

# LA REVOLUCIÓN DE LAS MARIPOSAS EN EL TRÓPICO DE SANGRE, UNA VISIÓN CINEMATOGRÁFICA

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

EN LA  
OTRA ISLA

**The Revolution of the Butterflies in the Tropic of Blood, a cinematographic vision**

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

## Resumen

En este artículo se busca realizar un análisis de los filmes de ficción *En el tiempo de las mariposas* (Mariano Barroso, 2001, México-Estados Unidos) y *Trópico de sangre* (Juan Delancer, 2010, República Dominicana); dos largometrajes que, pese a haber sido dirigidos por varones, realizan una representación digna y enaltecadora de estos personajes femeninos, apartándose de las prácticas patriarcales y cosificadoras que han abundando en la historia del cine. Para esto se recuperan, como marco teórico y parámetros de análisis, las ideas de varias teóricas feministas —principalmente Laura Mulvey y Teresa de Lauretis— con respecto a la representación femenina en el cine. Todo esto bajo la idea de que en los filmes se aprecia una representación valiosa de tipo feminista que enaltece diegéticamente a estos personajes históricos y que, al mismo tiempo, evidencia que es posible reforzar este mensaje ideológico a través de la misma forma cinematográfica.

**Palabras clave:** República Dominicana, hermanas Mirabal, representación, feminismo, cine.

## Abstract

This article seeks to carry out an analysis of the fiction films *In the Time of the Butterflies* (Mariano Barroso, 2001, Mexico-United States) and *Rains of Injustice* (Juan Delancer, 2010, Dominican Republic); two feature films that, despite being directed by men, make a dignified and uplifting representation of these female characters, departing from the patriarchal and objectifying practices that have abounded in cinema's history. For this, the ideas of various feminist theorists —mainly Laura Mulvey and Teresa de Lauretis— regarding female representation in cinema are recovered as a theoretical framework and parameters of analysis. All this under the idea that the films show a worthy feminist representation that diegetically exalts these historical characters and that, at the same time, proves that it is possible to reinforce this ideological message through the same cinematographic form.

**Keywords:** Dominican Republic, Mirabal sisters, representation, feminism, cinema.

## Introducción

Las hermanas Minerva, Patria y María Teresa Mirabal, conocidas como “las Mariposas”, ocupan un papel especial en la historia de República Dominicana siendo reconocidas por su papel de opositoras y revolucionarias hacia el régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo, activismo que les costó la vida en un cruento asesinato orquestado por el gobernante. No obstante, la lucha y la muerte de las Mirabal no fue en vano, convirtiéndose en un acontecimiento que conmocionó a la sociedad dominicana y que significó una gran estocada al menguante poder de Trujillo.

Las Mariposas, en la actualidad, se han convertido en un símbolo de la lucha feminista a nivel internacional, siendo reconocidas por haberse atrevido a alzar la voz en contra de los abusos y opresiones cometidos por el dictador en medio de un régimen tiránico y patriarcal en donde la mujer era relegada al cuidado del hogar y de sus hijos, carente por completo de presencia política, así como de aspiraciones profesionales. En su honor, cada día 25 de noviembre, fecha en que fueron brutalmente asesinadas, se conmemora el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, esto tras la resolución de la Organización de las Naciones Unidas en el año 2000. A la luz de la terminología contemporánea, podría enmarcarse el asesinato de las Mirabal bajo el nombre de feminicidio.

La lucha de las Mirabal ha dado pie a múltiples homenajes, museos y creaciones artísticas. En Ojo de Agua, lugar en el cual vivieron gran parte de sus vidas, se ha instalado un modesto museo en la finca que habitaron, donde los asistentes pueden contemplar sus prendas, pertenencias y las habitaciones del lugar. Asimismo, se han emitido billetes conmemorativos, así como nombrado estaciones del Metro de Santo Domingo en su honor.<sup>1</sup> En el campo de las creaciones artísticas destaca la novela de Julia Álvarez —nacida en Nueva York y criada en República Dominicana— titulada *En el tiempo de las mariposas* publicada originalmente en 1994. En el campo cinematográfico existen cinco producciones centradas en las Mariposas. Se trata de dos documentales —*Oriundos de la noche* (Javier Balaguer, 2007) y *Codename: Butterflies* (Cecilia Domeyko, 2009)— y de tres filmes de ficción —*En el tiempo de las mariposas* (Mariano Barroso, 2001), *Crimen* (Etzel Báez, 2008)<sup>2</sup> y *Trópico de sangre* (Juan Delancer, 2010).

El presente texto busca realizar un análisis de los filmes latinoamericanos de ficción *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre*; dos largometrajes que, pese a haber sido dirigidos por varones, realizan una representación digna y enaltecedora de estos trascendentes personajes femeninos, apartándose de las representaciones patriarcales y cosificadoras que

<sup>1</sup> Entre otros homenajes a las hermanas Mirabal destacan: el cambio de nombre de la provincia de Salcedo en noviembre de 2007 a provincia Hermanas Mirabal; la instalación de murales en su honor en el obelisco mandado a construir por Trujillo en 1935 cuando cambió el nombre de la capital de Santo Domingo a Ciudad Trujillo. De igual modo, en el extranjero también se revalorado la lucha de las dominicanas a través de notables homenajes, como lo podría ser el nombrar calles y escuelas en su honor en Estados Unidos, así como en París se impulsó la creación de placas conmemorativas a su resistencia.

<sup>2</sup> Se conoce poco acerca de este filme, siendo prácticamente imposible de conseguir o revisar fuera de República Dominicana.

han abundando en el cine y que tanto ha denunciado las teóricas feministas del cine. Para esto, se recuperan, como punto de análisis, las ideas de las académicas feministas más relevantes con respecto a la representación femenina en este medio de comunicación. Todo esto bajo la premisa de que en ambos filmes se presenta dignamente a las hermanas Mirabal, pudiendo afirmar que se trata de dos producciones que se apartan notablemente de los excesos patriarcales del cine y que se inclinan notablemente hacia el feminismo.

Para esto, en un primer apartado se abordan dos de las principales vías o caminos que han seguido los estudios feministas del cine, mismos que fungirán de guía para el establecimiento de los parámetros o puntos de análisis de las dos cintas seleccionadas para estudiar la representación de las Mirabal. Una vez establecido este marco teórico se procede a analizar *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre* buscando señalar y evidenciar la representación que se hace de las Mariposas, una representación de tipo feminista que enaltece diegéticamente a estos personajes históricos y que, al mismo tiempo, permite apreciar que resulta posible reforzar este mensaje ideológico a través de la misma forma cinematográfica.

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

### Notas en torno a la representación femenina en el cine

En sus más de 120 años de historia, el cine ha sido testigo de los cambios políticos, sociales e ideológicos de la humanidad. Ha representado, criticado, exaltado y atestiguado un sinnúmero de denuncias, manifiestos, inquietudes, preocupaciones e historias propias del ser humano, resultando imposible concebir la noción de un cine parcial, completamente objetivo o carente de ideología. El cine siempre toma partido y se inclina hacia un lado de la balanza.

El cine —en su centenaria historia— ha vivido, dialogado y experimentado directamente con los avances logrados en materia de la política de géneros, llegando, en ocasiones, a convertirse en el campo de debate y de protesta en contra de las injusticias heteropatriarcales hacia las mujeres o hacia otros sectores poblacionales enmarcados bajo el colectivo LGBTQ+. El séptimo arte, con sus conocidos rezagos y tardanzas en la toma de posición, ha comenzado a experimentar en la última década notables cambios que parecen evidenciar la consolidación de una industria plural que da cabida, tanto en sus historias como en el campo de los creadores de éstas, a los sectores poblacionales que otrora ocupaban un puesto con escasa representación si se les comparaba con la contraparte hetero-patriarcal; todo esto producto de varias escisiones y quebrantos que habían comenzado a manifestarse en la industria desde varias décadas atrás a manera de esporádicas voces al margen que se atrevieron a cuestionar las dinámicas y temáticas que habían predominado en el medio cinematográfico por más de cincuenta años.

En este apartado, se busca recuperar varios de los debates y teorías que giran en torno a la representación femenina en el cine, con el fin de establecer el marco conceptual y teórico bajo el cual se analizarán las dos películas centradas en las hermanas Mirabal. Para esto, se toman como principal punto de partida las ideas y aproximaciones de las teóricas del cine Laura Mulvey y Teresa de Lauretis.

¿Cuál ha sido la ruta de la mujer en su andar por el cine? En primera instancia, resulta

relevante exaltar que no existe una vía o camino único mediante el cual se haya desarrollado la representación femenina a lo largo de la historia de este medio de comunicación. En cambio, es factible hablar de la existencia de una pluralidad de senderos mediante los cuales se puede concebir la historia de la mujer en el cine, senderos que evidencian la existencia de múltiples voces, discursos, estereotipos, representaciones y culturas. Siguiendo esta lógica, resulta complejo, y a veces inapropiado, comparar la presencia femenina —tanto diegética como extradiegéticamente en el campo de la industria— en el cine europeo con el estadounidense. Lo mismo ocurriría al confrontar las representaciones del cine hollywoodense con aquéllas provenientes de los países latinoamericanos. Si bien en un mundo completamente globalizado como el nuestro las influencias y tendencias artísticas-mediáticas llegan a ser compartidas entre las naciones, la ideología propia de cada una de éstas continúa poseyendo un papel imposible de pasar por alto.

La industria cinematográfica, prácticamente a nivel internacional, se ha distinguido por ser una extensión del patriarcado durante gran parte de su historia. Durante décadas predominaron los puestos de toma de decisión —directores, productores, directivos de estudios— ocupados por varones; mientras que las mujeres permanecieron ancladas y destinadas a ocupar puestos subordinados y, en ocasiones, estereotipados —siendo notorio el papel de éstas como actrices, maquillistas y encargadas del vestuario. Reforzando y complementando a la faceta patriarcal de la industria cinematográfica, destaca el encasillamiento de los personajes femeninos bajo determinados estereotipos, arquetipos y esquemas denigrantes dentro de las tramas de un considerable número de producciones fílmicas, los cuales buscaban reafirmar una falsa superioridad masculina, a la vez que reflejaban los temores y preocupaciones patriarcales a la mujer que buscaba escapar de determinada performatividad.<sup>3</sup>

Al respecto, Molly Haskell menciona que tanto la industria como las audiencias del pasado eran los principales responsables de la ausencia femenina en puestos relevantes, así como del encasillamiento de las mujeres en determinados modelos narrativos:

La mayor parte del público no estaba interesado en ver, y Hollywood no estaba interesado en patrocinar a una mujer inteligente y con ambiciones como heroína popular. Una mujer que pudiera competir y posiblemente ganar en el mundo de los hombres desafiaría la gravedad emocional, iría en contra de las nociones predominantes sobre el sexo femenino. La inteligencia de una mujer era el equivalente al pene de un hombre: algo que debía mantenerse fuera de la vista. La ambición en una mujer tenía que ser desviada hacia los impulsos indirectos de sus seres queridos o ser burlada y menospreciada. Una heroína del cine podría actuar con el mismo poder y los mismos impulsos de carrera que un hombre sólo sí, en el clímax, ocupaban un puesto secundario después del amor sagrado de un hombre. De lo contrario, perdería su derecho a ese amor. (1987: 4).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Por hablar de algunos de estos estereotipos y arquetipos de carácter misógino, podría exaltarse el caso de la *femme fatale*, pudiendo concebir al arquetipo como la crítica y consecuente contención a la *fémmina insurrecta* que busca evadir la vida materna y conyugal (Doane, 1991; Ortega Mantecón, 2021); así como las mujeres psicópatas-histéricas que poblaron el cine hollywoodense en los años 50 y 60 (Haskell, 1987).

<sup>4</sup> “Audiences for the most part were not interested in seeing, and Hollywood was not interested in sponsoring, a smart, ambitious woman as a popular heroine. A woman who could compete and conceivably win in a man’s world would defy emotional gravity, would go against the grain of prevailing notions about the female sex. A woman’s

Esta dinámica perduró hasta la segunda mitad del siglo XX con contadas excepciones e irrupciones femeninas que demostraron que la silla del director puede y deber ser ocupada también por mujeres, siendo éste el caso de las cineastas Ida Lupino, Chantal Akerman, Agnès Varda, Barbra Streisand, entre otras. De igual modo, gran parte de los estereotipos misóginos y denigrantes comenzaron a menguar paulatinamente y de proporcional al reforzamiento del feminismo en los años 60 y 70 y al surgimiento de nuevas miradas, tanto académicas como provenientes de la crítica cinematográfica, en torno a la relación entre las mujeres y el cine.

La académica británica Laura Mulvey fue una de las pioneras en el estudio, identificación y crítica de las prácticas patriarcales inmersas en el cine. Específicamente en su reconocido ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado en 1975 en la revista *Screen*, Mulvey exalta que el cine, a lo largo de su historia, ha invisibilizado a la mujer como espectadora —al hacer que, inconscientemente, adquiriera un punto de vista masculino durante el visionado de los filmes—, al mismo tiempo que denuncia la continua y constante cosificación y sobresexualización del cuerpo femenino en la gran pantalla. El estudio de Mulvey se ha convertido en uno de los estudios fundacionales de la corriente teórica feminista del cine y en un referente indispensable gracias al hecho de que sus denuncias al cine patriarcal continúan vigentes.<sup>5</sup>

El camino seguido por la teoría feminista del cine cuenta con una importante bifurcación que es señalada por la teórica italiana Teresa de Lauretis en varias de sus obras (1987; 1992). Las voces académicas y críticas en torno a la representación femenina en el séptimo arte han dialogado y discutido en torno a dos grandes aristas o vertientes: 1) la representación fílmica de las mujeres; 2) así como las dinámicas y prácticas cinematográficas bajo las cuales se erigen estas representaciones.

En lo que se refiere a la representación fílmica de las mujeres, gran parte de la militancia feminista se ha centrado en el estudio, en la crítica y en nuevas propuestas en torno a los papeles, esquemas o estereotipos bajo los cuales se presentan a los personajes femeninos en el cine. Esta vertiente de estudios ha criticado la utilización y preservación de arquetipos de carácter misógino y denigrante, a la vez que ha propuesto la representación en los filmes de mujeres de carne y hueso, lejos de las fantasías eróticas patriarcales o de la subordinación femenina al yugo del varón. El libro *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* de Molly Haskell (1987) es uno de los principales exponentes teóricos de esta arista del feminismo cinematográfico.

Apelando a estas denuncias y críticas —mismas que hallaron un potente eco en las protestas feministas más allá de la academia y la crítica cinematográfica—, ha surgido un número considerable de producciones cinematográficas, en su mayoría dirigidas por hombres, que presentan a personajes femeninos que escapan de los estereotipos misóginos; a mujeres

intelligence was the equivalent of a man’s penis: something to be kept out of sight. Ambition in a woman had either to be deflected into the vicarious drives of her loved ones or to be mocked and belittled. A movie heroine could act on the same power and career drives as a man only if, at the climax, they took second place to the sacred love of a man. Otherwise she forfeited her right of that love”.

<sup>5</sup> Además de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, otro estudio relevante de la misma autora se presenta en la revista *Framework*, titulado “Feminism, Film and the Avant-Garde”, publicado en 1979, así como “Film Feminism and the Avant Garde” incluido en el libro *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995*.



como protagonistas que no dependen de un varón para subsistir, triunfar y salir adelante; a féminas en puestos y personajes dignificantes y propensos a ser admirados.<sup>6</sup> Teresa de Lauretis exalta que el surgimiento de este tipo de filmes con estos peculiares personajes femeninos y temáticas, además de un interés de la industria por encasillarse dentro de una tendencia en auge y con buena recepción por parte de la audiencia, puede considerarse como “una muestra de la legitimación social de cierto tipo de discurso feminista y de la consiguiente viabilidad de su explotación ideológica y comercial” (1992: 95).

La segunda arista de los estudios feministas se concentra en las dinámicas y prácticas cinematográficas que caracterizan a la representación femenina. En esta clasificación es donde se sitúan los aportes y críticas de Laura Mulvey y otras autoras que han seguido estas ideas. Estos estudios se centran en la revisión de prácticas patriarcales presentes en la forma cinematográfica, tales como podrían ser la cosificación de los personajes y cuerpos femeninos; el manejo de un punto de vista enteramente masculino en el cual no tenga cabida el de las mujeres; la sobresexualización femenina innecesaria e irrelevante para la construcción del relato; así como el papel de la audiencia y el posicionamiento de las espectadoras en una óptica masculina durante el visionado de una producción fílmica. Mediante la denuncia y exaltación de estas prácticas patriarcales se buscaba reformular la forma de hacer cine.

Al contener propuestas prácticas que implican modificar por completo la forma de reelaborar cine, la incorporación de los postulados de Mulvey y de otras teóricas enmarcadas en esta arista al quehacer cinematográfico comercial ha sido más complicado y menos evidente que en la categoría mencionada previamente. La misma Mulvey llevó a la práctica estas ideas con el apoyo del realizador y teórico británico Peter Wollen en el filme *Riddles of the Sphinx* (1977), el cual codirigieron. Los esfuerzos fílmicos por romper con estas prácticas patriarcales insertas en el mismo manejo del lenguaje cinematográfico fueron escasos durante la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, en los últimos años, 2015-2020, se han presentado varios filmes que logran llevar a cabo la supresión de estas dinámicas en su totalidad, lo que parece apuntar al hecho de que sí es posible modificar la forma de hacer cine y, con ello, poner fin a la visión patriarcal que lo caracterizó por más de cien años.<sup>7</sup>

La gran complejidad de esta transición cinematográfica es señalada por Teresa de Lauretis:

La representación de la mujer como espectáculo—cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo—, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia [...]. La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto

<sup>6</sup> Pudiendo ser este el caso de filmes como *Mi pasado me condena* (Klute, Alan J. Pakula, 1971), *Cómo eliminar a su jefe* (*Nine to Five*, Colin Higgins, 1980), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Magnolias de acero* (*Steel Magnolias*, Herbert Ross, 1989) o *Tomates verdes fritos* (*Fried Green Tomatoes*, Jon Avnet, 1991).

<sup>7</sup> Algunos ejemplos trascendentes de esto fueron estrenados en 2020, pudiendo exaltar el caso de tres producciones que rompen —algunos de ellos de forma crítica— con las prácticas patriarcales señaladas por Mulvey y otras autoras. Este es el caso de los filmes *Never Rarely Sometimes Always* (Eliza Hittman), *Fragmentos de una mujer* (*Pieces of a Woman*, Kornél Mundruczó) y *Hermosa venganza* (*Promising Young Woman*, Emerald Fennell); dos de ellos dirigidos y escritos por una mujer.

para ser contemplado, visión de belleza —y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad (1992: 13, 64).

¿Hacia cuál de estas dos aristas es preciso centrar la mirada? Ambas evidencian varias dinámicas patriarcales y misóginas que deben ser erradicadas del cine, siendo notorio el carácter propositivo de las dos vertientes. Más allá de centrarse e impulsar específicamente a una de ellas, Teresa de Lauretis apuesta por un cine que vele por los dos caminos y que incorpore nuevos elementos e ideas críticos, dando cabida a múltiples y miradas y voces<sup>8</sup> que encuentren su espacio en el cine y que sean representados de forma digna:

La cultura cinematográfica feminista producida a mediados y finales de los setenta tendía a enfatizar una dicotomía entre dos preocupaciones del movimiento de mujeres y dos tipos de trabajo cinematográfico que parecían contradecirse: uno pedía documentación inmediata con fines de activismo político, la concientización, la autoexpresión o la búsqueda de “imágenes positivas” de la mujer [lo que es equiparable a la primera arista señalada previamente]; el otro insistió en un trabajo riguroso y formal sobre el medio —o, mejor dicho, el aparato cinematográfico, entendido como tecnología social— para analizar y desvincular los códigos ideológicos incrustados en la representación [la segunda arista] [...]. El feminismo no sólo ha inventado nuevas estrategias o creado nuevos textos, sino que, lo que es más importante, ha concebido un nuevo sujeto social, las mujeres: como oradoras, escritoras, lectoras, espectadoras, usuarias y creadoras de formas culturales, formadoras de procesos culturales. El proyecto del cine de mujeres, por tanto, ya no es el de destruir o trastocar la visión centrada en el hombre representando sus puntos ciegos, sus lagunas o lo reprimido. El esfuerzo y el desafío ahora es cómo efectuar otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión, y formular las condiciones de representabilidad de otro sujeto social. Por el momento, entonces, el trabajo feminista en el cine parece necesariamente centrado en esos límites subjetivos y límites discursivos que marcan la división de las mujeres como específica de género, una división más elusiva, compleja y contradictoria que se puede transmitir en la noción de diferencia sexual (1987: 128, 135).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Por ejemplo, Teresa de Lauretis menciona que aún dentro del cine que da cabida a la mujer debe apostarse a la diversidad, permitiendo la inclusión de “varios tipos de mujeres” como podrían ser las afroamericanas, asiáticas y lesbianas; es decir, sectores de mujeres que no han logrado obtener su lugar en la industria ni representaciones dignificantes.

<sup>9</sup> “The accounts of feminist film culture produced in the mid to late seventies tended to emphasize a dichotomy between two concerns of the women’s movement and two types of film work that seemed to be at odds with each other: one called for immediate documentation for purposes of political activism, consciousness raising, self-expression, or the search for “positive images” of woman; the other insisted on rigorous, formal work on the medium —or, better, the cinematic apparatus, understood as a social technology— in order to analyze and disengage the ideological codes embedded in representation [...]. Feminism not only has invented new strategies or created new texts, but, more important, it has conceived a new social subject, women: as speakers, writers, readers, spectators, users, and makers of cultural forms, shapers of cultural processes. The project of women’s cinema, therefore, is no longer that of destroying or disrupting man-centered vision by representing its blind spots,

Una vez planteadas estas ideas y exaltadas las dos principales vertientes de la teoría feminista cinematográfica se procede a presentar la metodología mediante la cual serán analizados los filmes *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre*. Siguiendo la premisa y los objetivos mencionados en el apartado introductorio, para el análisis de estas dos producciones se toman en consideración los aportes de la teoría feminista del cine, recuperando, como sugiere de Lauretis tanto parámetros provenientes de la primer arista —la representación femenina en las cintas y en el mundo diegético—, como de la segunda —dinámicas en la forma fílmica y códigos ideológicos insertos en ésta.

En la siguiente tabla se sintetizan los parámetros de las dos aristas que serán estudiados en las cintas centradas en las hermanas Mirabal:

Arista o vertiente de la teoría feminista cinematográfica	Parámetros o elementos de análisis
Representación femenina en la cinta	-Construcción de los personajes femeninos dentro del universo diegético. -Agencia narrativa. -Performatividad de género.
Forma fílmica y códigos ideológicos	-Cosificación de los personajes y cuerpos femeninos. -Sobresexualización femenina. -Manejo del punto de vista y posicionamiento de la audiencia.

**Tabla 1.** Parámetros o elementos de análisis. Elaboración propia.

Al momento de evaluar y estudiar si se manifiesta la cosificación o sobresexualización del cuerpo —ya sea femenino o masculino— en una escena o película existen varios parámetros o elementos que deben ser tomados en consideración. La cosificación y sobresexualización del cuerpo en el cine implican la conjunción de varias dinámicas íntimamente relacionadas con el manejo del lenguaje cinematográfico, como lo podría ser la selección de un determinado tipo de plano o encuadre; la duración del mismo; el movimiento o desplazamiento de la cámara; la función del sonido; el manejo de cortes o transiciones; así como la situación que está siendo representada en la escena; entre otras prácticas. Por poner un ejemplo de esto, el simple hecho de que un personaje femenino porte un atuendo escotado no necesariamente implica la cosificación o sobresexualización; sin embargo, si la cámara presenta el escote a manera de un plano detalle, la duración de la toma es superior al momento en el que se le compara con otras dentro del mismo filme, o si se complementa con un desplazamiento cuyo objetivo es conservar esta parte del cuerpo en el centro del encuadre o evidenciar un movimiento corporal determinado, sí se podría hablar de la presencia de estas prácticas. Lo mismo ocurre en el caso de los des-its gaps, or its repressed. The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject. For the time being, then, feminist work in film seem necessarily focused on those subjective limits and discursive boundaries that mark women's division as gender-specific, a division more elusive, complex, and contradictory that can be conveyed in the notion of sexual difference as it is currently used."



nudos, la presencia de éstos no necesariamente implica la existencia de estas dinámicas, será la interacción de los elementos del lenguaje cinematográfico con el cuerpo desnudo, así como el papel que esta desnudez ocupe para el desarrollo de la diégesis, lo que permita identificar si existe o no la cosificación y sobresexualización de los mismos.

Antes de proceder al análisis de los filmes, es relevante señalar que este texto no busca llevar a cabo un análisis de carácter histórico contrastando el contenido del filme con lo acontecido y lo documentado con respecto a las hermanas Mirabal y la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, sino llevar a cabo un análisis de la representación femenina en las cintas. Un análisis histórico del filme *En el tiempo de las mariposas* puede encontrarse en el libro *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*, bajo el título de “La muerte de las Mirabal. La revolución de las Mariposas en República Dominicana (1930-1960)” de la autoría de Ana María Saloma Gutiérrez. De igual modo, puede consultarse la biografía de las hermanas dominicanas en la obra *Vivas en su jardín. La verdadera historia de las hermanas Mirabal y su lucha por la libertad*, escrita por Dedé Mirabal, la hermana sobreviviente.

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

### **La lucha de las Mirabal en *En el tiempo de las mariposas***

*En el tiempo de las mariposas* es un filme para televisión estrenado en 2001 y dirigido por Mariano Barroso. Se trata de una coproducción entre México y Estados Unidos, basada en la novela homónima de Julia Álvarez. Entre sus protagonistas figuran Salma Hayek, Edward James Olmos, Demián Bichir, Mía Maestro, Lumi Cavazos, Marc Anthony, Pedro Armendáriz Jr., Ana Martín y Pilar Padilla. La trama comienza mostrando a Minerva Mirabal (Hayek) en una prisión, momento del cual se desprende el resto del relato cinematográfico a partir del uso de múltiples *flashbacks* a puntos cruciales de la vida de la protagonista y de su familia.

En materia de la representación femenina en la cinta de Barroso, resulta evidente una presentación de mujeres fuera de estereotipos o arquetipos denigrantes o misóginos. En cambio, se apuesta por mostrar a féminas que intentan escapar de la performatividad velada o custodiada por el patriarcado, esto en la búsqueda de satisfacer sus ideales, metas y aspiraciones personales y profesionales. Siguiendo esta lógica, *En el tiempo de las mariposas* realiza una representación dignificante de las hermanas Mirabal, sobre todo en lo que se refiere a Minerva, quien es convertida en la protagonista de la película y quien posee una agencia activa a lo largo del metraje del filme.

La República Dominicana presentada en el filme es ante todo, un mundo inhóspito para la mujer que se atreve a ser diferente y a oponerse a los designios patriarcales afianzados por la misma tradición, el peso del clero y la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (Edward James Olmos). De manera esquemática, la película va mostrando las luchas y confrontaciones de Minerva Mirabal contra los diferentes representantes del patriarcado a lo largo de su vida, evidenciando, ante todo, el ímpetu de la Mariposa por realizar sus sueños, así como su valentía y coraje al no permitir abusos hacia su persona y hacia su propio cuerpo.

Una de las primeras batallas de Minerva contra el patriarcado tiene lugar en su adoles-

cencia, siendo su padre Enrique (Fernando Becerril) el principal representante de éste. Desde joven, la protagonista se distinguió por su habilidad para defender a los vulnerables —lo que es dejado en claro desde la introducción al personaje, donde se ve a la joven liberando a un conejo que ha quedado atrapado en una trampa— y por abogar por la solución de los desacuerdos y conflictos de manera pacífica y con argumentos sólidos —en concreto esto se aprecia cuando apoya a sus hermanas intentando convencer a su padre para que les retire un castigo que les impuso por romper un artefacto doméstico. Estas cualidades la llevan a pedirle a su progenitor que les permita —a ella y a sus hermanas— acudir a la escuela, puesto que ella busca convertirse en abogada.

No obstante, Enrique Mirabal se niega a esto argumentando que las mujeres no deben asistir al colegio, puesto que sería preferible que permanecieran en casa atendiendo el negocio familiar; se casaran y tuvieran hijos; o que se quedaran a su lado para apoyarlos y cuidarlos en su vejez. Ante todo, el padre se convierte en el representante diegético del patriarcado que busca impedir que sus hijas se aparten del camino que la sociedad patriarcal dominicana ha estipulado para toda fémina. En la primera parte del filme son frecuentes los diálogos de Enrique mediante los cuales busca aleccionar a sus jóvenes descendientes y enmarcarlas en la performatividad velada por él, entre éstos destacan: “Lo que nos faltaba en este país, faldas en el estrado” o “No quiero que vayas a la escuela y estés allá sola, sin una familia” (Barroso, 2001).

A pesar de la insistencia de Minerva y el aparente consentimiento de su esposa (Ana Martín), Enrique se muestra decidido a impedir que sus hijas asistan al colegio. Sin embargo, lo que origina en él un cambio viene a ser el sacrificio de Dedé (Pilar Padilla), otra de sus descendientes, quien se muestra dispuesta a sacrificar su futuro y sus aspiraciones con tal de que sus otras tres hermanas puedan formarse profesionalmente, al declarar ante toda la familia que ella permanecerá en el hogar paterno mientras las demás se marchan de Ojo de Agua para estudiar. En la cinta de Barroso, irónica y didácticamente desde una perspectiva patriarcal, pareciera que la dictadura de Trujillo se encargó de demostrar qué es lo que ocurre con una mujer que se aparta del “deber ser” de su sexo y que posee aspiraciones personales y profesionales. Para Minerva, Patria (Lumi Cavazos) y María Teresa (Mía Maestro), exponentes de este comportamiento performativamente disruptivo, se dispuso un fatídico y violento desenlace; mientras que a Dedé, quien permaneció en su hogar al cuidado de sus padres, con un perfil bajo y sumiso, sin recibir formación ni instrucción y que se mantuvo aparatada de la vida pública, se le permitió continuar viviendo.

Una vez alcanzada la edad de ingresar a la universidad, Minerva continuó insistiendo a sus padres su interés de ingresar a estudiar Derecho, algo que diegéticamente se encontraba prohibido para las mujeres. *En el tiempo de las mariposas* presenta unos diálogos donde tiene lugar una confrontación directa entre Enrique y su hija con respecto a las aspiraciones profesionales de ésta. Mientras el padre revisa la correspondencia, Minerva le pregunta si hay alguna carta para ella:

ENRIQUE. No, hoy no. Tus amigas de la Inmaculada [nombre de su antigua escuela] deben estar muy ocupadas casándose y teniendo hijos para escribirte.

Búscate un chico agradable, de buena familia y cástate con él.  
MINERVA. Ningún chico agradable, de buena familia querrá casarse con una abogada.  
ENRIQUE. Eso es algo que no eres y que nunca serás. ¿Cuándo volverás a la realidad? (Barroso, 2001).

En su incansable búsqueda por ser admitida a la universidad, Minerva se enfrenta al segundo representante de la sociedad patriarcal en la que ha nacido: el dictador Rafael Leónidas Trujillo. El filme se encarga de dejar en claro la actitud misógina del gobernante dominicano, al sugerirse que es habitual que elija a una mujer más joven que él —incluso adolescentes— para llevarlas consigo y convertirlas en sus ocasionales y temporales compañeras sexuales. A Trujillo no le interesan las mujeres por sus cualidades intelectuales, sino que cosifica su cuerpo y las ve como un mero objeto sexual, siendo, así, el principal exponente de la sociedad patriarcal y misógina en la que crecieron las Mariposas.

El encuentro formal entre la protagonista y el dictador tiene lugar en una fiesta a la que han sido invitados los Mirabal. Trujillo ha fijado su mirada en Minerva, a quien piensa convertir en su nueva y joven amante, por lo cual le pide que baile una pieza musical con ella. Una vez que comienza la danza, el dictador intenta tocarla lascivamente y en contra de su voluntad, por lo que la joven lo cachetea enfrente de todos los ahí presentes, algo inusual para Trujillo, quien estaba acostumbrado a que todas las demás mujeres cedieran a sus aproximaciones ya fuera por temor o por interés personal. A través de este acto, Minerva reafirma su independencia, valentía, integridad y dignidad no mostrándose dispuesta a que cualquier persona la obligue a hacer algo en contra de su voluntad y, mucho menos, que toque su cuerpo sin su consentimiento, ni aunque se trate del venerado líder absoluto de República Dominicana. Su cuerpo es suyo, no del Estado ni del dictador.

A partir de este momento, Trujillo posiciona a Minerva Mirabal como una mujer que debe ser contenida y doblegada, una mujer que ha sido demasiado libre y que se ha apartado notablemente de lo que él entiende por “feminidad”. La protagonista queda convertida en una inminente amenaza que causará problemas al régimen de no ser frenada de inmediato. Asimismo, esta humillación pública hace que Minerva se gane la enemistad y la sed de venganza del varón, quien no tarda en “castigar” a la familia ordenando la captura y tortura de Enrique Mirabal y, posteriormente, negando a la Mariposa su título profesional que le permitiría ejercer libremente como abogada. A través de estos dos actos, se busca sancionar los quebrantos a la performatividad femenina realizados por Minerva.

Ya dentro de la universidad, la protagonista se enfrenta al tercer símbolo del patriarcado dominicano del momento: los revolucionarios. Desde los primeros días estudiando Derecho, Minerva comienza a involucrarse con un grupo de estudiantes que forman parte de la oposición a la dictadura de Trujillo, esto a través de un activismo secreto y encubierto —esto como consecuencia de la violencia del régimen— que busca desmentir al gobierno, difundir la información verdadera, así como exaltar el alarmante número de desaparecidos, encarcelados, torturados y asesinados por el gobernante. El filme de Barroso hace énfasis que se trata de la única mujer

presente entre los revolucionarios y en el mismo campus universitario, lo que refuerza los quebrantos a la performatividad ya descritos párrafos atrás.

En una escena en particular donde Manolo (Demián Bichir), su futuro esposo, exhorta a otros hombres a denunciar y difundir los excesos del régimen, Minerva toma la palabra y se hace oír entre los ahí presentes, todos varones, demostrando que la revolución y el activismo político también es cosa de mujeres. Esta idea se complementa posteriormente en dos secuencias cruciales dentro de la diégesis. En la primera de ellas se muestra a María Teresa Mirabal sumándose al grupo, lo que significa la adhesión de otras voces femeninas.<sup>10</sup> Mientras que en la segunda se presenta a Minerva dirigiéndose directamente a un grupo de mujeres con el objetivo de animarlas a involucrarse activamente en el movimiento en contra de Trujillo, a las que menciona que en la revolución no sólo deben participar hombres, sino que también es importante y fundamental que las mujeres intervengan en la construcción de un mejor país. A partir de estos dos actos se muestra el interés de Minerva por conseguir que otras mujeres salieran de la aparente pasividad y conformismos en los que se encontraban, adquirieran mayor participación en el movimiento y que, sobre todo, se atrevieran a alzar la voz en contra de las injusticias a las que se han visto sometidas en la República Dominicana de la época bajo el mando del dictador.

La faceta activista-revolucionaria de Minerva Mirabal en el filme resulta interesante en lo que se refiere a la representación femenina, gracias al hecho de que se evita la caída en sitios comunes en el cine biográfico centrado en mujeres. La protagonista logra compaginar la vida revolucionaria con la vida conyugal y maternal. Esto se aprecia en varias escenas dedicadas a la relación afectiva entre ella y Manolo, así como otras en donde destaca la preocupación y el afecto de ésta hacia sus descendientes. Es así como *En el tiempo de las mariposas* deja en claro que las escisiones de Minerva Mirabal a la performatividad femenina custodiada por el patriarcado dominicano de la época, no necesariamente implican la supresión de lo diegéticamente considerado como femenino. En cambio, se desarrolla la idea de que existen múltiples formas de expresión de la feminidad que van más allá de la maternidad, la domesticidad y la vida conyugal.

Más allá de la exaltación de los diferentes momentos en los que Minerva se enfrenta al patriarcado y a sus respectivos representantes, el filme de Mariano Barroso centra una parte significativa de su obra en la configuración de la protagonista y sus hermanas como un símbolo de resistencia tanto al régimen de Trujillo como a la realidad de las mujeres dominicanas de la época. Esto se presenta en la diégesis en tres momentos trascendentes que tienen lugar en la prisión donde son encarceladas las hermanas: 1) los y las prisioneras comienzan a identificarlas como “Las Mariposas”, lanzando vítores con este nombre que las posiciona como una pieza clave de la resistencia contra el dictador; 2) por otra parte, una de las carceleras comienza a ayudar a las prisioneras introduciendo paquetes, mensajes y suministros provenientes de fuera de la cárcel, sugiriendo que se encuentra en contra de la orden recibida de mantenerlas presas y de torturarlas, siendo adepta a la causa; 3) finalmente, se aprecia un ambiente de sororidad

---

<sup>10</sup> A un inicio Minerva se opone a la incorporación de su hermana considerando que es un gran riesgo para su vida. Sin embargo, conforme progresa la trama, termina aceptando de buena forma su compañía en el movimiento revolucionario. Incluso, ellas dos serán quienes terminen influyendo en Patria para que también comience a ayudar a la resistencia.

entre las mujeres que comparten celda con las Mirabal, a quienes ven como heroínas o leyendas en vida y como un ejemplo a seguir. La última parte del filme que tiene lugar en la prisión busca reafirmar los alcances y logros de la lucha de las Mariposas, convirtiéndose en un símbolo tanto de oposición al gobierno tiránico como de superación, valentía y fuerza femenina.

A pesar de los esfuerzos, de la lucha y del apoyo de un considerable número de personas, Minerva, Patria y María Teresa perdieron la vida en una última lucha contra el patriarcado dominicano, siendo cobardemente asesinadas por un grupo de hombres tras haber sido engañadas una última vez por Trujillo y los hombres a su servicio. Empero, en lugar de haber extinguido la llama encendida por las Mariposas, el asesinato movilizó a los rebeldes opositores al régimen para fortalecer sus protestas y manifestaciones, situación que derivó en el asesinato del dictador unos cuantos años después.

Pasando a la segunda arista de la teoría feminista cinematográfica, en *En el tiempo de las mariposas* se aprecia una dinámica de la forma fílmica que se aparta notablemente de los vicios y excesos patriarcales destacados por Mulvey y por de Lauretis en sus estudios. La cinta de Barroso evita la cosificación del cuerpo femenino, el cual es tratado de forma respetuosa en todo momento evitando la sobresexualización del mismo. Varios momentos de la trama pudieron haber sido propensos a esto —destacando los “reclutamientos” de Trujillo de sus jóvenes amantes; el intento del dictador por tocar el cuerpo de Minerva; o la estancia de las hermanas en la cárcel donde, según las fuentes históricas, llegaron a ser torturadas—; sin embargo, la cinta evita estas prácticas y realiza una representación digna de las heroínas dominicanas.



*Minerva Mirabal (Salma Hayek) en En el tiempo de las mariposas (Mariano Barroso, 2001).*

El manejo de los elementos del lenguaje cinematográfico —imagen, sonido, montaje, narración y puesta en escena— evitan, en su totalidad, la cosificación ya referida en el párrafo anterior. La cámara, a través de la selección de encuadres y la duración de los mismos,



evita construcciones visuales que sobresexualicen los cuerpos femeninos representados en el encuadre, conservando una perspectiva y un punto digno y neutral con respecto a las protagonistas de la película.

De igual modo, el punto de vista manejado en la cinta no se construye desde la perspectiva masculina, sino que se aborda desde la mirada femenina. A través de las secuencias donde se explora la lucha de Minerva por estudiar, ingresar a la universidad e involucrarse en un mundo de hombres se busca que la audiencia se introduzca a esta problemática desde una perspectiva enteramente femenina, invitando a los espectadores y espectadoras a compartir con la protagonista la frustración y la desesperación emanadas de estar enfrentando a un cúmulo e ideas patriarcales donde pareciera no existir esperanza alguna de generar un cambio. El manejo del punto de vista también se refuerza narrativamente con la presencia de Minerva como narradora de su historia en ciertos puntos de la trama.

### **Las Mariposas en medio del *Trópico de sangre***

El segundo filme del *corpus* de análisis, *Trópico de sangre*, fue dirigido por Juan Delancer y estrenado en 2010. Se trata de una producción en su totalidad dominicana, con un guión del mismo Delancer. Entre sus protagonistas figuran Michelle Rodríguez, Juan Fernández, Sergio Carlo, Luchy Estévez, Sharlene Taulé, Celines Toribio y César Évora. La trama, al igual que *En el tiempo de las mariposas*, centra su atención en Minerva Mirabal, convirtiéndola en el personaje principal de la cinta. Sin embargo, este filme también profundiza y explora con mayor lujo de detalle el contexto político de República Dominicana —tanto interno como a nivel internacional— más allá de lo relacionado con las Mariposas, situación que permite al espectador contextualizarse y familiarizarse con mayor facilidad al espacio y tiempo en el cual se sitúa la diégesis.

La representación de la mujer en *Trópico de sangre* resulta muy cercana a la apreciada en el filme de Mariano Barroso. De forma similar se exaltan los quebrantos de Minerva Mirabal (Michelle Rodríguez) a la performatividad femenina custodiada por el patriarcado dominicano del momento. Se muestra a una protagonista que se opone a seguir el camino establecido para las mujeres que establecía la vida doméstica en lugar de formarse profesionalmente, la búsqueda de un esposo y la subsecuente llegada de los hijos. En cambio, se refuerza el deseo de Minerva de ingresar a la universidad y convertirse en abogada, contraponiéndose, así, al modelo “ideal” de la mujer dominicana. En la representación de estas escisiones a la feminidad por parte de la protagonista no se presenta la escala *in crescendo* de figuras masculinas equiparables a los diferentes niveles del patriarcado como se apreció en el filme analizado previamente, sino que Rafael Leónidas Trujillo (Juan Fernández) adquiere mayor presencia y relevancia como perpetrador de la opresión y contención femenina.

La película de Delancer se aparta del camino seguido por la producción de 2001 al momento de abordar una faceta de Minerva no contemplada en el filme previo: la búsqueda de igualdad con respecto a los varones. Si bien en *En el tiempo de las mariposas* se hizo hincapié en la lucha de la protagonista por abrirse paso en un mundo concebido y regido por los varo-

nes, un sitio inhóspito y peligroso para las mujeres, jamás se dio pie a mostrar a una Minerva Mirabal que buscara directamente la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres, sino que su esfuerzo por ingresar a la universidad y ejercer como abogada era una búsqueda de tipo individual. En *Trópico de sangre* sí se desarrolla esta faceta feminista en la protagonista en una escena en particular de la cinta. Minerva y Manolo Tavares (Sergio Carlo), su esposo, discuten acerca del proyecto de establecer su despacho de abogados. El varón propone nombrar al negocio “bufete de abogados Tavares-Mirabal”, a lo que ella no tarda en replicar “¿y por qué no Mirabal-Tavares?” (Delancer, 2010), lo que subtextualmente cuestiona la idea patriarcal de que los hombres deben ir antes que las mujeres en lo que se refiere al trabajo profesional. Al sugerir el cambio del nombre del hipotético despacho de abogados, Minerva se encuentra comunicando al espectador y a su futuro marido que ella también se encuentra capacitada para ocupar el primer puesto en el nombre del bufete. La conversación llega a su fin sin una aparente resolución. No obstante, más adelante en la trama se muestra discretamente al espectador el exterior del despacho con un letrero que anuncia “Mirabal-Tavares”, lo que da a entender que fue ella quien ganó el argumento y, con ello, demostró que las mujeres son igual de capaces que los varones en el ámbito profesional.

Esta producción también desarrolla con mayor fuerza y presencia en la diégesis el papel de las mujeres en el régimen dictatorial de Trujillo, así como la represión y contención de éste hacia ellas. De nueva cuenta se representa el interés del gobernante por relacionarse carnalmente con mujeres más jóvenes que él, a las que cosifica y ve sólo como objetos de placer sexual. Tras posar su mirada en Minerva y al querer convertirla en su siguiente presa, Trujillo es humillado públicamente por la protagonista que rechaza sus aproximaciones lascivas dando a entender que ella no perderá la dignidad ni se entregará sexualmente a él. Como consecuencia, además de ganarse la enemistad del mandatario, la feminidad de Minerva es puesta en duda por el antagonista, quien llega a afirmar que “esta mujer es un hombre” (Delancer, 2010). Bajo esta lógica, la mujer que no cede a los deseos sexuales del varón, en concreto de Trujillo, y que se muestra independiente se ha apartado de la performatividad femenina, de lo esencialmente propio de las féminas. Al no permitir que toquen su cuerpo sin su consentimiento y al no encontrarse dispuesta a relacionarse con Trujillo, Minerva se ha masculinizado dentro del universo diegético y desde la perspectiva de los demás personajes.

Incluso, otras personas recriminan y critican a Minerva que no haya sacado provecho del interés de Trujillo en su cuerpo para la obtención de algún favor o beneficio para ella o su familia. En cierto modo, le están reprochando que no se haya prostituido a cambio de la protección del mandatario, considerando que ha dejado pasar una oportunidad única. Según la ideología imperante en el universo diegético, la mujer debía estar dispuesta a utilizar sexualmente su cuerpo —a pesar de no desearlo en realidad— para satisfacer los deseos de los varones situados en un puesto de poder. En otras palabras, la dignidad y el consentimiento de las mujeres son principios que pueden ser violados o pasados por alto para la satisfacción del patriarcado. Minerva Mirabal, al no mostrarse dispuesta a entregar su cuerpo, se encuentra quebrantando la feminidad imperante en el universo diegético.

Asimismo, *Trópico de sangre* desarrolla en un interesante diálogo entre Trujillo y uno de sus asistentes la idea de que en República Dominicana comienza a presentarse una revolución femenina, a través de la figura de Minerva Mirabal, en contra de la opresión del patriarcado. La protagonista podría considerarse como la primera manifestación de la insurrección femenina al régimen patriarcal, al “deber ser” de la mujer custodiado por el régimen y, por lo tanto, a la supremacía del varón sobre el otro sexo:

TRUJILLO. Quien organizó el complot no tiene pantalones. Usa faldas. Esa desgraciadita de Minerva Mirabal lo tiene a usted comiéndose un mojón [...].

ASISTENTE. Cosas de la vida, jefe. Después que usted le permitió el voto, la mujer dominicana ha avanzado mucho. Y esa altanera de Minerva Mirabal, no solamente es una buena hembra, sino que es toda una alta dirigente de un partido político. Y se ha atrevido a desafiarlo (Delancer, 2010).

El desenlace de Minerva, Patria y María Teresa es presentado en este filme de forma más violenta y explícita que en *En el tiempo de las mariposas* donde se optó por la inserción de una elipsis de contenido sugiriendo al espectador qué fue lo que ocurrió. Por su parte, la cinta de Juan Delancer sí expone en el encuadre la masacre a las hermanas Mirabal por parte de los hombres de Trujillo, esto con el objetivo de dejar en claro que se trató de un feminicidio donde perdieron la vida tres mujeres desarmadas y engañadas que se atrevieron a alzar la voz en contra de la opresión y de la dictadura en la que vivían. El impacto de la escena se refuerza mostrando cómo, después de que los asesinos subieron los cuerpos de las Mariposas en sus vehículos, una de las Mirabal comienza a toser tras haberse encontrado inconsciente por los golpes recibido, lo que obliga al hombre a frenar el vehículo y encargarse de rematar a la mujer. De esta forma, se construye una secuencia con un alto contenido de violencia —no muy apartada de lo descrito en las fuentes históricas— que evidencia la imposición del régimen patriarcal sobre el cuerpo femenino que se atrevió a cuestionarlo.

Al igual que la cinta de Barroso, *Trópico de sangre* dedica varios minutos a la exaltación de las hermanas Mirabal para la caída del gobierno de Trujillo, así como su trascendencia más allá de República Dominicana. La película de Delancer inicia con la llegada de un grupo de estudiantes al museo dedicado a las Mariposas en Ojo de Agua, donde son prontamente recibidos por Dedé Mirabal (interpretada por la verdadera sobreviviente). La historia de Minerva y sus hermanas se inserta en medio de la visita guiada por el museo, donde Dedé busca concientizar a los jóvenes acerca de la trascendencia que tuvieron estas heroínas para la historia dominicana, hasta el grado de haberse convertido en un símbolo de la lucha en contra de la violencia hacia la mujer.

Dentro de la segunda arista de los estudios feministas del cine, *Trópico de sangre* no realiza una representación femenina cien por ciento libre de las dinámicas patriarcales exaltadas por las teóricas referidas con anterioridad al respecto de la forma cinematográfica. La cinta sí presenta la cosificación y la sobresexualización del cuerpo de las mujeres de acuerdo

a lo abordado en el apartado dedicado a la metodología de análisis, pero no de las hermanas Mirabal, encontrándose éstas excluidas de estas prácticas. Esto se aprecia específicamente en dos momentos de la trama: 1) cuando se representa a las jóvenes que son llevadas a Trujillo para tener relaciones sexuales con el dictador —donde se muestra a una mujer desnudándose ante el varón—; 2) y en la prisión a la que son llevados los esposos de las protagonistas —donde tanto mujeres como hombres son presentados desnudos para ser torturados por los hombres de Trujillo. En lo que se refiere a las Mirabal, éstas son representadas sin hacer uso de estas dinámicas patriarcales.

El punto de vista manejado en la cinta, tal y como ocurrió en *En el tiempo de las mariposas*, no se establece desde la perspectiva masculina, sino que se parte de la mirada femenina. Ante todo, en la película de Delancer se apuesta por situar al espectador y a la espectadora en una República Dominicana inhóspita para las mujeres con iniciativa y apartadas de los convencionalismos sociales en materia de la performatividad de género. Las escenas del filme buscan posicionar a la audiencia en la perspectiva de Minerva Mirabal, detallando su lucha y confrontación contra el mundo patriarcal en el que nació, creció, estudió, combatió y murió. Este manejo del punto de vista se refuerza en la diégesis con la presencia de Dedé Mirabal como narradora e introductora a la historia de sus hermanas.

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021



*Minerva Mirabal (Michelle Rodríguez) y Rafael Leónidas Trujillo (Juan Fernández) en Trópico de sangre (Juan Delancer, 2010).*

### **Las Mariposas en el cine: un cine latinoamericano feminista es posible**

En síntesis, una vez analizada la representación femenina en los filmes *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre* partiendo de las dos aristas de los estudios feministas del cine, resulta posible afirmar que ambas producciones realizan una representación dignificante de las hermanas Mirabal, algo que resulta notable, destacable y necesario considerando que se

trata del traslado al medio cinematográfico de la biografía de mujeres sumamente importantes y trascendentes para la historia de la lucha en contra de la violencia hacia las mujeres.

Las dos películas abordan la construcción de una feminidad digna que hizo frente a la performatividad femenina custodiada y velada por el patriarcado presentado en la diégesis, haciendo énfasis, sobre todo, en la entereza de Minerva Mirabal por permanecer firme en sus convicciones, deseos, anhelos y principios éticos, encontrándose dispuesta a elegir el camino complicado y más lejano antes que sacrificar su independencia, cuerpo y dignidad. Se trata de una feminidad disruptiva y a contracorriente del “deber ser” de la mujer del espacio y tiempo representados en ambas producciones, disrupción que abriría el camino a la adquisición de mayores libertades para el sexo femenino y que asentaba un pilar indispensable en la busca de igualdad entre hombres y mujeres.

Asimismo, más allá de lo representado en la diégesis, las dos películas centradas en las hermanas Mirabal demuestran que es posible realizar cine apartado de las prácticas patriarcales insertas en la misma forma cinematográfica desde los albores del séptimo arte. Resulta factible centrar un filme en personajes femeninos sin recurrir a la dinámicas cosificadoras o sobresexualizantes en torno al cuerpo de las mujeres. De igual forma, introducen un punto de visto enteramente femenino que permite a la audiencia —mujeres y hombres por igual— comprender el sufrimiento, la lucha, la impotencia y la esperanza de estas mujeres que se atrevieron a ser diferentes en un mundo hostil y violento para ellas.

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

### **Bibliografía:**

- Álvarez, Julia (2005). *En el tiempo de las mariposas*. Nueva York: Plume.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- Lauretis, Teresa de (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianápolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra y Universitat de València.
- Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mirabal, Dedé (2009). *Vivas en su jardín. La verdadera historia de las hermanas Mirabal y su lucha por la libertad*. Nueva York: Vintage Español.
- Mulvey, Laura (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, Vol. 16, Núm. 3 (6-18).
- \_\_\_\_\_ (1979). “Feminism, Film and the Avant-Garde”. *Framework*. Núm. 10 (3-10).
- \_\_\_\_\_ (1996). “Film Feminism and the Avant-Garde”. Michael O’Pray (editor). *The British Avant-Garde Film. 1926 to 1995. An Anthology of Writings*. Luton: University of Luton. (199-218).
- Ortega Mantecón, Alfonso (2021). *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine*. Toluca: Río Subterráneo.



Saloma Gutiérrez, Ana María (2020). "La muerte de las Mirabal. La revolución de las Mariposas en República Dominicana (1930-1960)". Alfonso Ortega Mantecón y Sandra Anchondo Pavón (coordinadores). *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*. Toluca: Río Subterráneo. (375-390).

### **Filmografía:**

Barroso, Mariano (director) y Roessler, Craig (productor) (2001). *En el tiempo de las mariposas*. México & Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer & Showtime Networks & Ventanarosa Productions.

Delancer, Juan (director) y Giacinti, Joan (productor) (2010). *Trópico de sangre*. República Dominicana: Kemasi Films.

EN LA  
OTRA ISLA  
NÚMERO  
4  
MAYO DE  
2021

### **Bio:**

Alfonso Ortega Mantecón es candidato a Doctor en el programa del Doctorado en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Historia y en Comunicación. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos, las relaciones entre el cine y la historia, así como la representación femenina en el séptimo arte. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros en torno al análisis cinematográfico. Coordinó los libros *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine* (2018) y *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (2020).

Alfonso Ortega Mantecón (Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco)  
alfonsoortman@gmail.com