

Representaciones de la mujer en la película *El regreso* (2011) a la luz del ensayo *Mujer y cultura* (1990)

Representations of Women in the Film El regreso (2011) in the Light of the Essay Mujer y cultura (1990)

Valeria Solís Lemus

DOI 10.15517/es.v84i1.57385



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Representaciones de la mujer en la película *El regreso* (2011) a la luz del ensayo *Mujer y cultura* (1990)

Representations of Women in the Film El regreso (2011) in the Light of the Essay Mujer y cultura (1990)

Valeria Solís Lemus¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 30 de octubre del 2023

Aprobado: 13 de febrero del 2024

Resumen

Introducción: En el artículo, se presenta un análisis de la figura femenina principal de la película *El regreso* (2011), de Hernán Jiménez, a la luz de los postulados planteados en el ensayo *Mujer y cultura* (1990) de Carmen Naranjo. **Objetivo:** Se pretende poner en diálogo la película del director costarricense y el texto literario de Naranjo desde una perspectiva de género. **Métodos:** Para lograrlo, se toma el texto *Mujer y cultura* y, en concreto, los mitos culturales esbozados en este por su autora como aparatos críticos para analizar el personaje fílmico de Amanda. **Conclusiones:** Se plantea que, a pesar de la distancia temporal entre ambos textos, lo esbozado en uno funciona perfectamente para analizar el otro. Además, el análisis permite entender cómo se construye la representación de la mujer en los productos culturales costarricenses y en la sociedad, en este caso, mediante la síntesis de mitos culturales en un solo personaje fílmico.

Palabras clave: cine costarricense; literatura costarricense; feminismo; mitos culturales; género

¹ Estudiante de la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana y la Maestría Académica en Lingüística, Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Bachiller en Filología Española por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0009-0006-3594-3035. Correo electrónico: maria.solislemus@ucr.ac.cr

Abstract

Introduction: This article presents an analysis of the female character of the film *El regreso* (2011), by Hernán Jiménez, in the light of the postulates raised in the essay *Mujer y cultura* (1990), by Carmen Naranjo. **Objective:** This analysis aims to put the film and the literary text into dialogue from a gender perspective. **Methods:** To this end, both the text *Mujer y cultura* and the cultural myths referred by the author in it are taken as a critical apparatus to analyze the film character Amanda. **Conclusions:** Besides the temporal distance between both texts, what is outlined in one work fits perfectly to analyze the other. The analysis also allows us to understand how the representations of women are constructed in Costa Rican cultural products, as well as in society, in this case, through the synthesis of cultural myths in a single film character.

Keywords: Costa Rican films; Costa Rican literature; feminism; cultural myths; gender

Introducción

Es innegable que en la actualidad los análisis entre dos o más prácticas artísticas son de gran relevancia e interés para los investigadores de diversas áreas. Esto por cuanto la influencia mutua, la correlación o la interacción entre prácticas, si no hay mayor jerarquía que otra, permite generar una redefinición de los medios implicados y nuevas formas de percepción de estos medios o prácticas (Cubillo, 2013). En este sentido, uno de los trabajos más llamativos es aquel en el que se logra establecer relaciones entre el cine y la literatura, pues hay entre estos varios puntos de unión.

Por lo anterior, conviene destacar que el análisis entre ambas prácticas puede llevarse a cabo desde distintas perspectivas, o bien, desde la literatura comparada, al contraponer ambos textos, o bien al tomar como aparato crítico uno de los dos para el estudio del otro. Sea cual sea la opción elegida, conviene detenerse en los puntos en común de ambos textos para que la persona investigadora establezca una vía clara de estudio que cumpla con los objetivos propuestos. Al respecto de esto, Baltodano (2009) afirma que “el estudio de las relaciones entre la literatura y el cine debe impeler hacia el análisis de los problemas sociales y las asociaciones vigentes en un ambiente y época determinados” (p. 27).

Dicho esto, al tomar esta afirmación como punto de partida, el presente artículo tiene como propósito principal analizar un texto audiovisual, a saber, la película *El regreso* (2011) del cineasta Hernán Jiménez, a la luz de los postulados presentes en un texto literario, el ensayo *Mujer y cultura* (1990) de la escritora Carmen Naranjo. Así, para entablar el diálogo entre ambos productos culturales, se toma el texto ensayístico de Naranjo como aparato crítico, pues se considera que lo esbozado por la autora permite analizar cuestiones específicas de la película de Jiménez, como se verá adelante.

Es imprescindible anotar que el género ensayístico es uno complejo que sirve, en muchas ocasiones, como vía para poner sobre la mesa del lector cuestiones de índole sociocultural. Al respecto, Chen (2018) sostiene que el ensayo permite una máxima apertura hacia una mirada crítica y que esto resulta particularmente relevante en el caso de Carmen Naranjo, quien, en palabras del mismo autor, “se decantaba por la batalla de ideas” (p. xiv). En el ensayo, la literatura se pone al servicio de otras manifestaciones del pensamiento: cumple una función ancilar, ya que la expresión literaria sirve de vehículo a fines y contenidos no literarios (Ferrero, 1971).

Ahora bien, como complemento a lo anterior, se adopta una perspectiva de género, por cuanto se analizan las representaciones de las figuras femeninas² en ambos textos: filme y ensayo. En este sentido, el presente estudio no solo propone una lectura del personaje femenino principal de la película, Amanda, a la luz de lo planteado por Naranjo en su ensayo, sino que también busca poner en contacto dos productos culturales costarricenses con contextos de creación distantes. Como parte del análisis de género, se identifican las ataduras y liberaciones de las mujeres dentro de la cultura y la sociedad costarricenses, tal como se plantea en el texto ensayístico, y se indaga en la manera en la que estos elementos aparecen en Amanda.

Ahora bien, tal como sostiene [Cubillo \(2013\)](#), antes de iniciar propiamente un análisis, es indispensable llevar a cabo un procedimiento fundamental: la contextualización de las prácticas significantes o los medios que se están analizando. Así las cosas, conviene detenerse brevemente en ambos textos para esbozar las líneas principales que trata cada uno. Por un lado, el filme *El regreso* se estrenó en el 2011. Considerada como parte de la nueva ola del cine costarricense, sobresale no solo por haber ganado el premio al Mejor Largometraje Internacional en el Festival de Cine Latino de Nueva York, sino también por ser una de las películas costarricenses más vistas en los cines nacionales y por darle un mayor reconocimiento a la carrera de Jiménez ([Severyn, 2020](#)).

Grosso modo, *El regreso* pone ante el ojo del público la historia de Antonio (interpretado por el mismo Hernán Jiménez), un escritor costarricense que, luego de muchos años en el extranjero, regresa a Costa Rica para reencontrarse con su padre, quien está gravemente enfermo. Al llegar a su casa, el protagonista se encuentra con una familia en crisis y un país deteriorado y desconocido. El propio director de la película sostiene que el retrato de Costa Rica en la cinta es uno esculpido desde sus ojos, pues no presenta un país añorado o recordado con nostalgia, sino el reflejo de una Costa Rica opresora ([Muñoz, 2011](#)). Así, el filme plantea una serie de situaciones que confrontan al espectador con su propia realidad, principalmente con su identidad cultural costarricense.

² Es importante rescatar que, aunque en *El regreso* hay dos personajes femeninos (Amanda, la hermana de Antonio, y Sofía, la amiga de la infancia de aquel), para los propósitos de este estudio, se analiza únicamente la figura de Amanda, pues se considera que es esta quien tiene un mayor desarrollo durante la película.

Por otro lado, el ensayo *Mujer y cultura*, de [Carmen Naranjo](#), fue publicado en 1990³ por la Editorial EDUCA. Dividido en cuatro partes (“Mitos culturales de la mujer”, “Mujer y circunstancia”, “Mujer personaje” y “Feminismo y liberación”), el ensayo explora el rol de la mujer en la cultura costarricense. Según la propia [Naranjo \(1990\)](#), en la vida cotidiana se presenta el problema de que el sustento cultural produce todo el camino para la superación del hombre y todo el detenimiento real de la mujer, a quien se le enclaustra en actitudes tradicionales que la han confinado en un papel secundario dentro de la escena que enfoca la existencia completa de los grupos humanos. Por esta razón, el libro hace un llamado a la persona lectora para que reflexione sobre la responsabilidad que tiene o no tiene la mujer en la perpetuación de mitos con respecto al género femenino y su rol en la sociedad costarricense y la sociedad global.

Dicho esto, para la consecución de este trabajo, primero se explicará de qué modo está representada la figura femenina tanto en *El regreso* como en *Mujer y cultura*. Luego, se explorará cómo la representación que se hace en el ensayo se puede aplicar al filme, esto a través de ejemplos concretos de las ataduras y liberaciones experimentadas por el personaje Amanda en la película. Por último, se presentarán los hallazgos y conclusiones más importantes que arroje el análisis hecho.

Desarrollo

La mujer en El regreso (2011): el caso de Amanda

“Mi hermana está hecha una loca, no para de llorar” ([Jiménez, 2011, 00:12:46](#)). Con esta frase se refiere por primera vez Antonio, el protagonista de *El regreso*, a su hermana Amanda (interpretada por la actriz Bárbara Jiménez). Esta breve caracterización de Amanda contribuye a fijar las bases sobre las que está construido su personaje y es fundamental para entender su desarrollo a lo largo del filme. A este respecto, [Cortés \(2016\)](#) sostiene que, salvo Antonio y su padre, los otros personajes de *El regreso* sufren

³ Para este trabajo, se ha tomado en cuenta la segunda edición de *Mujer y cultura*. La primera edición es de un año anterior, es decir, 1989. Ambas ediciones comparten la misma casa editorial.

de ecolalia. Esto queda evidenciado en la primera aparición de Amanda en la película (00:03:12)⁴, donde grita efusivamente durante casi 45 segundos seguidos, lo cual la sitúa en el estereotipo de mujer histérica.

A este respecto, adviértase la primera referencia a Amanda, anotada al inicio del párrafo anterior, pues locura e historia han estado relacionadas desde sus inicios. Para [Fiasson \(2022\)](#), las mujeres catalogadas como histéricas sufren por la insatisfacción y el disgusto provocado por el trato que reciben de la sociedad, pues cualquier comportamiento ajeno a la sumisión es compatible con la patología histérica. Así, existe una especie de mirada social que se proyecta en la mujer, por cuanto se espera que agraden al hombre y satisfagan sus necesidades, “sin quejarse, sin mostrar enojo, sin ser autoritarias y sin mostrar sus emociones, a temor de ser etiquetadas como ‘histéricas’” ([Fiasson, 2022, p. 217](#)). Estos aspectos son todos notorios en Amanda, como se verá a lo largo de este trabajo.

Ahora, cabe anotar que la construcción de Amanda se hace desde ojos masculinos: son los hombres quienes le dan características específicas no solo verbal, sino también visualmente. Un ejemplo es que, desde su primera aparición, el espectador solo cuenta con la reacción de los demás personajes, todos masculinos, de la escena. Aunado a esto, durante la mayor parte del filme, Amanda se presenta como una mujer débil, que está dedicada al cuidado de su padre y su hijo y a las tareas domésticas. Abandonada por su esposo e incapaz de superarlo, se ve forzada a regresar a vivir, junto a su hijo Inti, a la casa de su padre. Estos eventos provocan que, en el momento en el que Antonio regresa a su casa, este se encuentre a su hermana histérica y dolida ([Harvey-Kattou, 2017](#)).

Ahora bien, como evidencia de que Amanda vive en un constante sufrimiento, aparece la primera conversación que tiene con Antonio, quien permanece en silencio mientras su hermana dice “Roberto me dejó... hace un año y medio. Ahí le dejé un mensaje a usted, pero usted nunca me respondió” ([Jiménez, 2011, 00:04:01](#))⁵. En esta intervención, queda plasmado no solo el sufrimiento de Amanda (expresado en su rostro), sino también el reclamo ante la indiferencia de Antonio, lo cual también es motivo de dolor para ella, porque, de cierto modo, todos los hombres en su vida la abandonan: su esposo al en-

⁴ En esta y las citas subsiguientes de la película, el fragmento señalado entre paréntesis alude al inicio de la interacción evidenciada. El final de cada interacción no se marca.

⁵ Este y todos los subrayados subsiguientes son propios.

gañarla con otra mujer; su hermano al irse del país; y su padre al estar enfermo y perdido en sí mismo. Esto es particularmente llamativo si se considera que Amanda está viviendo un duelo, pues, aunque estos “se asocian a la muerte de una persona, también podemos vivirlo por la pérdida de un trabajo o por una ruptura de una relación sentimental” (Cortés, 2016, p. 145), lo cual es muy visible en la película.

Del mismo modo, es importante analizar también cómo el resto de los personajes perciben a Amanda (aparte de la ya citada intervención de Antonio en el minuto 00:12:46). Por un lado, se encuentra Inti, su hijo. En el filme, el niño es consciente de los problemas de su madre y esto queda evidenciado en una conversación con su tío Antonio:

Inti: Mi mamá llora todos los días después del almuerzo.

Antonio: ¿Por qué?

Inti: Por lo de mi papá.

Antonio: ¿Y qué es lo de tu papá?

Inti: Que se fue de la casa. (Jiménez, 2011, 00:36:39)

Con base en esto, es posible afirmar que, a pesar de que Inti es un niño muy pequeño aún (siete años, aproximadamente), sabe en qué reside el dolor de su madre y, de uno u otro modo, él mismo sufre las consecuencias, que se manifiestan en los constantes gritos y regaños que recibe por parte de Amanda. Por otro lado, aparece el padre, quien también se sabe consciente de la situación de su hija, pues parte de esta es por causa suya. En una conversación entre Antonio y su padre, el primero reclama “¿Hay algo en esta casa que no sea por usted? ¿En este cuarto? ¿O mi hermana abajo no está ahí por usted?” (Jiménez, 2011, 00:08:51). Esta intervención muestra el hecho de que la mujer en el filme está siempre relegada a una posición secundaria, dependiente de una figura masculina, lo cual la encierra en un mundo donde solo ella existe y del que no es posible salir.

La sociedad que moldea: la mujer en *Mujer y cultura* (1990)

En la introducción a su ensayo, Naranjo (1990) afirma que la cultura ha sido siempre fruto del patrimonio de la humanidad y que, como producto de esto, ha servido en muchas ocasiones para alentar al ser humano a desarrollos increíbles, pero que, en otras, lo ha atado a tradiciones y prejuicios que encarecen su vida y dificultan su realización, como en

el caso de la mujer. En este sentido, y particularmente en un país como Costa Rica, las mujeres han sido relegadas a un lugar secundario en muchos aspectos de la vida cotidiana. Si bien ha existido un número de mujeres que han quebrado el molde tradicional, no son ellas quienes han servido para la creación de patrones culturales, precisamente por su condición transgresora. Por esto, y para entender cómo se ha creado una concepción específica de las condiciones que tiene la mujer en la cultura, “es necesario desentrañar los mitos creados por personajes históricos, religiosos o literarios, que han venido a representar patrones culturales y que son básicamente construidos por el hombre [masculino] y por la sociedad en que han vivido” (Naranjo, 1990, p. 12).

Ante este panorama, y en relación con el tema de este estudio, conviene detenerse en el esbozo de algunos de los mitos estudiados por Naranjo (1990), a saber, el de Eva, el de Penélope, el de la maternidad, el de Nora y el de la mujer liberada, esto por cuanto son mitos que se reproducen en Amanda y que son importantes para establecer una conexión entre la película y el ensayo. En primer lugar, con respecto a Eva, sostiene Naranjo (1990) que la concepción de la mujer como un ser derivado de otro, específicamente del hombre, ha gravado sustancialmente la relación humana. De este modo, el mito de Eva ha lanzado al tiempo una imagen de la mujer como ser dependiente, subordinado y al servicio de otros, ya que “no fue hecha libremente, fue hecha en función del hombre” (Naranjo, 1990, p. 14).

En segundo lugar, en relación con Penélope, lo primero que resalta de su figura es que es un personaje secundario en la *Odisea*. Para Naranjo (1990), la misión de Penélope es sencilla: ser esposa, y “su historia es simple, la de un matrimonio concertado en la espera” (p. 19). Pero, ¿qué revela el mito de Penélope? Junto con el de Eva, algo cierto y fundamentalmente verdadero en la vida de muchas mujeres: “la negación de la experiencia humana” (Naranjo, 1990, p. 19). Así las cosas, sin acceso al conocimiento y a la experimentación, es sencillo analizar el rol de la mujer en la sociedad, tanto ayer como hoy (Naranjo, 1990), pues el patrón se repite constantemente.

En tercer lugar, el mito de la maternidad responde a una vida difícil, en que las funciones que llena la mujer son las básicas de una sociedad que crece en necesidades y egoísmos. Precisamente dentro de estas últimas está situada la maternidad, con la responsabilidad no solo de la gestación, sino también del cuidado intenso del crecimiento y la formación (Naranjo, 1990). Así, el hecho mismo de ser mujer lleva implícita una carga que marca un camino dedicado a la maternidad. En esta tarea, compleja y difícil, no se ofrece

descanso para la mujer, sino que “se agotan las fuerzas físicas y mentales”, pues la madre está “entregada totalmente a una misión inacabable, preñada de esfuerzos ingentes, en que se anula el ser que da la vida en beneficio del que germina” (Naranjo, 1990, p. 32).

En cuarto lugar, el mito de Nora, el personaje del texto *Casa de muñecas* (Henrik Ibsen, 2010 [1879]), recae en la mujer que cumple con el papel de muñeca, aquella que solo adorna. Nora es el ser negado por medio del mimo: fue un juguete para su padre y también para su esposo, de modo que nunca tuvo la oportunidad de ser ella misma (Naranjo, 1990). En este sentido, Nora es el ejemplo de que, aún en la actualidad, “el aro de la libertad sigue siendo un aro prohibido para la mujer, pues es posesión, propiedad de otros, no tiene derecho a romper su estado de esclavitud” (Naranjo, 1990, p. 37).

Finalmente, el mito de la mujer liberada, según Naranjo (1990), ha creado un prototipo que, entre el temible ridículo y la pérdida de la cordura: sitúa a la mujer como aquella que atenta contra las tradiciones, el orden social, la moral y todo aquello que se ha considerado bueno y correcto. Por eso, aparte de crear confusión sobre la situación de la mujer, el mito “trata de ridiculizar a la mujer simplemente porque tiene la valentía de hablar de sus derechos y de promoverlos” (Naranjo, 1990, p. 37). Todos estos mitos, creados y reproducidos por la cultura y la sociedad, han limitado a la mujer a un espacio específico dentro de su vida en un determinado lugar.

La mujer atada, la mujer liberada: una lectura de Amanda a partir de Naranjo

Estudiada ya la figura de Amanda en *El regreso* y esbozados los principios analizados en *Mujer y cultura*, interesa ahora establecer cómo los postulados del texto ensayístico aparecen representados en la mujer del filme. Antes, sin embargo, cabe anotar algunos puntos de interés para este análisis.

Para comprender mejor la representación femenina en *El regreso*, es importante hablar del *Test de Bechdel*. Esta prueba apareció por primera vez en 1985 en la tira de un cómic de la historietista estadounidense Alison Bechdel. En dicha tira, uno de los personajes es invitado al cine y responde que solo acepta ver una película si esta cumple con tres condiciones: primero, debe haber al menos dos personajes femeninos (con nombre) en la película; segundo, en algún momento los personajes femeninos deben hablar entre sí; y, tercero, dicha conversación debe ser acerca de algo que no sea un hombre. Este conjunto de reglas, ideado por Liz Wallace, amiga de Bechdel, luego pasó a ser conocido

como el *Test de Bechdel* (Freitas et al., 2016). A partir de la aplicación de esta prueba, se puede extraer información sobre la representación y presencia femenina en la ficción cinematográfica. Así, un filme aprueba el *test* si cumple con las tres condiciones descritas, y, por ende, lo reprueba si incumple alguna.

Fonseca (2017) aplicó el *Test de Bechdel* a una muestra de cine costarricense: aquellos largometrajes producidos entre el 2008 y el 2012. El autor, aparte de fijar los criterios “aprueba” y “no aprueba”, incluyó “aprueba con reservas”, pues algunos filmes cumplen con los dos primeros requisitos, pero no con el tercero. Ahora bien, entre las cintas analizadas, *El regreso* aparece enlistado como parte del 27 % de los filmes que, del todo, no aprueba el *test*, a pesar de contar con personajes femeninos activos. Esto es llamativo si se considera que la prueba ayuda a identificar, en términos de género, no el número de mujeres que aparecen en las pantallas, pues esto no es tan importante, sino la profundidad de sus historias y el impacto que tiene esto en ellas mismas y en los espectadores. Esto se puede aplicar al caso de Amanda, cuya historia se presenta al espectador como una secundaria.

En esta misma línea, es importante mencionar el trabajo de la cineasta costarricense Laura Astorga, quien desarrolló una herramienta llamada “Seximógrafo”. Este se utiliza para determinar si un producto audiovisual es equitativo en lo referente al género. En sus bases se encuentra, precisamente, el *Test de Bechdel*, así como otros elementos. Ahora, uno de los aspectos más relevantes para el caso que aborda este estudio es la mirada de los hombres hacia las mujeres en los filmes (*male gaze*), en la que destaca la visión de las mujeres como personajes pasivos y sin fortalezas o el hecho de que todo lo que les sucede a las mujeres dentro de una cinta está representado desde la reacción de los hombres, lo cual implica que las mujeres aprenden a mirarse desde esta perspectiva (Boetti, 2019). Ejemplo de esto es la ya mencionada primera aparición de Amanda en *El regreso*, donde el espectador atiende únicamente a la reacción de los personajes masculinos en la pantalla.

Ahora bien, también es importante mencionar que, tal como apunta Cortés (2002), la visión del país que ha ofrecido el cine, usando la metáfora de pantalla como espejo social, ha oscilado entre dos polos: uno que apunta hacia la imagen embellecida y mitificada de un país perfecto; y otro que sirve como una radiografía para descubrir las miserias y problemas más profundos de la sociedad; es decir, “un cine no para agradar sino para problematizar, no de autocontemplación, sino de transformación” (Cortés, 2002, p. 333). Es precisamente en este último grupo donde una película como *El regreso* encuentra un lugar. Para Cortés,

este filme, aparte de poner sobre la mesa de reflexión los valores y desvalores del país, tiene como tema de fondo la incomunicación, esquematizada visualmente en los dos niveles de la casa donde se desarrollan las acciones. Así pues,

la incomunicación del primer piso expresa la saturación ambiental: la hermana grita y llora, la radio difunde programas religiosos, la aspiradora es estridente. A la saturación sonora se le suma la física: santos y cruces en las paredes, tapetitos en los sillones, acumulación de muebles y adornos. (Cortés, 2016, p. 68)

Todo ello contrasta con el segundo piso, el espacio del padre, el cual es “aséptico: ni un solo ruido y todo en perfecto orden”, de modo que la incomunicación se da “por el exceso y por la ausencia” (Cortés, 2011, p. 12). Aunado a esto, resulta atinado apuntar que es común la imagen de la desintegración familiar en la cinematografía costarricense, pues, con pocas excepciones, los filmes nacionales presentan familias “incompletas”, con figuras ausentes, como en el caso de *El regreso*. En esta película, además, es por partida doble: el papá, como jefe de familia sin su esposa, y Amanda, como madre soltera.

Dicho esto, cabe centrarse ahora en el análisis *per se*. Primero, con respecto a las ataduras presentes en ambos textos, se debe observar la relación de Amanda con su entorno familiar y social, pues esto es fundamental para entender cómo se construye la tensión y el desarrollo del personaje. Ella asume todas las funciones correspondientes al cuidado de su familia y hogar. Este aspecto se ve desde sus primeras intervenciones en la película. Por ejemplo, a la llegada de Antonio a la casa, su hermana le insiste en que ella quiere acomodar la ropa que él trae, pues es su “deber” como mujer servirle al hombre, en este caso, a su hermano. Sin embargo, ante la negación de este, ella debe, de uno u otro modo, bajar su cabeza y hacer visible el hecho de que su voz no importa:

Amanda: A ver, deme la maleta y le acomodo la ropa en el clóset.

Antonio: No, muchas gracias. Yo puedo, Amanda.

Amanda: Deme, deme, yo se lo hago.

Antonio: Yo acomodo mi propia ropa.

Amanda: Bueno, ya, no he dicho nada, entonces... (Jiménez, 2011, 00:05:29)

En esta intervención, resulta interesante estudiar también otros elementos que contribuyen a entender cómo está constituido el personaje. El semblante de Amanda es siempre triste; su apariencia, descuidada; su expresión oral vacila entre gritos y sumisión; los colores asociados al personaje son, en su mayoría, opacos, sin vida. Todos estos elementos son relevantes debido a que los fotogramas son pieza fundamental para entender un filme y el desarrollo de los personajes, pues, según [Baltodano \(2009\)](#), “la imagen no sólo remite a una realidad concreta sino que estimula la red de valores y simbolismos depositados en ésta por la sociedad” (p. 18).

En este sentido, es posible establecer conexiones entre Amanda y el mito de Penélope, por cuanto la figura femenina aparece siempre relegada al hogar, a las rejas que encierran su casa. Afirma [Naranjo \(1990\)](#) que el ámbito geográfico de la mujer es reducido, así como en la época de Penélope, es decir, que la mujer está siempre en “la cocina, la sala del quehacer, la casa entera para efectos de limpieza y de ordenamiento, el dormitorio y la ventana como puerta al mundo” ([Naranjo, 1990, p. 20](#)). Esto resulta muy interesante si se considera que, en efecto, la existencia de Amanda está absolutamente limitada al espacio doméstico (durante los primeros 58 minutos de la película, aproximadamente).

Así, Amanda no cruza la puerta de su casa y, en todas las escenas en las que aparece, se muestra haciendo tareas domésticas, ya sea limpiando, aspirando, lavando platos, haciendo comida o atendiendo a su padre ([Harvey-Kattou, 2018](#)). Esto evidencia ese carácter de ser únicamente dentro de su casa. Como Penélope, Amanda tiene un horizonte limitado por su condición femenina; su papel en la familia es el de la espera casi a ciegas, pues ignora lo que pasa a su alrededor ([Naranjo, 1990](#)), aquello que está afuera, que anhela y que se le niega.

Aunado a este rol, Amanda también encaja en el mito de Eva, pues toda su vida, especialmente desde que su esposo la abandonó, está dedicada a los demás, sin espacio para reconocerse como ser independiente, libre. Como Eva, Amanda está subordinada a los hombres a su alrededor. Como producto de esto, su voz es marginalizada y suprimida; ejemplo de esta situación es la falta (y los problemas) de comunicación entre ella y los demás.

Otro ejemplo de esta incomunicación es la primera comida que comparten Amanda, Antonio y su padre, donde el silencio es el que predomina, principalmente por tres razones: por la tensión entre padre e hijo porque, para la mujer, ese no es el espacio en el que debe ni puede conversar; y porque el padre mantiene su rol dominante, ese con el que obliga a sus

hijos a estar en silencio cerca de él. Con respecto a esto, es posible afirmar que Amanda es un personaje creado solo para dar compañía, pues “la mujer es el ser que se crea para servir, para entretener, para acompañar” (Naranjo, 1990, p. 11) y que, como Eva, es únicamente lo que otros quieren que ella sea.

En el mismo sentido de concebir a la mujer como un ser que está para acompañar, cabe analizar el hecho de que, en el filme, Amanda sufre en silencio, siempre pensando en que los problemas a su alrededor son, de uno u otro modo, también su culpa. Sin embargo, conforme avanza la cinta, su silencio se convierte en una molestia y los demás personajes estallan ante él. Por ejemplo, al enterarse de que Antonio quiere irse tan pronto como sea posible del país, Amanda entra en llanto y le reclama a su hermano:

Amanda: ¿Cómo? Pero, Antonio, ¿qué es lo que tenés? ¡Ese corazón frío!

Antonio: ¿“Ese corazón frío”, Amanda? ¿Pero usted dónde oye esas cosas? ¿En casas de Biblia?

Amanda: Ay, Dios mío, ¡¿qué es esta tristeza?!

Antonio: Ya, pará. Amanda, pará eso. Eso es exactamente lo que no soporto. Ya no puedo con eso, no puedo con este país, no puedo con esta casa, no puedo con mi papá y menos con tu lloradera. (Jiménez, 2011, 00:10:27)

Interesante es la alusión al elemento religioso, pues en parte recae en él el consuelo de Amanda, quien escucha sin parar la radio con oraciones y plegarias. Como Eva con su pecado, Amanda está también condenada a la esclavitud, a la subordinación, al sufrimiento y a la voluntad de otros. Todo esto debe aceptarlo, pues “el mito de Eva es el relato de la esclavitud como castigo divino” (Naranjo, 1990, p. 16), el cual debe soportar sin quejarse.

Ahora, sostiene Naranjo (1990) que Nora es vocera de muchas mujeres que no son, que no encuentran cómo ser, pues cumplen la función de ser simples imágenes de quienes las imaginan, propiedad de otros, luchando por adaptarse, por parecer, por agrandar. Son mujeres que están dispuestas a sacrificar todo lo que tienen para vivir en la órbita de la complacencia y del servicio; son mujeres que, ante un pequeño identificador de que no están cumpliendo su objetivo, quedan “en el más absoluto vacío” (Naranjo, 1990, p. 36). Este, por supuesto, es también el caso de Amanda, a quien, al igual que Nora, le es imposible encontrarse a sí misma. Esta atadura se hace visible en una conversación entre

Antonio y su padre, pues este último le menciona a su hijo que su hermana está inevitablemente atada a él, a su casa, a su control, pues el lazo de sangre es el que los mantiene ahí, uno del que es imposible soltarse:

Padre: Es que están atados, Antonio.

Antonio: ¿Cómo?

Padre: Como nosotros. Estamos atados juntos. Todos embarrados en la misma mierda. Ese es tu problema. El problema de todos. Estamos atados a aquellos de los que más queremos huir ... Pero vos seguís corriendo; huyendo de esta casa, de esta ciudad hecha mierda, de los buses, el humo, los asaltos... Creés que te podés olvidar de una hermana que llora más de la cuenta, de un niño que aún no conocés... Pero no podés, porque estamos atados. Encadenados para siempre. (Jiménez, 2011, 00:30:51)

Antonio, a diferencia de su hermana, puede huir, irse del país, pues desde hace muchos años él no pertenece a ese lugar. Amanda, en cambio, no puede. En el fondo, desea irse y dejar atrás las barras que la encierran en su casa, pero está atada a aquellos de los que más quiere (y necesita) huir. Como Nora, entonces, vive su propia tragedia, con el espectro de su soledad palpitando por todos lados, “porque sin ser sustantivo, arraigada a las imágenes, no se puede dar el lujo de encontrarse consigo misma” (Naranjo, 1990, p. 36). En esta conversación, el padre reconoce que su hija vive en una prisión y sabe que por su propia condición se le niega, como a Nora, el espacio externo. Su casa es una prisión patriarcal, con su padre como cabeza, y ella debe luchar para tomar el control de su vida y reencontrarse (Harvey-Kattou, 2018).

Ahora bien, uno de los mitos más presentes en el personaje de Amanda es el de la maternidad. La tarea de ser madre, advierte Naranjo (1990), calificada como primaria para la mujer, “la cumple la mayoría de las veces sola, sin ayuda y sin orientación, sin facilidades y sin comprensión” (p. 32). Este es precisamente el caso de Amanda, madre soltera a causa del abandono. Inti, su hijo, sufre también estas consecuencias, pues ve en su propia madre el motivo por el cual su padre se fue. El niño constantemente le reclama a Amanda el hecho de que lllore tanto, de que grite, de que viva encerrada en revivir una y otra vez la imagen de la mujer con la que se fue su padre.

La relación madre-hijo en el filme es compleja: Inti ve a su madre como una loca, y Amanda, inconscientemente, refuerza esta visión mediante el trato hacia él. Ejemplos de esto hay muchos. Uno de los más significativos ocurre cuando Inti se encierra en el carro y, por un error, acciona el vehículo, lo que causa que la manguera del camión que limpia tanques sépticos explote. Ante esta situación, Amanda le grita incesantemente y amenaza con una sandalia a su hijo, quien llora asustado por la reacción violenta de su madre:

Amanda: ¡Ábrame la puerta! ¡Jueputa mocoso! ¡Me las va a pagar! ¡Lo voy a matar apenas lo vea!

Antonio: ¡Cálmese, Amanda, cálmese! ¡No le hable así! ¡Ya! ¡Que se calme!

Amanda: ¡Me las va a pagar, Inti! ¡Me las va a pagar cuando salga! ¡Lo voy a agarrar! ¡Me ensució todo el carro! ¡Mocoso este!

Antonio: ¡Cálmese, Amanda! ¡Ya, ya, ya! (Jiménez, 2011, 00:23:58)

La violencia de Amanda es también reflejo de sus frustraciones. La sofocación que esta experimenta a diario la lleva a sacarla mediante gritos y amenazas: “Inti, ya le dije, si se quiebra, yo no lo llevo al hospital. ¡No sea necio!” (Jiménez, 2011, 00:30:12). Culturalmente, es común que se perciba a la mujer-madre como una que no experimenta dolor o emociones, pues, antes de ella, están los demás, especialmente sus hijos. Naranjo (1990) afirma que en la sociedad

se canta a la madre sacrificada, a la madre mártir, que resulta no ser un ser en sí mismo, sino un ser puente en que otro nace, se desarrolla y camina. Con este mito la mujer pierde todo su contenido para convertirse en recipiente, en cuna, en camino, y la vemos consumirse, negarse la más mínima comodidad, para dar aún más de lo que tiene. (p. 33)

Esta concepción de la mujer queda bien plasmada en una de las escenas de *El regreso*, cuando Inti culpa abiertamente a su madre por el hecho de que su padre no llegó a verlo:

Amanda: Perdón, mi amor.

Inti: Cállese.

Amanda: Perdón.

Inti: Cállese, es su culpa por estar llorando todo el día". (Jiménez, 2011, 00:46:33)

Amanda, como muchas madres y mujeres, pide perdón por aquello de lo que no es culpable. Para ella, que su exesposo no se presente a ver a su hijo es culpa suya, aunque no tenga nada que ver en la decisión del hombre. Indudablemente, ser madre acumula muchos detalles que lo convierten en una tarea interminable (Naranjo, 1990).

El mito de la mujer liberada representa en Amanda la posibilidad de transgredir, de ser libre y recuperar su felicidad. Afirma Naranjo (1990) que la liberación de la mujer no conlleva el sentido de romper con lo que constituye su ser íntimo, sus características individuales, sus múltiples posibilidades de realizarse y su libre albedrío de escoger. Así las cosas, lejos de imaginar la liberación como un ridículo o como la pérdida de la cordura, significa brindarle el espacio necesario a la mujer para que ella misma (re)encuentre su camino.

En *El regreso*, dicho mito surge cuando, expuesta una vez más a la dominación masculina, expresada mediante la propuesta de Antonio de tener una cita romántica, Amanda alza su voz. Cansado de ver a su hermana gritar y llorar, Antonio le propone que salga de su casa:

Antonio: Amanda, apáguese eso un toque. ¡Que se apague la aspiradora, por favor! [Mientras le entrega un papel] Se llama Roger González, tiene 42 años, es dentista, se acaba de divorciar. ¿Por qué no se van a tomar algo?

Amanda: Primero muerta.

Antonio: A ver, deme una razón de peso.

Amanda: Yo.

Antonio: ¡Amanda! Hey, Amanda, por favor. Hey, que la apagués, por favor. Amanda, yo lo conozco, es un primo de César. (Jiménez, 2011, 00:47:55)

Ante esta propuesta, aparece la primera búsqueda de Amanda por recuperar aquello que ha perdido: su voz, su libertad:

Amanda: Yo no necesito a nadie, yo no estoy buscando a nadie.

Antonio: Nadie le está diciendo que usted necesita alguien. Lo que le estoy diciendo es que por favor salga de esta casa, que se tome un par de tragos...

Amanda: Pero si yo estoy bien, ¿qué es lo que le pasa? Además, yo no tomo. No, no, no, olvídense.

Antonio: Amanda, es solo un trago.

Amanda: Que no, no quiero. (Jiménez, 2011, 00:47:55)

De esta conversación, es importante rescatar la negativa firme de Amanda, la cual da paso a la transformación de una mujer débil y relegada al hogar a una libre y fuera de su casa. Ahora, ante la negativa de Amanda, Antonio se marcha molesto. Seguidamente, se muestra a Amanda aspirando el papel en el que está escrito el número del hombre sobre el que discutían. En escenas posteriores, se ve a Amanda reflexiva, mientras comparte en silencio el mismo espacio con su familia. Luego, la cámara enfoca a Amanda buscando el papel dentro de la aspiradora, pues ha reconsiderado la propuesta.

Estas escenas son fundamentales para entender cómo, a partir de ellas, Amanda empieza su transformación. [Severyn \(2020\)](#) asegura que las verjas de su casa representan la inequidad e inseguridad social que vive el país, pero también sirven como un recordatorio constante de que la casa es para todos los personajes una prisión. El hecho de que Amanda logre por fin cruzarlas es primordial para ella. Salir de la casa implica abrir las puertas de un camino nuevo y pleno. Esto, a la luz del mito de la mujer liberada, resulta de gran interés porque, al ser la mujer siempre servidora, “su imagen está afiliada a los niveles caseros” y al trabajo rutinario, “interminable, repetido día con día, [que] se recibe con la gratitud y el reconocimiento silencioso de no percibirse, de no distinguirse, de no merecer aprecio” ([Naranjo, 1990, pp. 199, 202](#)). Por esto, Amanda necesita regresar a su interior y descubrir quién es realmente.

Dicho esto, resulta necesario estudiar la liberación que presenta Amanda y la manera en la que está conectada con las propuestas de [Naranjo \(1990\)](#) sobre la liberación femenina. Cuando Amanda sale de casa, cenará con un hombre al que abandona, lo que demuestra que ella es capaz de decidir por primera vez: irse de donde no desea estar. En ese momento, la mujer débil se convierte en una valiente, una que se pone a sí misma antes que al resto y que se percibe como dueña de su vida. Ya no es Eva, ni Penélope, ni Nora, ni madre, sino que está dispuesta a subvertir la visión de la mujer libre como loca o ridícula; es, entonces, transgresora. Es a partir del momento en el que decide salir del restaurante y

caminar sola por San José (01:01:36) cuando empieza su liberación. En este sentido, la segunda mitad del audiovisual pone sobre la mesa del espectador la necesidad de garantizar la participación de la mujer en lugares ajenos al ámbito doméstico (Harvey-Kattou, 2018).

Con respecto a esto, Naranjo (1990) sostiene severamente que

la mujer no es ella sola, no es una imagen individual que se aprecie por sí misma. La mujer es en parte familia, sociedad, multitud, ser solo y apático, ser activo en busca de compañía, ser en desafío, ser en realización. No nace para consumirse dentro de ella misma, nace para germinar cuando así lo decide como vocación de su vida o como destino de su especie, pero nace sustancialmente para vivir y eso es lo que se olvida en muchas oportunidades. (pp. 43-44)

A la luz de esto, al igual que la mujer expuesta en el ensayo, Amanda germina. En su caminata nocturna, *decide* entrar a un bar. Una vez allí, la mujer asume su propia voluntad y empieza a quitarse sus aretes, su maquillaje excesivo y su abrigo, todos considerados como elementos impuestos por la cultura y la sociedad. El lente de la cámara es enfático en mostrar a Amanda mirando a las otras mujeres del bar, pues estas son libres, bailan, disfrutan, se ríen; su semblante es muestra de que, en el fondo, ella también quiere esa libertad que tienen las demás.

Una vez sentada en la barra, toma la decisión de hablar con un hombre, lo cual evidencia el crecimiento del personaje. Posterior a esta interacción, aparece una de las escenas más importantes para identificar el reencuentro de Amanda consigo misma: sonríe abierta y libremente por primera vez en todo el filme. En este sentido, Amanda ha dejado atrás sus ataduras y es libre de ponerse por encima de los demás.

Afirma Naranjo (1990) que el planteamiento de los problemas de la mujer se debe formular sin ser enemigo de nadie y que, por esto, ayudar a la mujer

no es darle pedestal de ser divino, ni menos de ser protegido. Es afianzar su propio desarrollo, su propio devenir, su propio destino ... es darle el goce de la libertad de los libres, no para abusar, sino para crear y aportar lo mejor de sí misma de manera responsable. (p. 47)

Con base en esto, hacia el final de la película, Amanda goza por fin de esa “libertad de los libres”: ya no llora, ya no grita, ya no está encerrada. El personaje ha cambiado internamente y esto se refleja también en su exterior, aun sin necesidad de hablar, por lo que el diálogo pasa a un plano secundario en el filme. Los fotogramas siguientes a la salida de Amanda muestran su ausencia en la casa, esa prisión de la que logró huir. Entonces, se muestra su cuarto vacío, la cocina vacía, la casa en silencio. Incluso, desde este momento hasta el final de la película, el vestuario de Amanda es distinto: ya no está con delantal, ni con bata, sino que los colores que viste ahora son vivos y brillantes, reflejo de su felicidad y liberación.

De este modo, es posible observar cómo aquello negado se convierte en propio. Amanda ha encontrado lo que necesitaba y es, en palabras de [Naranjo \(1990\)](#), “arquitecta de su propio destino”, pues ha encontrado “el caudal infinito de sus fuentes, que deben dar siempre vida, nunca frustración, siempre fuerza, nunca negación” (pp. 46-47). Al final, las barras que encierran su casa ya no son sinónimo de dolor y sufrimiento, sino que representan un obstáculo superado.

Conclusiones

Se ha visto a lo largo de este trabajo el modo en el que, tal como afirma [Naranjo \(1990\)](#), “la cultura no sólo define la personalidad de los pueblos, sino que también perfila comportamientos individuales y sociales” (p. 11). Así, se ha hecho un esbozo de las ataduras y liberaciones femeninas en dos textos, uno fílmico y el otro literario: *El regreso* (2011) y *Mujer y cultura* (1990). Al realizar esto, se ha visto la manera en la que la propuesta planteada por Naranjo en su ensayo aparece representada en el filme de Jiménez. Se ha esbozado cómo en un solo personaje se sintetizan los cinco mitos estudiados: Amanda es la Eva subordinada, la Penélope relegada al hogar, la Nora lejana al espacio externo, la madre entregada a su hijo y la mujer en vías de liberación. Por ello, a pesar de la distancia temporal entre ambos textos, se ha analizado cómo lo representado en uno contribuye a entender cómo se representa la mujer en el otro. Dicho esto, es posible afirmar que las preocupaciones y mitos estudiados en 1990 se seguían reproduciendo en el 2011 y aún hoy lo siguen haciendo.

Por esto, surge la necesidad de promover el estudio de estos temas en otros textos, con el fin de seguir indagando en la cultura nacional. Aunado a ello, resulta fundamental mencionar que las propuestas hechas por Naranjo en su ensayo no han sido aplicadas a ningún otro producto cultural costarricense. De hecho, el texto en sí mismo tampoco ha sido analizado a profundidad por la crítica literaria. Por esta razón, es necesario promover estudios que envuelvan este y otros textos producidos por Naranjo, pues

en ellos hay gran cantidad de material para estudiar la cultura costarricense y, muchas veces, se olvida su valor. Así, en este trabajo se ha planteado un primer acercamiento al uso de un texto ensayístico de este tipo como aparato crítico para el análisis de una temática específica en un filme nacional.

Además de esto, interesa anotar que *El regreso* es un filme que confronta al espectador desde muchas perspectivas. La película está construida desde los ojos del cineasta, por lo que el producto podría concebirse casi como un reflejo colectivo del país. Si bien un filme puede confrontar al espectador con su propia realidad sin necesidad de elementos autorreferenciales, en este caso la visión de Jiménez es fundamental. En este sentido, según Cortés (2002), “las pantallas proyectan los sueños colectivos, los deseos, frustraciones, creencias, aversiones y obsesiones, elementos todos que construyen el imaginario de esa colectividad” (p. 15). Lo mismo ocurre en el caso de *Mujer y cultura*, pues, de uno u otro modo, el texto busca mover al lector e invitarlo a reflexionar con respecto a la posición que ocupa la mujer dentro de la sociedad costarricense.

Por esto, el análisis en conjunto de estas dos prácticas artísticas busca contribuir al cuestionamiento del peso que los productos culturales tienen en una sociedad. Finalmente, y en esta misma línea, resulta fundamental destacar que este tipo de análisis no sirve solo como medio para ampliar la visión sobre cómo se representa la mujer en los productos artísticos nacionales, sino que también permite entender la posición que la mujer ha ocupado a lo largo del tiempo en la sociedad y la cultura costarricense.

Referencias

- Baltodano, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras*, (46), 11-27. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1653>
- Boetti, E. (2019, 4 de abril). Festival de Costa Rica 2019: Laura Astorga presentó “Sexismógrafo: Tres pasos para detectar el sexismo en el cine y la TV”. *Otros Cines*. <https://www.otroscines.com/nota-14446-festival-de-costa-rica-2019-laura-astorga-presento-sexi>
- Cortés, M. (2002). *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. Ediciones Farben.
- Cortés, M. (2011). El nuevo cine costarricense. *Revista Comunicación*, 20(2), 4-17. <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/801>
- Cortés, M. (2016). *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. Uruk.
- Cubillo, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos*, 14(2), 169-179. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/8444>
- Chen, J. (2018). Prólogo. Una radiografía de la identidad costarricense y la configuración de un lector pensante. En C. Naranjo, *Cinco temas en busca de un pensador* (pp. ix-xx). Editorial UCR.
- Ferrero, L. (1971). *Ensayistas costarricenses*. Lehmann Editores. <http://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/LIBROS%20COMPLETOS/Ferrero%20Acosta%20Luis/Ensayistas%20Costarricenses.pdf>
- Fiasson, L. (2022). Histeria femenina: la patologización del feminismo. *Ecos, Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, 2(12), 209-219. <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/3182>
- Fonseca, J. (2017). Representaciones narrativas de la mujer en el cine de ficción costarricense (2008-2012). *Cuadernos de Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 14(2), 77-95. <https://doi.org/10.15517/c.a.v14i2.30947>
- Freitas, J., Rosenzvit, M., & Muller, S. (2016). Automatización del Test de Bechdel-Wallace. *Ética y Cine Journal*, 6(3), 35-39. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v6.n3.16498>

- Harvey-Kattou, L. (2017). Rendering the invisible visible: Reflections on the Costa Rican film industry in the twenty-first century. En M. Delgado, S. Hart, & R. Johnson (Eds.), *A Companion to Latin American Cinema* (pp. 325-340). Wiley. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781118557556>
- Harvey-Hattou, L. (2018). Living behind bars: Representations of the Costa Rican home in cinematic works by Hernán Jiménez. *Journal of Romance Studies*, 18(2), 205-225. <https://dx.doi.org/10.3828/jrs.2018.14>
- Ibsen, H. (2010). *Casa de muñecas. La dama del mar*. Austral. (Original publicado en 1879).
- Jiménez, H. (Director). (2011). *El regreso* [película]. Miel y Palo Films.
- Muñoz, D. (2011, 07 de setiembre). Hernán Jiménez, director de “El regreso”: La película es lo único que importa. *Semanario Universidad*. <https://historico.semanariouniversidad.com/cultura/hernn-jimnez-director-de-el-regreso-la-pelcula-es-lo-nico-que-importa/>
- Naranjo, C. (1990). *Mujer y cultura*. EDUCA.
- Severyn, G. (2020). Bars, banality, *mierda* and love: The struggle for (comm)unity in the Costa Rican film *El regreso/The Return* (2011). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 17(1), 31-50. https://doi.org/10.1386/slac_00010_1