciudad, símbolos que se dirigen al mexicano o al extranjero que tenga algún conocimiento sobre Ciudad de México. Las tomas están

²⁷ Michel Foucault. *El orden del discurso*. p. 24

acompañadas del vuelo de un helicóptero como mediador a través de la radio, de la congestión vial. Todo esto se refuerza por medio de la mexicanidad representada internacionalmente por el baile de los matachines dentro del Estadio Universitario, que figura entre las tomas panorámicas.

En cada una de las escenas se pueden identificar mixturas rítmicas. Desde la música electrónica, pasando por la cumbia, el jazz, la balada y el ska. En otras oportunidades, la musicalización se elabora con sonidos de la ciudad, que influyen los giros en los diálogos (evasiones, silencios, agresiones). Cada estilo de música está dispuesto para los personajes y sus situaciones.

5.1. Del personaje como signo

En la trama aparecen claramente referidos todos los personajes. Ana queda claramente identificada como una mujer independiente y sexualmente activa: se trata de un personaje socialmente reconocido por el espectador. Por su parte, Carlos como signo referencial es también socialmente reconocido: es un intelectual dependiente, un escritor bohemio al que su madre y su esposa mantienen. Aunque ambos exponen sus esencias durante el desarrollo de la película, se nos presentan de una forma y cierran con otra: Ana, de castradora a llorona, y Carlos, de impotente a pudoroso.

Miguel se presenta enmascarado en una realidad social envidiable y con unas carencias afectivas insalvables: es el Don Juan, el macho latinoamericano. En otro momento es referido a la mitología cuando María lo compara con el Minotauro. Por su parte, Andrea es la frialdad, la belleza superficial, la estupidez. Para ella todas las mujeres son tratadas con el mismo estereotipo y las feas son unas desdichadas. Ambos personajes referenciales se transforman a lo largo de la trama. Miguel se queda solo y debe reiniciar su vida. Andrea se despide, le consigue sentido a su existencia y pasa de lo banal a lo trascendental.

María es el cuarto personaje referencial, que también se maneja enmascarado: se presenta como una intelectual, apegada a los estudios zoológicos, independiente del género masculino. Se siente fea y piensa que los hombres la compadecen y la desprecian.

El sexto personaje referencial es Tomás, que más tarde se analizará como anafórico. Representa la libertad, el nomadismo, el viaje sin destino.

Es "el diferente" del grupo por su modo de vida y su forma social de proceder.

Cabe precisar al séptimo personaje referencial: Cirilo, un osito de peluche, refugio emocional de la vida nómada de Tomás. Si alguien sabe de sus penas y sufrimientos, es él. La compañía del muñeco le otorga seguridad a Tomás, quien transfiere sus componentes emocionales a ese ser externo y hasta inanimado. Representa el mundo infantil.

Como octavo personaje referencial, aparece la modelo de la valla, la cual se encarga de vigilar las interacciones de los hombres en el apartamento. Es un espectacular anuncio publicitario que está ubicado al frente del apartamento de los hombres.

Como personaje deictico o conector sólo se presenta uno: la mamá de Carlos, quien apenas aparece a los ochenta minutos del film. Su escena dura escasos dos minutos, los necesarios para descubrir por qué la pareja formada por Ana y Carlos interactúa como interactúa. La señora pertenece a la clase alta. Mantiene a Carlos y, por ende, a la pareja. Es influyente en su relación con Ana, lo maneja y lo trata como a un niño. El personaje se presenta como un conector de situaciones. Nos ofrece información adicional sobre Carlos, información que nos permite comprender algunas situaciones.

Tomás también se nos presenta como personaje anafórico. Es el héroe del film, porque se refiere al propio sistema del relato. Sus atributos o figuras privilegiados son el sueño premonitorio, las confesiones o confidencias, las predicciones, los recuerdos del pasado, los proyectos, la fijación de un programa, etc. Tomás no tiene destino claro, sólo viaja o se escapa, su compañero es Cirilo, en quien deposita su confianza. Vive el presente, pero atado al pasado, descubre que ha perdido diez años de su vida y que no ha recibido beneficios. Hasta el amor que siente por Ana no pasó de más de una noche fugaz. Hace todo el esfuerzo necesario para unir a Ana y a Carlos, intenta ayudar a Miguel con su sentimiento de culpa y decide justificar su existencia a través del suicidio. El diálogo de cierre de Tomás representa el clímax del film, éste parafrasea a Carlos:

Tomás: "nada de lo que encontramos nos satisface... Nada, sólo resiste unos instantes y se va" y de aquí se deriva una pregunta existencial central: ¿de qué se trata la vida? Pide respuesta... "Qué lástima que mi único amigo haya cambiado tanto". Carlos corre a Tomás de la casa,

quien aconseja a cada uno de los personajes y se despide. Se dirige a Ana y le dice: "cuida a Cirilo". Con esta última frase le da a entender "continúa cuidándome".

5.2. De escenas, diálogos e interacciones

5.2.1. Presentación de la primera pareja conformada por Ana y Carlos

Iniciaremos el análisis de la interacción entre los personajes de *Sexo, pudor y lágrimas* con el prólogo del film. La escena ocurre en la sala del apartamento mientras Ana trae el mercado al hogar. La acompañan unos cargadores. Comienza a coquetear con uno de ellos, hasta que se encuentra sola con Carlos, que está en posición de meditación. Él le observa con detenimiento las nalgas. El efecto se logra con un *close-up* de la cara de Carlos y, luego, a las nalgas de la mujer. Inmediatamente se para Carlos y emociona a Ana con su acción.

Ana: ¿Qué me ves?

Carlos: el culo.

Ana: ¿el culo? (alegre y sorprendida) y... ese milagro.

Carlos: tengo una idea.

Ana: ay...mi amor (feliz) nada más espérate a que se vayan los señores, eh (refiriéndose a los cargadores que le llevaban el mercado hasta el apartamento).

Carlos: (la evade...) ahora no tengo cabeza para eso.

Ana: está bien, *homo sapiens*... Nada más no se te olvide que algún día...

Carlos: (la ignora) escucha puede servir de prólogo (refiriéndose a un libro que está escribiendo) y a la vez se pudiera interpretar como el prólogo o inicio del film: "cuanto más admire un hombre a una mujer por sus éxitos, más difícil le resultará desearla. La nueva mujer es una fuente de impotencia masculina...una castradora y una causa de divorcio".

A través del diálogo podríamos clasificar varias estrategias con respecto al poder y la solidaridad: no se emplean pronombres de distanciamiento, existe un trato simétrico en la interacción, aunque aparecen desplazamientos y giros en la dinámica. Se aprecia claramente la ambigüedad de las estrategias lingüísticas. Queda demostrado que para Carlos las

nalgas de Ana son, en ese momento, motivo de inspiración poética. Para ella, en cambio, son señal de interés sexual por su pareja, una invitación a hacer el amor. El silencio aparece como estrategia, dejando lo sobreentendido, espacios para las especulaciones. Ana define a su pareja como *homo sapiens* refiriéndose a lo racional, en forma irónica. Cuando alude a "ese milagro", se refiere a la poca actividad sexual que ambos comparten o a las pocas proposiciones por parte de él.

Entre la intención de Carlos —sus frases y sus palabras— y la respuesta de Ana se configura una dinámica en la cual cada uno decide cómo utilizar el texto, cómo proceder y cómo responder. Se presenta el proceso de sujeto (emisor), proposición y sujeto (receptor). Durante la enunciación se procede a invertir el giro conversacional, cuando el receptor se convierte en emisor y asume la posición dominante durante el diálogo.

Aparece la interrupción como mecanismo de interacción, dejando frases incompletas, que el otro aprovecha para tomar el liderazgo y proponer temas. Si por un lado el tema de Carlos es literario (la producción del prólogo de su libro), para Ana es sexual (su deseo de hacer el amor con su pareja). Con la frase "tengo una idea" queda descubierta la polisemia. Cada uno interpreta según sus necesidades. Para Carlos, es la musa y para Ana es el sexo. Cuando Carlos dice: "ahora no tengo cabeza para eso", *eso* representa el sexo.

A través de la escena y del diálogo se presentan a los dos personajes como signos referenciales. En este momento se nos muestra que la narrativa será detallada a lo largo del film, las carencias y los gustos de ambos personajes, aspecto central de sus conflictos. El sexo se define según las necesidades de sus integrantes. Para Ana es el placer, para Carlos es un aspecto más, con poco significado en su existencia. Aquí aparece el circunloquio —"la preferencia del hablante por no afirmar taxativamente una idea"²⁴— cuando en la interacción Carlos no menciona directamente el nombre de Ana, sino que lo insinúa por medio de la palabra "castradora", ni se autoproclama impotente. Se trata de un estilo conversacional indirecto. Aparece un paralelismo cuando define a la mujer como una castradora y al hombre como un impotente. Para él esa es la realidad de la pareja de los noventa.

* Deborah Tannen, *op.cit.*, p. 40

5.2.2. Miguel viola a su pareja

Pasemos a describir ahora la escena que se percibe como las más impactante de la película, que se sitúa a hacia el minuto treinta. Es la de mayor violencia de la cinta y se desarrolla en la habitación de la pareja que conforman Andrea y Miguel. El sonido es decadente, hay golpes y gritos. Miguel está obstinado por los frecuentes desencuentros con su pareja formal y está "trabado" de cocaína.

En el otro cuarto del apartamento está María, huésped de Miguel durante un viaje a Ciudad de México, preocupada por lo que escuchó. Revisa el closet y encuentra muchas muñecas. De fondo se escucha una canción de cuna. María hurga en el cuarto tratando de buscar respuesta a los caracteres de identidad de la pareja. Trata de reconocer, entre los símbolos del hogar, cómo se desenvuelve esa relación. Todo esto sucede cuando la pareja pelea en la habitación. En la escena de la violación aparece en primer plano Miguel y Andrea y, al fondo, María, impotente ante la situación y con ganas de intervenir. Pero no pasa de ser una observadora.

El diálogo se desarrolla de la siguiente manera:

Miguel: cállate la boca y abre las piernas (Andrea trata de escaparse hacia la sala)

Andrea: suéltame.

Miguel: ya que me quitaste el sueño, voy a hacer un pequeño sacrificio para ver si se te quitan las ganas de seguir platicando... eh, babosa.

Andrea: suéltame... animal.

Miguel: En la cama siempre se duerme con un animal mija... eh, una hiena... monstruosa.

(Miguel le arranca la ropa, la golpea y la tira en la cama. Le ordena)
¡Abre las piernas!

Miguel: acuérdate Andrea, en la cama siempre hay uno que es más fuerte, siempre hay uno que termina debajo del otro, (la penetra a la par que le da cachetadas y la humilla). Ella llora... termina la escena.

Si en alguna escena se observa con mayor detalle una situación de humillación y dominación es en ésta. El diálogo es dirigido por el macho en furia, mientras la hembra no logra hacerse respetar. Este análisis, aparte de en el parlamento, se define en la narrativa de las imágenes,

la ambientación y el sonido. El poder de Miguel está claramente expuesto y no hay ningún indicio de solidaridad en la relación. La adversidad en esta oportunidad es producto de la aparición de María en sus vidas. Ahora, la pareja abre otra etapa en sus interacciones.

Aunque se utilizan pronombres de cercanía, como "mija", y nombres propios, ambos se emplean en modo unidireccional, en forma de dominación (asimetría). Este modo de interacción hace que la víctima, Andrea, sea llevada al terreno que el victimario, Miguel, desea. La intervención de Andrea en el diálogo es escasa o nula. Su silencio es encubierto por el llanto, los gritos y el escape.

El detonante del suceso es el reclamo de Andrea sobre su triste vida personal y conyugal. En un momento, Miguel se harta y decide castigar a su mujer. En el diálogo unidireccional aparecen paralelismos entre el hombre y los animales: "siempre se duerme con un animal mija... eh, una hiena... monstruosa". Indirectamente, él se define por primera vez a través del recurso del circunloquio. Más adelante, hacia el cierre de la película, lo hará directamente por medio de los siguientes calificativos: inepto, vacío, superficial, inválido. Es entonces cuando cobra conciencia de que su relación de dominación implicó la pérdida del amor y de la integridad de su pareja.

Con respecto al silencio versus facundia, Miguel somete a Andrea y la reduce al silencio. Queda claramente presentada "la adversidad" a través del conflicto y la agresión verbal. Se observa cuando se presentan órdenes a la subordinada. Por ejemplo: "cállate la boca y abre las piernas". Con esa orden Miguel le está diciendo "aquí se abre la boca para decir lo que yo quiero y cuando yo lo decido". No aparece el circunloquio, sino el estilo directo.

Si el diálogo entre la primera pareja, Ana y Carlos, presenta espacios de participación y giros en la interacción, en este último caso ocurre todo lo contrario: la unidireccionalidad y la dominación de él sobre ella son constantes.

5.2.3. Miguel busca respuesta a su comportamiento

Miguel aparece poniéndose su bata de dormir, en ese momento se presenta el desnudo parcial del personaje. María lo espera asustada en la sala y él irrumpe con una frase:

Miguel: no podías dormir.

María: (ella permanece en silencio).

Miguel: yo tampoco... Sigue borracha

María: ¿qué te pasó Miguel?

Miguel: (la evade y le pregunta): ¿no tienes cigarrillos?

María: tampoco fumabas... No

Miguel: me desespera... (Miguel se le aproxima y comienza a acariciarle el seno. Entre el coqueteo y las caricias se inicia la infidelidad).

En esta escena se nos presenta a un Miguel desesperado y culpable luego de haber violado a su esposa. Aquí el poder se invierte y María (la mujer) domina el diálogo a través de sus silencios.

Miguel no encuentra una excusa justa para iniciar la interacción y propone un tema banal, sobre el insomnio. Se emplean los nombres propios y se utiliza la primera persona. Se presenta la solidaridad, que Miguel buscará más tarde en los brazos de María. Miguel busca esa solidaridad a través del empleo de la forma simétrica del tú, que otorga cercanía y confianza. Esta escena es oscura y silenciosa, ocurre en la sala del apartamento entre penumbras y susurros. Los dos habían deseado ese momento de intimidad desde hacía mucho tiempo, pero en vista de la dinámica las situación, la escena toma un rumbo más conflictivo.

La ambigüedad en las estrategias lingüísticas se presenta a través de lo que el emisor expresa y a través de lo que el receptor hace con la proposición. Esa ambigüedad queda clara cuando Miguel interroga a María y ella permanece en silencio. Él adopta como estrategia responderse la pregunta y buscar indicios, en la interacción, para persuadir a María. En un segundo momento, se invierten los roles y María le pregunta por su cambio. Él le pregunta si tienes cigarrillos. Ella no responde y aprovecha el momento para fustigarlo de nuevo recordándole que antes él no fumaba.

El objetivo de Miguel era acercarse su antiguo amor. El diálogo es una excusa. Por ende no le importa intercambiar información verbal, sino caricias. Está vacío y busca respuesta en una añoranza, en unos ideales compartidos con la mujer que siempre amó.

5.2.4. Tratando de ser amiga de Andrea

Luego del incidente de la noche anterior, María trata de apoyar a Andrea en su situación de pareja. El diálogo y sus símbolos, nos refieren a género, generación y status.

María: ¡cómo ha cambiado esta ciudad...! Esto es como *Wall Street*, (mientras Andrea la ignora).

María: ¿te acuerdas del Minotauro, mitad toro y parece ser que ahora mitad publicista? Pues, ese bicho devoraba mujeres... si no se moría.

En esta escena, más que un diálogo, se presenta un monólogo. María está impactada con los cambios de la ciudad y establece dos simbologías interesantes. Se nos presenta como una mujer de mundo que conoce Nueva York. Ya antes nos la habían presentado como procedente de África. Luego evoca a la mitología griega cuando se refiere al mito del Minotauro. Esto nos habla de su nivel de conocimiento. Y cuando se refiere a los cambios de la ciudad, también nos ubica en el tiempo, precisando que lleva varios años fuera del país.

Trata de justificar la violación de Miguel a través del mito del Minotauro. Es una manera de penetrar en la vida de la pareja, ofreciéndole a través del circunloquio el apoyo de género incondicional.

5.2.5. María y Miguel, juegos de seducción

Al día siguiente, luego de los juegos de seducción de apartamento a apartamento, las conversaciones entre los dos géneros se reanudan. María busca una excusa para encontrarse con Miguel. Se dirige hasta el apartamento de los hombres y se encuentra sólo a Miguel. Le pregunta por Carlos, quien no se encuentra en casa. Ella se escuda diciéndole que venía por un libro que le había pedido. Miguel la deja entrar mientras se viste y juega a seducirla para manejar el poder. Se inicia el diálogo:

María: ¡Miguel!

Miguel: sí.

María: ¿tú volverías a fijarte en mí?

Miguel: ¿después de todo lo que pasó?

María: pasó lo que tenía que pasar.

Miguel: no.

María: ¿por qué?

Miguel: María... Ya todo cambió.

María: sí, si te lo dije cuando llegué, ya no eres el mismo.

Miguel: efectivamente ya no soy el mismo, ya no me impresiona ni tu seguridad, ni tus teorías, ni tu carácter invulnerable. Ahora prefiero convivir con la gente que se equivoca.

María: ¿y si probamos de nuevo? (se hace el silencio y suena una bocina al fondo).

Miguel: ¡qué bonito suena! ¿No? (refiriéndose al sonido de la bocina y obviando la proposición de María).

En este diálogo se presenta el cambio de poder en la interacción. Ahora Miguel se siente dueño de la situación y conduce a María a su terreno. Ocurre un desplazamiento en la dinámica del poder. Aunque aparecen formas recíprocas de poder y solidaridad, asociadas a la utilización de nombres propios, Miguel utiliza el desplazamiento de María hasta el apartamento para vengarse del rechazo de ella años atrás, cuando decidió dejarlo para seguir sus estudios en el extranjero. A pesar de ese precedente, María no descarta la posibilidad de volver a iniciar la relación que pospuso por otros intereses.

La polisemia de las estrategias lingüísticas queda claramente expresada cuando María le pide comenzar de nuevo. Él utiliza el silencio y se apoya en el sonido de la bocina de un automóvil, utiliza la ironía y le expresa: "qué bonito suena", refiriéndose a la proposición que le acaba de hacer. Esto también se podría asociar a un circunloquio, cuando no se dice directamente lo que se quiere decir pero se deja sobreentendido.

Con respecto a la semejanza y diferencia, en varios momentos de la interacción María cuestiona el cambio de Miguel. Ella lo dejó con un modo de vida semejante al suyo pero lo consigue diferente. La diferencia no la marca sólo el nuevo modo de vida, intereses y objetivos de Miguel, sino la forma de proceder en su interacción. Ahora, él desconfía de la seguridad de ella y decide por una vida práctica, en la que no tiene que reflexionar por cada acción que realiza. Ya la utopía no es parte de su realización como persona.

El silencio que emplea Miguel tiene como objeto desequilibrar a María, quien no encuentra qué hacer en medio de esa situación. Necesita pedir

algo, pero le avergüenza. Lo embarazoso de esa situación está expresado en la trilogía del querer, saber y poder, que, en la interacción, se logran a través del hacer.

Mientras que la proposición del tema parte de María, Miguel utiliza el momento para humillarla en su condición de solicitadora de cariño. No aparece conflicto, ni agresión verbal, la persuasión de ambos y el respeto por los espacios de la comunicación organiza la estrategia conversacional.

5.2.6. La crisis de Andrea

En la crisis de Andrea aparecen sus temores. Pronuncia un monólogo con escasas intervenciones de Ana y María:

Andrea: siempre me lastimaba (Ana toma una foto; retrata el momento). Nunca le importó, o más bien creo, nunca se enteró. Siempre creyó que mis gritos eran de placer.

Andrea: mi vagina es demasiado estrecha.

María: ¿qué sentías?

Andrea: pues, al principio me dolía mucho. Después nada.

Andrea: bueno, sí sentía algo. Me sentía como muerta por dentro, ahí echada mientras él subía y bajaba y me apretaba.

María: Andrea, no tienes que seguir.

Andrea: luego, ¿sabes qué pensaba? Pensaba que yo era otra mujer, que el cuerpo que Miguel penetraba no era el mío... El de una de sus tantas amiguitas. Y era entonces cuando yo lo miraba. Y miraba cómo gozaba, y se veía tan hermoso.

Este monólogo se apoya en la solidaridad del género. Es la oportunidad de Andrea para expresar su fracaso sexual. Las relaciones castradoras son silenciadas por la víctima, hasta que aparece el momento de reflexión y ella lo aprovecha para descargar sus miedos.

El personaje ha buscado mecanismos de control para soportar el dolor y negarse a la posibilidad de placer. Para ella el goce de Miguel es significativo, en oposición a su sufrimiento. Si retomamos el diálogo de la violación, debemos recordar aquél es controlado por Miguel. Allí nos muestran la interacción sexual de la pareja, ella grita y llora y luego calla.

En este momento se descubre una Andrea fuerte y decidida. Su transformación se presenta en los siguientes momentos de la narrativa. En ese diálogo, la ambigüedad en las estrategias lingüísticas es inexistente puesto que ocurre intragénero, a través de la solidaridad que le brindan María y Ana.

Queda evidenciada la crisis de comunicación de la pareja, cuando Andrea nos expone que no sabe si Miguel se enteró o no de su sufrimiento. Nunca fueron francos. El dolor de Andrea era interpretado por Miguel como placer. El sujeto emisor lanza una proposición a través de los gritos y el sujeto receptor lo asume como la excitación o placer sexual de su pareja.

Aparecen dos interrupciones: la primera cuando Ana toma la foto y la segunda cuando María le sugiere que calle y no se haga más daño. Sin embargo, Andrea está decidida a expresar su situación y se siente dueña del momento. Maneja su monólogo ignorando las interrupciones que solidariamente le hacen sus confidentes.

En cuanto a la proposición de temas, en este momento Andrea decide hablar de su estrechez vaginal. Mientras el monólogo ocurre, Miguel se define en el apartamento de los hombres como "inepto", "vacío" y "superficial" (un inválido). Esos tres adjetivos definen su identidad individual, a pesar de que él proyecta el estereotipo del hombre triunfador, con dinero y mujeres. En su conversación con Tomás, Miguel llora y dice: "a veces me gustaría volver a tener doce años". Miguel experimenta durante ese mes de separación la crisis de su relación y las ganas de retomar su vida desde su pubertad.

5.2.7. En busca de la segunda oportunidad.

Se retoma la escena de inicio, pero con las transformaciones de los personajes. Carlos le muestra el ensayo a Ana y lee el título: *Sexo, pudor y lágrimas*. Ana le replica: "sexo, pero, ¿tú que sabes lo que es el sexo?". Él le entrega a Cirilo y ajustan detalles de la mudanza. Cuando Ana se despide, ambos se voltean y en coro dicen: ¿me perdonas?

Carlos: quiero hacerte el amor.

Ana: ¿qué te metiste?

Carlos: Llorona.

Ana: Pudoroso.

Del circunloquio como estrategia conversacional en el primer diálogo de la pareja, la interacción se vuelca hacia un estilo directo. No se buscan paralelismos para indirectamente decir lo que se piensa. Ahora se emplean los adjetivos directamente. En medio del juego y el cortejo, Carlos define a Ana como "llorona" y ella a él como "pudoroso".

Se obvian temas de discusión. Cuando Ana le replica: "pero, ¿tú que sabes lo que es el sexo?", Carlos ignora el comentario y, a través del silencio, logra evitar el conflicto. Presenciamos un diálogo simétrico a simple vista. Solidaridad y poder están distribuidos con igual peso en la interacción. Sin embargo, en este momento es Carlos quien dirige el diálogo y logra reconciliarse con su pareja.

La adversidad, dueña del conflicto y la agresión verbal, se cambia por el diálogo y la negociación, para la ganancia de la pareja. Ahora sus caras de disculpa y de resignación los invita a darse una segunda oportunidad.

Aparece una transformación de la otredad, cuando en la primera escena, en medio de insultos, Carlos define a Ana como una castradora y ella a él como un impotente. Ahora, en la reconciliación, ambos comienzan a ver otra dimensión entre sus subjetividades. La trama nos muestra con precisión la oportunidad que se le presenta a la pareja integrada por Ana y Carlos y el final inevitable de la formada por Miguel y Andrea.

5.3. De los procedimientos controladores del discurso

Lo prohibido en las interacciones intragénero, tanto entre las mujeres como entre los hombres, se expresa con libertad y sin temores. Aparecen las siguientes clasificaciones. Ana nos dice que hay tres tipos de hombres: "su papá, su papacito y esos putos". María, de una manera más intelectual y más feminista, nos expone las tres categorías de la siguiente manera: "los que te prometen lo que nunca te van a dar, los que quieren que seas una dama en la mesa y una puta en la cama y los que buscan una madre como los que piden limosna, esos son los peores".

En otro diálogo, Ana nos expone su concepto de sexualidad y entra en el tema del orgasmo. Ana les pregunta: "¿alguna de las dos sabe qué es un orgasmo?".

Ana: ¿el sexo? El sexo, es la llave del mundo. Yo no lo niego, soy una fanática del orgasmo. De esa pequeña explosión en la que puede encontrarse el sentido de todo.

Andrea: ay ¡qué exagerada!

Ana: para mí es como... (en ese momento María le toma una foto)
La foto, se trata de coleccionar instantes, de eso se trata la vida, ¿o qué?

Por su parte los hombres se cuestionan sobre su promiscuidad y lo difícil de la monogamia y de sus interacciones con las mujeres.

Tomás: no soy promiscuo, Carlos sólo busco una oreja...

Carlos: ¿qué?

Tomás: Sí, sí, sí... Una orejita virgen que se deleite, que goce, que disfrute con mis maravillosas historias.

En reiteradas oportunidades Tomás compite con Miguel con respecto a la promiscuidad, aunque Miguel argumenta que se acostaba para ver si conseguía "la capacidad de enamorarse".

Por otra parte, la separación y el rechazo lo podemos rastrear en varias escenas. El personaje que representa la locura es Tomás, quien va en contra de las instituciones, de lo establecido, de lo permitido. Desde otro ángulo y como una ironía, aparece la permisividad de la fiesta de la agencia de publicidad donde trabaja Miguel, así como sus códigos. Se trata del espacio de lo permitido. Mientras Tomás es cuestionado y rechazado, la fiesta es deseada y aceptada. Valiéndonos de la lógica de las instituciones y sus mecanismos de control, los escrutadores sociales y sus instituciones clasifican lo permitido y lo prohibido. Un ejemplo se presenta cuando Carlos arremete contra Tomás y le reprocha: "tienes pánico que te vean tal y como eres".

Con respecto a la oposición verdadero / falso, se puede acotar que el texto fílmico presentado es pertinente. La persuasión opera porque el espectador lo permite, los contenidos son veraces y cotidianos, aunque suelen permanecer ocultos. La narrativa es lineal simple con continuidad de planos temporales en las escenas que se desarrollan a lo largo del texto. La película es intimista, para lo cual se utilizan primeros planos, *close up*, *extreme close up*, tomas cerradas y planos medios. Las tomas abiertas se emplean con menor proporción y con la finalidad de presentar visiones panorámicas de lo cotidiano y del mundo de vida urbano. Se muestra la realidad, pero no casualmente, porque los discursos no afloran de la nada. Son productos de su tiempo.

Con respecto a los elementos internos del discurso, nos encontramos con el comentario y el autor. Con respecto al primer procedimiento, debemos acotar que los temas que integran la sexualidad son vividos particularmente en cada cultura. Sin embargo existen temas universales que son presentados en el texto. La monogamia, la infidelidad, la frigidez, el orgasmo, entre otros, se recrean de generación en generación a través de la tradición oral. La información sobre la sexualidad se expone de manera diferente entre mujeres y entre hombres y estas sutilezas son las que condicionan la forma de vivir la sexualidad en cada género. En tal sentido, el comentario intragénero es pertinente. Las mujeres presentan las problemáticas asociadas a su género, y por otra parte, los hombres proponen temas y le dan el tratamiento desde su perspectiva.

La creación de un texto cinematográfico es producto de un equipo, pero, en este caso, Antonio Serrano funge como el autor, por ser el guionista y director de la película. La categoría autor está íntimamente relacionada con lo prohibido, aunque no se le otorga la misma licencia a todos por igual. Esta licencia dependerá del rol que juegue lo prohibido en una determinada sociedad, condicionada por la importancia que se le confiera en el contexto donde esté inmersa. Serrano ya había abonado el terreno porque venía de trabajar en los medios de comunicación —específicamente en dirección, desde 1987— y se hizo un nombre en 1995 con el montaje de *Sexo, pudor y lágrimas*, texto insumo para la elaboración del guión cinematográfico. Más tarde ingresó al campo televisivo, donde dirigió novelas y programas especiales exitosos, entre ellos *Nada Personal*, *Mirada de Mujer* y *Teresa*. Más que sus estudios internacionales, el reconocimiento público y la exposición a los medios, por casi década y media, le permitieron presentar el discurso en el campo de la sexualidad y de los temas prohibidos.

6. Conclusiones

En este trabajo se empleó un conjunto de técnicas y de categorías de análisis pertenecientes a las áreas del análisis del discurso y de la semiótica, para lo cual se realizó una revisión de los cambios teóricos más significativos de esas disciplinas.

Pensar en analizar la exterioridad del texto puede ser una primera aproximación. Esto entraría en el campo de lo explícito, lo que los textos nos muestran. Pero cuando se le pregunta al texto y éste no responde,

entonces aparece la zona de sombra, de lo implícito, de lo no-dicho. Ése es el campo que interesa a los estudios semióticos o del discurso.

Se reafirma al texto como unidad indisoluble de comunicación. En este caso, la preparación para ver una película y los comentarios de los receptores a sus amigos perfilan espacios de interacción textual en los cuales se crea el espacio semiótico y sus límites con el no-texto.

La reflexión y propuesta de Lotman consiste en la categoría de texto, eje central de su libro *Cultura y explosión*. De esta reflexión se deriva la cultura como un macrotexto que se integra y reestructura con dinamismo y se define como semiósfera. Esta reflexión teórica significa la evolución del pensamiento de Lotman desde la teoría de la información, en la que descubre al ruido como un generador de nuevo sentido. He aquí una ruptura con el formalismo ruso y con Jakobson. Sería interesante para una futura aplicación, tomando en cuenta este insumo, responder esta pregunta: ¿cómo se observan las diferencias dentro de un movimiento homogeneizador, como la globalización?

En nuestro caso, el primer texto aparece en el título del film: *Sexo, pudor y lágrimas*. De este título se desprende que el sexo y el pudor están en relación directa con las lágrimas a lo largo del film. De hecho, todos los personajes lloran de felicidad o de miedo, pero siempre vinculados al territorio del placer, de lo prohibido. Aunado a esto, en el cine la imagen manipula, y el film fue el insumo que se empleó para la construcción de las unidades de análisis. Se profundizó en las transformaciones de los personajes durante el desarrollo de la trama, sobre sus diálogos y sobre los procedimientos controladores del discurso.

Construyendo el concepto de cultura como dialéctica entre temas, vale la pena revisar el concepto global de la industria cinematográfica y la hiperlocalización de temas que se integran en el texto cultural. En tal sentido, debemos vincular el concepto de moda en la producción cinematográfica actual. Lotman nos recuerda que "la moda es un metrómetro cultural", la moda produce una función informativa significativa, comunica. Moda viene de modo (*modus*). Por eso lo bello es lo que está de moda. Son los patrones de interpretación de la industria cultural. La moda es un régimen semiótico, capaz de "semiotizar" cualquier cosa, capaz de integrar un elemento no-semiótico al espacio semiótico.

Nos preguntamos: ¿qué hace especial a esta película? Y encontramos que el tema, la narrativa y los diálogos le otorgan el éxito. Si hablamos

de profundidad, los temas tratados son cotidianos, pero no banales. Las escenas semiotizan espacios inesperados, como el sincretismo cultural que hemos reseñado en el análisis. La pertinencia estuvo establecida por el tratamiento de los diálogos y el momento cronológico en el cual aparece la película.

Desde México se produce un texto que, dejando de ser hiperlocalista, refleja una problemática global histórica, sin menospreciar las tradiciones y los signos de la ciudad, que le dan indicios al espectador sobre su condición cultural. Nos refiere a un espacio latinoamericano, o por qué no, iberoamericano, la lengua española así lo señala. Sin embargo, la trama se pudo desarrollar en cualquier parte del mundo.

Un conocedor de las grandes culturas americanas puede ubicar las tradiciones en el mundo maya, inca o azteca sin alterar la interpretación del texto. Estos símbolos aparecen con la finalidad de ubicar al lector en el mismo. Los modismos chilangos son bien entendidos por los pobladores del Distrito Federal mexicano pero no excluyen al resto del país. Con respecto a los demás hispanohablantes, no existirá posibilidad de perderse en la interpretación del producto, porque los modismos no son determinantes. Además no aparecen aislados, sino integrados a los diálogos, con la secuencia y con la música.

Luego de más de cincuenta años, se presenta una nueva explosión cultural cinematográfica en México. En esta revitalización, los patrones globales se integran en el discurso. Es por esta situación que el drama y la comedia confluyen al mejor estilo de cualquier producto norteamericano. No es casual 20th Century Fox, haya comprado los derechos de distribución de esta película.

Aunque aparecen estereotipos o personajes referenciales (el donjuán, la liberal, la bohemia, el intelectual), éstos se plantean desde otra perspectiva. Se aprecia una transición del modo tradicional de hacer cine en México y del tratamiento del tema sexual. Aunque no se asume un rompimiento, se presentan indicios de las transformaciones del cine en el país. Se podría pensar en un antes y un después en la producción cinematográfica mexicana con respecto a la forma de narrar lo cotidiano y de interpretar las carencias y los juegos sexuales que se presentan entre los géneros en la generación mexicana que se ubica hacia los treinta años de edad.

Hablar de lo prohibido siempre ha sido placentero y en el texto se tocan todos los mecanismos controladores del discurso sobre esta temática. En cuanto a las interacciones de género, se pudo observar los desplazamientos, las asimetrías y las negociaciones intragénero y por parejas. Igualmente, la transformación del personaje como signo nos permitió distinguir a los personajes referenciales, anafóricos y deícticos. El texto orientó la interpretación y se pudo conseguir repetición de frases, utilizadas para el inicio y el cierre de la película. Se seleccionaron siete diálogos representativos y frases alusivas a la esencia del film.

Referencias

- Abbagnano, N. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económico, 1996.
- Ayala, M.. *La representación del personaje latino en el cine norteamericano y su importancia en el proceso de integración comercial y cultural en el bloque de norteamérica*. Tesis de Maestría, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 1996
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Barthes, R. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Barthes, R. *Mitologías*, México: Siglo XXI, 1980.
- Barthes, R. *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1978.
- Barthes, R. *La Semiología*. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1976.
- Barthes, R. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1967.
- Berger, A. *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. Londres: Sage Publications, 1995.
- Bordwel & Thompson. *Film Art. An Introduction*. (4a. ed.) USA: McGraw-Hill, Inc., 1993.
- Bullock, Stallybrass & Trombley. *The Harper Dictionary of Modern Thought*. USA: Harper and Row, Publishers, 1998.
- Castro, M (s/f). *El personaje cinematográfico como signo en Alice* (Woody Allen, 1990). Mimeo.
- Castro, M (s/f). *Niveles de derivación en la traducción / adaptación*. Mimeo.
- Castro, M. *Esquemas disociativos en El secreto de Romelia*. México: ITESM, Campus Toluca, 1998.

- Eco, U. *Interpretación y sobreinterpretación*. Nueva York: Cambridge University Press, 1995.
- Eco, U. *El superhombre de masas*. Barcelona, Lumen, 1995
- Eco, U. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Eco, U. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Lumen, 1975.
- Edgar, A. & Sedgwick, P. *Key concepts in cultural theory*. London: Routledge, 1999.
- Fiske, J. *Television Culture*. NYC: Methuen & Co, 1987.
- Foucault, M. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1980.
- García, J. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra (colección Signo e Imagen, 33), 1993.
- García, N. *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (IMCINE), 1994.
- García, N. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Giménez, G. *Metodología y cultura*. México: CNCA, 1994.
- Gimferrer, P. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, Los Tres Mundos Ensayo, 2000.
- Goffman, E. *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza Universidad, 1979.
- Goffman, E. *Estigma de la identidad deteriorada*. Argentina: Amorrortu, 1993.
- González, C. *Imagen y sentido*. México, DF., UNAM, 1986.
- Haidar, J. *Iuri Lotman y el análisis de la cultura. Las peculiaridades de su propuesta frente a otras tendencias*. Separata de su tesis doctoral. Borrador sujeto a correcciones, 2001.
- Haidar, J. *Análisis del discurso. Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. 117-164, 1998.
- Haidar, J. *El estructuralismo*. México: Juan Pablos Editor, 1990.
- <http://www.archivofox.com/99/sexopudorylagrimas/>
- <http://www.foxmexico.com>
- <http://www.sexopudorylagrimas.com.mx>
- <http://www.inegi.gob.mx>

<http://www.proceso.com.mx/1247/1247n40.html>

<http://www.universolatino.net/spl/boletin.html>

- Lagny, M. *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa editorial, S.A., 1997.
- Lévi-Strauss, C. *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- Lévi-Strauss, C. *Antropología estructural*. México: Siglo XXI, 1979.
- Lévi-Strauss, C. *Elogio de la antropología*. México: Siglo XXI, 1977.
- Lozano De la Fuente: "Imágenes y estereotipos en las películas de estreno de los videoclubes mexicanos". En: *Revista Brasileira de Ciências de Comunicação*, (XXII, 2), julio / diciembre., pp. 55-74, 1999.
- Lotman, I. *La Semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Lotman, I.. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imposible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa., 1999.
- Lotman, I.: "La memoria a la luz de la culturología". En: *Criterios*, (31), 1-6 pp. 223-228, 1994.
- Lotman, I. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". En: *Escritos, revista de ciencias del lenguaje*, (9), enero / diciembre, pp.15-20, 1993.
- Monsiváis y Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/IMCINE, 1994.
- Peirce, C. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.
- Ricoeur, P. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 1998.
- Rosas, H.: "Cine mexicano esta muy 'in'". En: *El Norte*, sección E: Gentel, jueves 21 de septiembre de 2000. 1E y 10E.
- Seguí y Burgaleta. *La interpretación de la obra de arte*. Madrid: Editorial Complutense, S.A, 1996.
- Serrano, A. *Sexo, pudor y lágrimas*. [V.H.S.] México: 20th Century Fox, 1999.
- Syntek, A. *Sexo, pudor y lágrimas*. [Soundtrack]. México: EMI Music, 1999.
- Tannen, D. *Género y discurso*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Vale, E. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Wollen, P. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg, 1972.