

Análisis de la representación audiovisual
de la masculinidad en el film Enemy

Juan Sebastián Adarme Taborda
Daniela Hermann Plata
Juan Felipe Indaburu Rojas

Investigación monográfica

Dedtmar Alberty Garcés Urrea
Especialista en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo
Magíster en Estudios Culturales

Universidad de La Sabana
Facultad de Comunicación

Comunicación Audiovisual y Multimedia

Chía, Colombia.

2018

Resumen:

La presente investigación indaga sobre la representación audiovisual de la masculinidad en el film *Enemy* (2013), la crisis de la masculinidad y el desempoderamiento del hombre. Tomando como referencia la propuesta de personaje de Seger y Pérez, se analizará el arco de transformación del personaje dentro de una estructura clásica del relato (el paradigma de Syd Field). A partir del análisis de la hermenéutica de las imágenes propuesta por Zurian, Casetti y Di Chio, se profundizará en la puesta en escena (elementos pro fílmicos), puesta en cuadro (elementos fílmicos) y puesta en serie (montaje y post producción), apoyados en el principal instrumento de análisis propuesto por Jacques Aumont: el découpage.

Palabras clave:

Cine, análisis audiovisual, análisis de personaje, estudios de género, masculinidad, subjetividad, *Enemy*, Denis Villeneuve.

Abstract:

The present investigation research about the audiovisual representation of masculinity in the film *Enemy* (2013), the crisis of masculinity and the disempowerment of man. Taking as a reference the character proposal of Seger, Vogler and Pérez, the character arc will be analyzed within a classic structure of the story (Syd Field paradigm). From the analysis of the hermeneutics of the images proposed by Zurian, Casetti and Di Chio, deepen in the pro-film elements, filmic elements and montage and post-production, supported by the main analysis tool proposed by Jacques Aumont: the decoupage.

Keywords:

Cinema, gender studies, audiovisual analysis, masculinity, subjectivity, *Enemy*, Denis Villeneuve.

Índice

1. Introducción
2. Planteamiento del problema
3. Justificación
4. Objetivos
5. Metodología
6. Revisión de la obra
 - 6.1 Datos de la obra
 - 6.1.1 Ficha técnica
 - 6.1.2 Sinopsis
 - 6.2 Estado del arte
 - 6.2.1 ¿Qué se ha dicho sobre Enemy?
 - 6.2.2 ¿Qué se ha dicho sobre masculinidad en Enemy?
7. Marco teórico
 - 7.1 Masculinidad
 - 7.1.1 La compleja Masculinidad Hegemónica
 - 7.1.2 Francisco Zurian y la representación audiovisual de la masculinidad
8. Análisis del film
 - 8.1 Los protagonistas de *Enemy*: Características generales
 - 8.2 La estructura narrativa de *Enemy*
 - 8.3 Decoupage: un(os) personaje(s) y su lenguaje audiovisual
 - 8.3.1 Primer Acto: *o una presentación que no presenta*
 - a. Planteamiento
 - b. Detonante: la pregunta dramática
 - c. Primer punto de giro
 - d. Distensión del primer punto de giro
 - 8.3.2 Segundo Acto: *una revelación, un hombre infiel y una mujer que asienta*
 - a. Midpoint
 - b. Segundo punto de giro
 - c. Distensión del segundo punto de giro
 - 8.3.3 Tercer Acto: *un buen marido*
 - a. Clímax: *el gran final*
 - i. Ascenso al clímax
 - ii. Clímax
 - iii. Distensión del clímax
 - 8.4 Apéndice
 - 8.4.1 Arquitectura: la ciudad
 - 8.4.2 Los rastros inconexos
 - a. Las escenas duplicadas
 - b. Las gafas
 - c. La foto
9. Conclusiones
10. Referencias bibliográficas

1. Introducción

En los últimos años han surgido varias investigaciones que indagan sobre distintos aspectos técnicos y audiovisuales del cine. No obstante, como investigadores, nos extraña la gran escasez de investigaciones que partan de un análisis filmológico —no solo en estudios género, también de la importancia del cine y sus maniobras— en la Universidad de La Sabana, específicamente en la facultad de comunicación. Partiendo de ahí, decidimos profundizar en este proyecto, que nació en el curso de *Análisis de Cine y Televisión*.

Sabemos, que desde el punto de vista de la comunicación audiovisual, existen diversas formas para analizar un film. Por tanto, el rumbo de esta investigación, permitirá ofrecer una reflexión sobre la relevancia de los estudios de género, más que todo la masculinidad, su relación con la comunicación audiovisual y el nexa con el film *Enemy*. Por tal motivo, prestaremos mayor atención a la construcción de los personajes protagonistas masculinos y su arco de transformación a lo largo del film, para así lograr evidenciar la representación de la masculinidad en este.

Mediante autores como Francesco Casetti, Francisco Zurian, José Patricio Pérez, Jacques Aumont, Syd Field y Linda Seger, analizaremos la puesta en escena, los elementos filmicos como la composición de los planos y movimientos de cámara, así como el montaje y algunas piezas musicales de la banda sonora. También, analizaremos el arco de transformación del personaje a lo largo de la estructura narrativa de la película.

Es de suma importancia, que usted como lector, vea la película antes de adentrarse en el análisis y en la discusión que este deviene. Advertimos que de no visualizarse el *film*, y en vista de que *anticipamos* todo el relato, puede arruinar su experiencia.

2. Planteamiento del problema

Desde el primer visionado del film, *Enemy*, produce en el espectador una serie de sentimientos incómodos. La confusión e incertidumbre provocada por los diferentes elementos audiovisuales (la concepción del personaje, el montaje fragmentado, la dirección de arte, entre otros) elaboran distintas reflexiones difíciles de conectar, por la forma metafórica cómo se desenvuelve el relato.

En el intento de encontrar una explicación que resolviera las dudas que la película genera, nos damos cuenta, que no solo nosotros como investigadores, sino varias personas (espectadores, blogueros, y críticos), en su intento de aclarar las inquietudes, convergen en diversos aspectos: la identidad, el significado de las arañas, la aparición de un supuesto doble en la vida de otro, etc., Sin embargo, la intención se queda en un término superficial, dejando de lado el eje principal de la película, la imagen y el sonido, siendo el análisis del lenguaje audiovisual un vacío generalizado en sus interpretaciones.

Sin embargo, como comunicadores audiovisuales, consideramos pertinente ahondar en esas inquietudes colectivas, apoyándonos estrictamente en los rastros filmológicos. En la tentativa de generar nuestra propia interpretación, nos damos cuenta que el film direcciona nuestra mirada a los protagonistas masculinos, permitiéndonos hablar de los estudios de género; ubicados ahí, decidimos enfocar nuestra mirada hacia la masculinidad.

3. Justificación

Debido a la falta de reflexiones que apunten hacia la masculinidad en *Enemy* y que mantengan un apoyo legítimo sobre el lenguaje audiovisual, se pretende realizar este análisis, ya que apoyados en los elementos filmológicos, es posible encontrar y argumentar las respuestas a las inquietudes que produce el *film*.

El cine, siendo un artefacto de significación y resignificación cultural, es, hoy en día, un cimiento vital para la construcción de la subjetividad colectiva, permitiendo, entre otras, transformar la concepción del género: *la masculinidad* (Zurian, 2016). El *film* a analizar, permite enfocarnos en un tema inusual, cuando de representaciones en el cine se trata. La representación de figuras masculinas, es escasa, y cuando las hay, provocan suma incomodidad en el espectador (Zurian, 2016). Al parecer, para Zurian (2016) hablar de *estas y de género* en el cine, atañe *casi exclusivamente* a la posible objetivación de la mujer, de su cuerpo, y sus valores. Gracias a los protagonistas masculinos en *Enemy*, se amplía el espectro del debate sobre masculinidades, induciendo a un cambio de la visión cultural y con ella, una transformación en el pensamiento generalizado. (Zurian, 2016)

Zurian (2016), aborda las representaciones audiovisuales de género, como un mecanismo que permite fomentar cambios positivos de mentalidad en la cultura. De esa forma, *Enemy* da una perspectiva no universalizada sobre lo masculino, al contrario, permite distinguir, de forma imparcial, factores de representación masculinos, que logran producir representaciones equitativas a las femeninas, en tanto los despojan de características generalizadas (Zurian, 2016).

Nos proponemos entonces tomar un enfoque, que en efecto, no limite las masculinidades, sino que al contrario, permita dar una visión plural de las representaciones propuestas en el cine, evitando posturas que le otorguen características dominantes a los personajes masculinos.

4. Objetivos

Objetivo general

Analizar, a la luz de los estudios de género, la representación narrativa del personaje en su masculinidad, sustentada por medio de la dimensión audiovisual.

Objetivos específicos

1. Entender a través del análisis narrativo los cambios psíquicos del personaje durante el *film*, con el fin de atribuirlo como un sujeto que es demandado por el matrimonio y la paternidad.
2. Identificar las representaciones masculinas como escenarios definidos, para así, diferenciar a los personajes y reconocer el rol que juega cada uno en el *film*.
3. Exponer a través de la estructura narrativa del *film* los puntos dramáticos que permiten el desarrollo de la historia, para concebir la representación de la masculinidad propuesta en la película.
4. Reflexionar, mediante la técnica del *découpage*, sobre los elementos filmológicos que participan en la representación de la masculinidad en *Enemy*.

5. Metodología:

Para el análisis fílmico, y con el fin de descifrar los diferentes afectos que puede generar una película, requerimos —como investigadores— distintas herramientas, que al ser utilizadas, permitan explicar —por medio del lenguaje audiovisual— las sensaciones incómodas que produce el visionado de un *film*. Por eso, nos enmarcamos una ruta de acción, apoyados en los propuestos y metodologías de diferentes autores sobre el análisis del film.

Como insumo para esta investigación nos basaremos autores como: Francesco Casetti y Federico Di Chio, Jacques Aumont, Syd Field, José Patricio Pérez, Linda Seger, Francisco Zurian y Luis Bonino, los cuales reflexionan sobre el *lenguaje audiovisual, el arco de transformación de los personajes cinematográficos y la masculinidad*. De esta forma, nos conceden metodologías que sirven como ruta para emprender esta investigación.

Pérez, en su artículo *Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica*, propone un modelo de análisis, de fácil aplicación, para el estudio del personaje cinematográfico, abordándolo en toda su complejidad y desde el mayor número de perspectivas posibles (Pérez, 2016). El objetivo principal del modelo, es entender al personaje desde ámbitos que muchas veces no son evidentes, como lo son el carácter, los gestos involuntarios, el modo de vida, entre otros; y de esta forma, comprender cómo ha sido concebido el personaje por el director y guionista.

Para empezar, Pérez (2016) establece que debemos entender primero al personaje, sujeto considerado como una unidad de acción. Pavis (1983) nos da a entender que la acción es un elemento fundamental, que al ser activado, determina toda la historia, permitiendo entender al personaje, pues, sus acciones lo complementan directamente, nos permiten delimitarlo mejor. (Citado por Pérez, 2016, p. 537). El personaje es sometido por la trama y su función recae en divulgar información, quedando a merced del relato, sujeto a los diferentes rasgos que se le conceden, condicionándolo. De esta forma, también se considera al personaje, como una entidad con psicología propia, no obstante, debemos recordar que al analizarlo desde este punto hay que tener en claro que es un personaje y no una persona. Es así como este, se debe considerar como una unidad psicológica y de acción que ha de ser estudiada en el relato como una categoría narrativa, donde se combinan una serie de rasgos tanto sociales como psicológicos que serán descritos y aquello que dará forma al análisis del personaje (Pérez, 2016).

Pérez, establece una descomposición y recomposición del personaje, como lo establecen Casetti y Di Chio con el film, en donde se describen e interpretan distintos elementos primordiales para el análisis, entre ellos los tres *niveles de representación*, donde se articula la imagen fílmica:

1. El nivel de la *puesta en escena*: Se refiere a los contenidos de la imagen, objetos, personas, paisajes, gestos palabras, vestimenta, situaciones, etc.
2. El nivel de *puesta en cuadro*: Se refiere a la presentación de los contenidos, encuadre, composición, tipología de planos, etc.
3. El nivel de *puesta en serie*: Se refiere a las relaciones que cada imagen establece en referencia a lo que sigue, montaje, banda sonora, etc.

De esta forma, Pérez sostiene un análisis desde tres niveles de estudio: el personaje como persona (enfoque fenomenológico), el personaje como rol (enfoque formal), el cual posibilita el reconocimiento de la función y la actividad del personaje o de sus posiciones morales, —es el que permitirá obtener mejores resultado en este análisis—, y el personaje como actante (enfoque abstracto). Para la categorización del personaje, Pérez cita ocho categorías que sirven como insumo que permita caracterizar, de manera descriptiva, el personaje de un *film*:

Personaje plano y personaje redondo: Pérez (2016) describe estos dos tipos de personajes, siendo este último un sujeto ambiguo y pluridimensional, quien, incluso desde su condición de personaje de la ficción, puede atribuirse una psicología propia y una identidad inherente. El personaje dentro del relato, debe proporcionar suficiente información para que el espectador llegue a conocerlo, por lo que es pertinente ahondar en sus características personales, para conocerlo mejor (Pérez, 2016).

Apariencia del personaje: es pertinente describir al personaje desde su fisionomía, su forma de vestir y sus maneras, pues exponiendo esas características, se puede comprender más sobre el comportamiento del personaje (Pérez, 2016)

Expresión verbal: otro elemento que deja evidenciar la personalidad compleja del personaje, es su forma de hablar. Este elemento, a través del diálogo, permite proponer acciones o revelar información. Según Field, “los diálogos deben revelar los conflictos internos entre personajes y el interior de cada uno de ellos, y los estados emocionales y peculiaridades de sus personalidades” (Field, 2005. Citado por Pérez, p.543).

Carácter del personaje: Pérez (2016) en su metodología, considera al personaje como una *unidad psicológica*. El carácter es un elemento primordial que permite individualizar al personaje, esta característica se hace evidente por medio de las decisiones que toma el personaje, las acciones que realiza y su efecto en los otros, así como las particularidades que permiten distinguirlo y su relación con el entorno (Pérez, 2016).

Backstory: La historia previa del personaje debe tomarse en cuenta, pues condiciona las acciones que realiza y las decisiones que está por tomar.

Vida exterior: Según Syd Field, la vida exterior del personaje define sus necesidades y evidencia a la acción como elemento que revela al personaje (Syd Field, 1995. Citado por Pérez, p.544) La vida exterior hace referencia a su *vida profesional, personal y privada* (Egri, 1960. Citado por Pérez, p.545).

Elementos del discurso caracterizadores del personaje: Atañe a los elementos que dan vía libre a la descripción y delimitación del personaje (Pérez, 2016). Pérez (2016), plantea entre otros, estos elementos: los decorados y los escenarios, el maquillaje y vestuario, la iluminación, la composición del plano, los códigos sonoros y la entrada del personaje a cuadro.

Meta y motivación: Estos dos elementos permiten saber *¿por qué actúa el personaje?*, así como, *¿qué quiere y por qué?* Al entender la razón de sus acciones, se puede conocer porque el personaje toma distintas decisiones para alcanzar su meta (Pérez, 2016). Una vez delimitadas estas características, nos permitimos introducir a Seger, quien en su libro *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente (1994)* propone una ruta de acción para crear un arco de transformación del personaje efectivo, basándose justamente en la motivación, la acción, la meta y el conflicto. Estos 4 elementos que componen el arco, nos facilitan valorar la evolución del personaje: su estado inicial y final.

La motivación nos ayuda a comprender los cambios que irá efectuando el protagonista, siendo este elemento la espina dorsal del personaje (Seger, 1994, p.162). Nos concede saber porque el protagonista hace lo que hace, permite, entre otras cosas, interesar al espectador y empatizar con el personaje en la pantalla, ya que sino se genera empatía con el observador, el arco de transformación perdería impulso.

De esta forma, como resultado de la motivación, el personaje comienza a ir hacia una meta, objetivo que lo arrastrará hacia el clímax. Seger (1994) explica que su meta debe conformarse de tres elementos, de lo contrario, no funcionará:

1. Algo debe estar en juego, esto le indica al público que algo importante se puede perder.
2. Debe poner al protagonista en conflicto directo con la meta del antagonista.
3. Debe ser suficientemente difícil de conseguir para que el personaje cambie mientras va hacia ella.

Para llegar a esa meta, el personaje debe realizar acciones concretas. Cuanto más fuertes sean, más fuerza tendrá el personaje.

Por último, está el conflicto el cual se produce cuando dos personajes comparten al mismo tiempo fines que los excluyen mutuamente. Un personaje tiene que ganar y el otro tiene que perder (Seger, 1994).

De esta manera, destacando las características de los personajes, nos concedemos adentrarnos en el *paradigma* de Syd Field, el cual nos permite ubicar tanto el *film*, como las acciones de los personajes, dentro de un modelo conceptual que propone dividir el *film* en una estructura clásica: Primer acto o planteamiento, segundo acto o confrontación y para finalizar el tercer acto o resolución. En su texto "*El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*" (2002), define de manera clara cada uno de los actos y los posibles sucesos que podrían acontecer durante dichas secciones del guión. Además, dentro de esta macroestructura, se pueden evidenciar tres puntos dramáticos equivalentes a los puntos de giro.

Primer acto: El planteamiento

Field (2002, p.14) propone la duración de esta sección, de 30 minutos (en una película de 120 minutos). Durante esta fracción del relato, se debe hacer una presentación de los personajes y planteamiento de la situación, el espectador tiene que saber de inmediato que está ocurriendo (Field, 2002, p.14). Al final del primer acto se presenta un nudo de la trama, o también denominado, punto de giro.

Un punto de giro según Syd Field (2002), es un acontecimiento, que junto a una acción, lleva la historia hacia otra dirección. Este punto de giro puede estar contemplado en una escena o una secuencia, un incidente o un acontecimiento, permitiendo que la historia siga avanzando.

Segundo acto: La confrontación

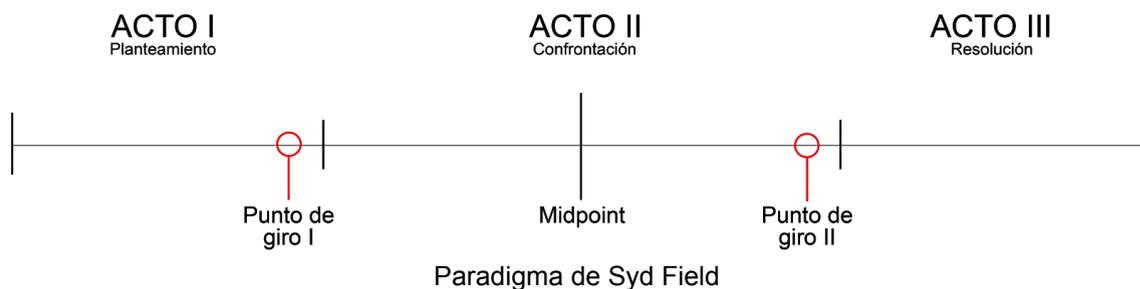
Esta parte del relato es la que más peso tiene en la historia y está comprendida en 60 minutos (Field, 2002, p.15). Siendo el conflicto la esencia de cualquier drama, será durante el segundo acto cuando el personaje principal pueda dirigirse hacia su objetivo, sin embargo, en esta fracción de la historia se interpondrán diferentes obstáculos, conflictos, que le impidan cumplir su meta, por eso Syd Field (2002) la denomina confrontación.

Al igual que en el primer acto, hacia el final de esta segunda parte del *film* hay un punto de giro, sin embargo, antes del segundo punto de giro, el *midpoint*: un nudo de la trama en toda la mitad de la película, genera una tensión en el centro del relato, otorgando verticalidad a la historia (Vogler, 2002). Al igual que el punto de giro, Field (2002, p.15) propone que este acontecimiento dramático puede contemplarse en una escena o secuencia y su función, es la de cambiar el rumbo de la historia o arrojar una revelación para algún(os) personaje(s).

Tercer acto: La resolución

El tercer acto comprende el resto de la historia, se trata de la resolución (Field, 2002). Este punto, para Field (2002, p.16) es el más intenso dramáticamente, pues se resuelven las dudas de como termina la historia, que le sucede al personaje principal y demás cuestionamientos que se plantearon a lo largo del *film*. El clímax del relato hace comprensible la historia y en palabras de Field (2002, p.15), los finales ambiguos son cosa del pasado, por ende debe haber una solución.

Syd Field sugiere el paradigma, con los puntos mencionados anteriormente. Dentro de una estructura gráfica. Se ve así:



El texto de Field también sugiere aspectos sobre las acciones de los personajes, es allí donde se incluyen los diálogos. Así, Field (2002) propone, que cuando un personaje actúa, alguien o algo reacciona, de esta manera se desencadenan los hechos y conflictos en la trama de la historia, pues debe ser una cadena de acciones y reacciones. A su vez, los diálogos permiten establecer relaciones entre los personajes, revelar estados emocionales y conflictos de la historia y de los protagonistas, dando lugar a la progresión de la historia (Field, 2002).

Partiendo de aquellos puntos que nos permitirán analizar narrativamente el *film*, hablaremos ahora, de aquellos que nos adentrarán en el análisis de la imagen. En primer lugar, para Jaques Aumont, el análisis del *film* utiliza tres grandes tipos de instrumentos: los instrumentos descriptivos, los citacionales y los documentales. Entre los instrumentos descriptivos, encontramos el *découpage*, principal insumo de análisis para esta investigación, pues permite *fragmentar* el *film* para examinarlo con minucia.

El *découpage*, “es prácticamente indispensable si se quiere analizar un film en su totalidad y si lo que nos interesa es la narración y el montaje de este” (Aumont, 1990, p.57). Este instrumento también nos permite aclarar la mirada retórica del film.

Podemos encontrar dos tipos de *découpage*. El primero procede a la división técnica que se produce en la industria del cine, la cual mantiene guiones, storyboards, guión técnico, división en secuencias, y escenas. El segundo, se refiere al estado final del film, generalmente basado en el plano y la secuencia. Para el *découpage*, el analista elige lo que más sirve para su análisis, no hay un modelo obligatorio, pero, Aumont (1990) describe unos parámetros frecuentemente utilizados en los *découpages* analíticos:

1. Duración de los planos y número de fotogramas.
2. Escala de los planos, incidencia angular (horizontal y vertical), profundidad de campo, presentación de los personajes y objetos en profundidad, tipo de objetivo utilizado (focal).
3. Montaje: tipo de raccords utilizados; “puntuaciones”: fundidos, cortinillas, barridos, ojo de pez, etc.
4. Movimientos: Desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo, y movimientos de cámara.
5. Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido.
6. Relaciones sonido-imagen: “posición” de la fuente sonora en relación a la imagen (“in”/ “off”), y sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido. (p.58)

Para el análisis del film *Enemy*, utilizaremos todos los parámetros nombrados anteriormente, excepto el primero de ellos.

Así mismo, abordaremos los modos de representación de Amount, instrumento esencial para comprender las masculinidades en el film, siendo la representación un proceso que toma a un sujeto, y dentro de un contexto delimitado, le exige ocupar el lugar de lo que representa (Aumont, 1991). Aumont, destaca tres tipos de representación:

1. *La representación es arbitraria*: El representante o sujeto, otorga significación a diversas representaciones, siendo esta arbitraria por las convenciones instauradas en la sociedad.
2. *La representación es motivada*: El representante puede aprender dichas convenciones, pero no necesariamente deben ser aprendidas.
3. *La cuestión del realismo*: El realismo, es un grupo de reglas sociales que pretenden mediar las representaciones con lo real, así el colectivo pueda establecer sus reglas sociales.

La representación le permite al espectador politizar la imagen, para que así pueda producir significados, no solo en la imagen, también en los representantes (Amount, 1991). De esta manera, los modos de representación, servirán de insumo para argumentar los significados otorgados a la película, a la masculinidad y al matrimonio.

Para finalizar, Zurian, será el autor que nos permitirá entender la *masculinidad* en distintos formatos y soportes audiovisuales, para establecer una panorámica de la relación entre los estudios de género y las representaciones en el *film*. Del mismo modo, Bonino, nos dará una visión de la *Masculinidad Hegemónica*,

la cual supone la imposición de un modo de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes, proporcionándonos distintas herramientas para enmarcar a los personajes masculinos.

6. Revisión de la obra:

6.1 Datos de la obra

6.1.1 Ficha Técnica

Título original: Enemy

Año de estreno: 2013

Duración: 91 min.

País: Canadá

Dirección: Denis Villeneuve

Guión: Javier Gullón (Novela: José Saramago)

Música: Danny Bensi, Saunder Jurriaans

Fotografía: Nicolas Bolduc

Productora: Coproducción Canadá-España; Rhombus Media / Roxbury Pictures / Mecanismo Films

Género: Drama psicológico

6.1.2 Sinopsis

“Adam (Gyllenhaal) es un afable profesor de historia que lleva una vida bastante monótona. Un día, viendo una película, descubre a un actor que es idéntico a él. Obsesionado con la idea de tener un doble, la búsqueda de ese hombre tendrá para él consecuencias inesperadas” (FilmAffinity, 2013).

6.2 Estado del arte

Con el fin de delimitar esta investigación, es importante ahondar, en las diferentes interpretaciones propuestas, pues *Enemy*, ha sido objeto de diferentes críticas y reseñas, mismas que servirán como punto de partida para tomar el rumbo que este proyecto propone, no sólo en cuestiones filmológicas, sino también en su relación con los estudios de género y lo que a la masculinidad concierne.

6.2.1 ¿Qué se ha dicho sobre *Enemy*?

Diferentes autores, en varios portales como blogs y revistas web han aportado una postura sobre el filme. Bradshaw afirma que en la adaptación de la novela de Saramago “El hombre duplicado” el director hace especial énfasis en el miedo y la neurosis (Bradshaw, 2015), buscando esta imagen de espejo.

Para Bower (2016), la frase inicial de la película es importante, “*El caos es un orden aún sin descifrar*”, pues es una pista fundamental para entender el filme. Su montaje fragmentado nos da a entender que la película es un rompecabezas que uno mismo tiene que ordenar en su cabeza y eso es muy difícil conseguirlo durante su visionado (Zorrilla, 2014). El montaje fragmentado, le hace pensar al espectador que la película arroja pistas con el fin de creer que se trata de un solo personaje (Bower, 2016). Pero una vez termina el *film*, esto no se hace evidente, pues se sigue pensando que se trata de “dos personajes idénticos y extremos, el buen chico y el chico malo, llenos de matices, miedos y curiosidad” (Ros, 2014).

No obstante, la bloguera autodenominada *Aracnephobia* (2015), afirma que Adam y Anthony son la misma persona en diferentes momentos de sus vidas. Para este autor, “el personaje real es Anthony, quien es profesor de universidad y, a su vez, dedica su tiempo libre como actor, en papeles insignificantes que mantienen su ego a flote” (Aracnephobia, 2015). Tiene una vida diferente hasta que su mujer, Helen, en estado de embarazo, lo obliga a dejar sumomento en carrera como actor. Por este motivo, empieza a mantener una relación paralela con Mary, pero su mujer lo descubre, le pide que se quede con ella y él corta toda relación con su yo del pasado, y pasa a “tejer la telaraña como alegoría a su deber al asumir la responsabilidad de tener una familia” (Aracnephobia, 2015). En ese momento, cuando Anthony ‘muere’ junto a Mary en el accidente, nace Adam. Sin embargo, su imposibilidad de cambiar, hace que su mujer lo deje y este termine con una vida llena de soledad, sin alguna motivación (Aracnephobia, 2015).

Sin embargo las diferentes entradas (de blogs, revistas, etc...) no solo se centran en el protagonista, pues su relevancia es inminente dentro del relato, también mencionan diferentes aspectos audiovisuales que aportan a la narrativa del filme, como lo es la ciudad, en palabras de Liliana Sáez, se trata de un lugar frío y deshabitado, como si se tratara de un laberinto kafkiano (2014). Y es que la predominancia en *Enemy*, “es en la poderosa, misteriosa y enrarecida atmósfera creada por Villeneuve para atraparnos en la compleja tela de araña que crea alrededor de dos personas idénticas” (Zorrilla, 2014). Y si bien el espacio en el que el *film* se desarrolla, es relevante, las diferentes reseñas y críticas carecen de sustento audiovisual que permitan reconocer el porqué la película se torna extraña debido a la atmósfera en la que se desarrolla, es decir, los autores no identifican estas rarezas por medio del lenguaje audiovisual, a pesar de que los elementos filmográficos arrojen muchas pistas para comprender el universo de la película en buena medida.

Lo que sí, es que muchos, convergen en un mismo punto. El guión favorece de más al filme, pues logra “confundir y enloquecer al espectador para que llegue a no distinguir entre los dos personajes y hasta poner en duda de si existen los dos, o uno de ellos es el simple desdoblamiento del otro” (Ros, 2014). Incluso, como afirma Cely (como se autodenomina), bloguera de diferentes portales web especializados en cine, se trata de descifrar esta ilógica lógica, en la que se debe tener mucho ojo con el juego de significados, las metáforas y el simbolismo propuesto en el *film* (Cely, 2014). El propio director quiere jugar al despiste con este aspecto (la existencia de dos personajes idénticos) dejando así, “vía abierta para que cada uno de nosotros extraigamos la conclusión que queramos” (Zorrilla, 2014).

Otro tema que Denis Villeneuve aborda en su película, es el miedo a la repetición. En una entrevista con Brian Tallerico (2014), explica que lo que más le gusta del film es ese sentimiento de que la repetición es el infierno, y que si no se lidia con estos errores, te perseguirán toda la vida. Inconscientemente, Adam derrota a Anthony al matarlo a él y a su novia en un accidente automovilístico. Sin embargo, al final de la película vemos cómo de nuevo se convierte en Anthony, y vuelve a ser infiel (Charmichael, 2015).

Es claro que la película pretende confundir, los diferentes elementos audiovisuales son los que conducen al espectador a una idea de caos, por ende, creemos pertinente verla más de una vez para intentar descifrar todos los acontecimientos. Algunos autores llegan a reflexionar sobre una posible estructura dramática, planteando que es inexistente, y que se trata de un puñado de metáforas (Dignan, 2014). De hecho, debido al montaje fragmentado, Daniel Iglesias [escritor en Shot35, blog dedicado al análisis cinematográfico] considera pertinente, para analizar el filme, reorganizarlo,

pues la película está editada como un rompecabezas y se ponen escenas donde no deberían estar (2014).

La reflexión de *Enemy* propuesta por Villeneuve, está camuflada en forma de “un thriller perturbador pero cautivante sobre la crisis de la identidad masculina y dualidad, llevándola hasta la paranoia destructible” (Ros, 2014). Lo que sí es cierto es que su autor en primera instancia, no quiere dejar una moraleja al final, [...] quiere lanzar preguntas, imágenes con un significado especial (Cely, 2014). Y es que precisamente las imágenes metafóricas, con un significado oculto, son las que nos llevan a la verdadera moraleja, solamente se trata de una telaraña la cual el espectador debe desenredar, para encontrar el verdadero orden al caos presentado en 90 minutos de película.

6.2.2 ¿Que se ha dicho sobre la masculinidad en Enemy?

Distintos autores han llegado a hablar sobre la representación de la masculinidad, el tema principal de esta investigación; los estudios de género es un tema que todas las distintas opiniones convergen, siempre han de llegar ahí. Estas opiniones nos servirán como fundamento para conocer qué se ha dicho sobre *Enemy* respecto a la masculinidad y cómo creen los demás autores que esta se desarrolla a lo largo del film, y también para saber que *no se ha dicho*, y partir desde ahí.

En inicio, tenemos la entrada en el blog The Thew Reviews (2015), artículo que sugiere que la araña representa la feminidad, y que esta hace referencia a la creación y a la metamorfosis de la mujer que se evidencia como un embarazo. Por esto, en la escena final de la película, la araña gigante que se retrae, asustada, es Helen, temiendo por la retorcida masculinidad de Adam/Anthony (The Thew Reviews, 2015). A pesar de que ya varios autores han hablado sobre la conexión de la araña con la mujer, muy pocos han tocado el tema de la masculinidad, no obstante, no solo este autor, sino varios de los que mencionaremos, a menudo carecen de fundamentos para argumentar esta idea de género.

Isaac Carmichael (2015), en su entrada, cita a Chris Stuckmann y plantea que el conflicto entre el personaje interpretado por Jake Gyllenhaal y su doble es tan solo una metáfora del conflicto interno de un hombre quien se siente tentado a engañar a su esposa embarazada. Pero, ¿sólo una metáfora de su tentación?, ¿por qué Carmichael lanza la afirmación sin un sujeto? A través de su afirmación, desviste de agencia al personaje, dándonos a entender que no tenemos acceso a su deseo, porque Jake Gyllenhaal tan solo está cumpliendo un papel y este, de alguna manera, no es capaz de interiorizar el deseo real del

personaje, por tal razón Adam/Anthony no es dueño de su ambición. La afirmación de Carmichael (2015) nos lleva a pensar que la culpa la tienen las mujeres y no Adam/Anthony, pues ellas son la tentación. De esta forma, por cuestiones de puesta en escena y de relato, el autor concluye que el *film* es la exhibición del subconsciente de un esposo infiel y una crítica en contra de la retórica anti-feminista y los sentimientos cargados por la crudeza y la misoginia (Charmichael, 2015).

En una entrevista realizada por David Gregory a Denis Villeneuve, el director explica que el film es una representación del poder del inconsciente, el porqué es tan poderoso y como nos obliga a deshacernos de ciertas cosas. De esta manera, lo que ata tanto a Adam como a Anthony en el *film*, es la sexualidad (Denis Villeneuve, 2014). El entrevistador supone que los primeros tres planos de la película sugieren esa idea que plantea el director, tanto la madre, él, y la mujer embarazada (su esposa) son tres elementos que causan la *fractura del personaje*. Sin embargo, el director no hace hincapié en este aspecto y no nos lleva por un camino donde podamos realizar nuestras propias deducciones. El director plantea, a modo de conclusión, que la película trata de “un hombre que decide dejar a su amante y regresar con su esposa, y el film es una representación de esta situación desde el punto de vista del inconsciente” (Denis Villeneuve, 2014)

En algunos blogs, se ha hablado también de cómo se ve afectada la masculinidad por el embarazo, siendo este representado más con temor que con veneración. El film centra su argumento en la ansiedad masculina más que en la femenina y el embarazo de Helen es tan sólo un recordatorio de cómo cambiará la vida de Adam/Anthony una vez sea padre (Foulkes, 2017). Denis Villeneuve declaró en una entrevista, que él hizo la película porque quería hablar sobre la intimidad femenina, sin embargo, esa intimidad solo se ve a través del lente de los doppelgangers masculinos (Foulkes, 2017).

En distintas entrevistas, las actrices que encarnan los roles femeninos en *Enemy*, dan una aproximación a su papel en la película. Sarah Gadon ve a su personaje Helen, y la situación con su esposo Anthony, en alguien que quiere cambiar a su esposo por otra persona que satisfaga sus necesidades, esperando que un día ese hombre que ella quiere tener, entre por la puerta y así pueda decidir quedarse con él. Por otro lado, Isabella Rosellini, habla sobre la autoridad que tiene Caroline sobre su hijo y cómo esto repercute en él, haciendo que se aisle aún más en su angustia (Pop Inquirer, 2014).

7. Marco Teórico

7.1 Masculinidad

Hace unos años, la mirada sobre el género no era tan cuestionada como lo es ahora en nuestro presente. Podemos decir, que desde los últimos años, la mirada que antes se dirigía hacia las mujeres ahora se dirige hacia los hombres. Para empezar, Zurian (2016) define *género* como un constructo social que agrupa:

Un conjunto de valores, roles, comportamientos, actitudes y expectativas que cada cultura diseña y adjudica a varones y mujeres en función de haber nacido con un sexo u otro pero que no se reduce a la mera realidad genital. (p.35)

Es así, como los estudios de género, nos ayudan a ampliar la mirada, para poder hablar sobre los hombres y su masculinidad.

El término *masculinidad*, según la RAE, es “*la cualidad de los masculino, y lo masculino es un ser u organismo vivo que tiene órganos para fecundar*”. Este término se refiere a distintos significados tanto los “correctos” de ser hombre, como también una forma de diferenciar al hombre de la femineidad (Bonino, 2002). Irene Meler y Mabel Burin, en su libro *Varones: género y subjetividad masculina*, plantean la posición de David Gilmore frente a la masculinidad. Para él, “es la forma aprobada de ser varón en una sociedad determinada” (p.78), y esta no es puramente psicogenética sino que es un ideal compuesto culturalmente, al cual los hombres deben adaptarse concuerden o no (Meler y Burin, 2009).

La verdadera masculinidad dice David Gilmore, es un estado *precioso, elusivo*, que requiere de *desafíos para poder alcanzarla*. Es un premio. Por tanto, para llegar a ella y hacerla destacable, existen distintas pruebas en la mayoría de las culturas, y aquellos hombres que fracasan, son fuertemente sancionados (Meler y Burin, 2009).

Gilmore, toma autores que él denomina postfreudianos. Entre estos encontramos a Robert Stoller, que declara: el niño tiene una identificación primaria con su madre lo cual genera una feminización inicial de la cual el varoncito debe reaccionar y alejarse, mientras que la niña establece una base sólida para su femineidad (Meler y Burin, 2009). Por esta razón, lo más temido por el niño es volver a la madre donde perdería su sí mismo. Es así como la

masculinidad es también, *una batalla contra los deseos agresivos de volver a esa infancia*.

Meley y Burin (2009), también destacan que Gilmore habla de distintas culturas como las mediterráneas, las de África occidental, las chinas, hindús, japonesas y tahitianas. Allí, destaca distintas características que se les asignan a los hombres, y distintos rituales que se realizan para que estos sea masculinizados. Entre las características encontramos que el hombre es: *exitoso, arriesgado, y protector*, por tal razón no abandona a su familia, pues siempre debe enfrentarse al peligro que los aceche. Debe tener una *valoración sexual* y una competencia en la fecundación, así como satisfacer económicamente a su familia. Deben ser *poderosos, fuertes* y en algunas culturas es muy valorado el tamaño del pene. Sin embargo, en otras culturas, como las de África Occidental, los hombres son *prescindibles* y tienen más prevalencia las mujeres. Esto quiere decir, que si los hombres llegarán a faltar, las mujeres incluso pueden subsistir frente a adversidades y en peores condiciones. En otras tribu, los hombres no pueden beber leche de las vacas, Gilmore interpreta esta prohibición “*como una desaprobación simbólica de la dependencia*” (Meler y Burin, 2009, p.92), ya que el joven no necesita ser *maternizado*.

El autor, analiza los rituales de la masculinización que existen en muchos pueblos e infiere que estos “representan el desprendimiento de la madre, la muerte del niño y el renacimiento como hombre recibido en la masculinidad” (Meler y Burin, 2009, p.90).

A partir de esto se concluye que el personaje global masculino es aquel “*Hombre-Fecundante-Protector-Proveedor*”. Afirmando, que “*a pesar del elevado prestigio que se es atribuido a la masculinidad, para ser hombre, es necesario aceptar que se es prescindible*” (Meler y Burin, 2009, p.104).

7.1.1 La compleja Masculinidad Hegemónica

Según Luis Bonino, psicoterapeuta argentino y Director del Centro de Estudios de la Condición Masculina, la masculinidad hegemónica (MH) “supone la imposición de un modo de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes, e inhibe y anula la jerarquización social de las otras masculinidades” (Bonino, 2002, p.8). Dicha masculinidad hegemónica se hace evidente en las prácticas de los hombres, en su posición existencial, en sus *momentos de crisis* —casi podríamos afirmar que aún en “la forma” misma que adoptan sus crisis, o en lo que “origina” tales coyunturas—, en su *imagen de sí*, pero más que todo en sus acciones, en la relación con las mujeres, y primordialmente pesa sobre

aquellos hombres que no quieren interiorizar esta versión de *lo masculino* o aquellos que la cuestionan (Bonino, 2002).

La MH es un “sistema normativo” que le indica al hombre como ser un hombre “auténtico”; sin embargo, aunque lo parezca “no es una esencia, ni una cualidad, ni algo que voluntariamente se adopta y mucho menos un elemento que se pone y se quita” (Bonino, 2002, p.10), es más que todo un *imperativo existencial* que cuenta con los valores y antivalores a los que hay que acercarse y alejarse para poder *ser un hombre*, los cuales impregnan el *existir masculino* y el *pensar femenino* sobre los hombres (Bonino, 2002). Vista así, la MH es una “matriz generativa”: un *patrón* —que así como moldea al hombre, también lo limita—, “un sistema normativo obligatorio, omniabarcador, absolutista y excluyente, un reglamento social que ordena lo que debe ser —y no ser—, y es también un mapa orientador que indica el camino y pasos para poder cumplir el objetivo de la MH” (Bonino, 2002, p.11). Sin embargo, la Masculinidad Hegemónica suprime algunos aspectos de las capacidades humanas —que son importantes para la cultura—, y las adjudica a los hombres determinando su modo de vida. Así, tiene el privilegio de construir la psiquis y el cuerpo masculino, y lo hace a través de relaciones de poder como la edad, la etnia, la clase y la opción sexual, para poder producir su intención. De esta manera, trabaja para que los hombres sean dominantes e independientes, y las mujeres frágiles y dependientes. Por este motivo, la MH es un factor básico en la injusticia hacia las mujeres (Bonino, 2002). Al final, la MH imprime *un carácter* y queda finalmente incorporada, inscrita e internalizada en el hombre y gobernando su quehacer. Está en él, desde adentro como desde afuera para que sepa siempre “qué debe hacer” y lo siga haciendo “como debe ser”.

En la construcción de la identidad corporal y subjetividad masculina coincide un trío de factores, la masculinidad hegemónica, el contexto masculinizante, y el sujeto a masculinizar.

De acuerdo Bonino (2012), la MH se compone de:

1. *La ideología patriarcal*: Propone al sujeto hombre-padre, con poder sobre los hijos y las mujeres, y afirma el dominio masculino.
2. *La ideología del individualismo de la modernidad*: Propone al sujeto como un ser que puede hacer lo que quiere, e imponerse ante los demás. Usando su poder para conservar sus derechos: “varón, blanco cristiano y occidental.”
3. *La ideología de la exclusión y subordinación de la otredad*: Soldado guerrero y conquistador, heredero de los valores espartanos del sujeto valeroso y superior.

4. *Heterosexismo Homofóbico*: El sujeto ideal es heterosexual, y rechaza a los homosexuales.

La dominancia, el poderío visible, la actividad, la racionalidad, la individualidad, la eficacia, la voluntad de poder, la certeza y la heterosexualidad, son valores definidos como «importantes y socialmente valiosos», y por serlos se adjudican a los hombres, ya que según la ideología patriarcal ellos son los jerarquizados. De esta forma, ellos definen estos valores como importantes, convirtiéndolos culturalmente como el norte de la acción masculina (Bonino, 2002).

Luis Bonino (2002) afirma que las creencias de la MH son “afirmaciones no racionales”:

Arbitrarias y falaces, sustentadas en la ideología de la masculinidad, producto de la transformación que ha tenido a lo largo de la cultura los valores deseables para los hombres, cristalizados en el imaginario social como evidentes e ideales para la masculinidad (p.14).

Algunos autores las han llamado hasta “*emblemas y mandatos básicos del género*”, sin embargo el autor prefiere llamarlas *creencias* en las que se depositan las “*matrices normativas*” —el hombre tiene que ser o no ser— (Bonino, 2002), y que se dividen en cuatro:

1. *Autosuficiencia prestigiosa*:

- Individualidad y autonomía, autoafirmación y autoconfianza, egocentrismo, autoglorificación, reserva para sí, protagonismo y el derecho a él (a sí mismo).
- A través de esta creencia se adjudica a los hombres la independencia y el poder de dominio (de la realidad y de sí).
- Esta es la creencia que más impregna la representación social de la masculinidad y la autorrepresentación que los hombres tienen de lo que significa ser hombre.
- Al potencializar la idea de que el hombre debe ser independiente, genera un desprendimiento precoz del bebé del cuerpo femenino y de lo vivido como *peligrosamente femenino* en el vientre de su madre.

2. *Heroicidad belicosa*:

- Ser un hombre es ser un luchador, un héroe: alguien con capacidad de lucha, voluntad de superación, fortaleza y destreza, valor, atrevimiento y audacia, aguante para soportar dolor y

superar el sufrimiento, competitivo. Un cuerpo bien constituido para garantizar superioridad y control, legitimación y defensa del territorio.

- La mujer sólo es aquí objeto eventual de conquista, dominación o el público que aplaude las hazañas masculinas. Esta creencia, se basa en la misoginia, la homofobia y la xenofobia.

3. *Respeto a la jerarquía:*

- Ser un hombre es *ser disciplinado* y obediente, sabio, autoritario, honorable, *sin cuestionamiento de sí*, generoso y capaz del sacrificio por lo propio o por los débiles.
- Ser hombre es adquirir un prominente lugar dentro de una estructura jerárquica masculina. (Bonino, 2002)

4. *Superioridad sobre las mujeres y oposición a ellas:*

- Ser hombre es tener autoridad y dominio sobre las mujeres, tener mayor derecho que ellas al mundo simbólico y material. Es creerse superior, y no parecerse a las mujeres y a los hombres menos masculinos.
- Ser varón supone no tener ninguna de las características que la cultura atribuye a los que se viven como inferiores o no importantes: las mujeres (con sus características adjudicadas de *ser para otros*: pasividad, vulnerabilidad, emocionalidad, dulzura, cuidado hacia los demás, intimidad...), los niños, los homosexuales.
- Esta creencia nace del hecho de que la mujer debe criar, cuidar y por lo tanto no “es necesaria” por eso, es tratada como inferior, como un objeto para relacionarse sexualmente, para servir, cuidar, etc.
- El modelo de relación con la mujer deviene de la imposición, la complementariedad siendo el varón el *centro y modelo de sujeto* y la mujer periférica, pasiva admiradora y eventualmente frustradora. (Bonino, 2002)

Para resumir, Bonino (2002), simplifica las creencias matrices así:

1. Ser importante (*The big wheel*)
2. Ser fuerte y valiente (*Give ‘em hell*)
3. Ser resistente (*The sturdy oak*)
4. No tener nada de mujer (*No sissy stuff*)

Del mismo modo, Bonino (2002) clasifica las creencias existenciales de la siguiente manera:

1. *Posesión de una identidad privilegiada.*
2. *Posesión de una esencia masculina que debe ser demostrada y conquistada.*
 - *Ser o aparentar, pero no defraudar.* En pocas palabras, “el alardeo masculino”, es demostrar ante los demás qué hacer y cómo se es mejor.
 - *Ser hombre es medible.* Es muy hombre o poco hombre, si cumple o no todas las creencias.
 - *La definición del hombre siempre tiene 2 caras:* Lo tiene grande o pequeño, es inferior o superior, es bueno o malo, etc.
3. *Mujeres y hombres tienen diferencias insalvables y todos los hombres tienen semejanzas estructurales.*

Hay algunas capacidades y valores que han adoptado los hombres para la masculinidad, pero estas se ponen en duda cuando las mujeres los toman, y es ahí cuando se fluctúa la idealización del hombre. No obstante, los valores que se adjudican al hombre son valores humanos —es decir también para las mujeres— pero cuando ellas los *interpretan* se les tilda de *proscritas*.

La estructura de la *MH* “invisibiliza la dependencia subjetiva, especialmente con las mujeres, que actúan frecuentemente como *calmantes de la angustia masculina*, reafirmadoras de identidad y sostén del aspecto dependiente masculino” (Bonino, 2002, p.31). Limita la interdependencia y la capacidad de amar, por pérdida de capacidad de mutualidad y reconocimiento.

Finalmente, Luis Bonino, concluye afirmando que, muchos pensamientos y normativas de la *Masculinidad Hegemónica* deberían ser restituidas, pues, esta causa un gran problema a los hombres que ya la han adoptado, y a los que están por adoptarla.

7.1.2 Francisco Zurian y la representación audiovisual de la masculinidad

Francisco A. Zurian, profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Complutense de Madrid, junto a otros autores crearon en el año 2008 el Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación “Género, Estética y Cultura Audiovisual” (GECA), Zurian (2016) destaca que:

Este constituye una red de investigación pluridisciplinar, interuniversitaria e internacional formada por investigadoras e investigadores de diversas universidades españolas y del extranjero con un fuerte nexo de unión en el interés por la investigación en cuestiones relacionadas con los estudios de género, feministas, de mujeres, de hombres, masculinidades, de diversidad afectivo-sexual, estudios LGBTI y Queer Theory, así como de estudios culturales en su relación con la cultura audiovisual, especialmente referida —aunque no en exclusiva— al ámbito español y contemporáneo, siempre en interrelación con las respectivas áreas y disciplinas de cada miembro de la red y con una marcada perspectiva estética y teórica (p.9).

El interés de Zurian por los estudios de género en el ámbito de la comunicación audiovisual es de gran apoyo para nuestra investigación, pues desarrollan junto a los demás autores, una amplia indagación sobre la masculinidad en distintos formatos y soportes audiovisuales. Estas investigaciones, nos dan varias luces para establecer una panorámica de la relación entre los estudios de género y las masculinidades en el film *Enemy*. Así mismo, dichas implicaciones prestan atención a la forma en la que fue creado el personaje y la trama (Zurian, 2016) En ese sentido, Zurian (2015) afirma:

Los estudios sobre masculinidades pretenden alumbrar el significado de lo que pueden ser los hombres en la sociedad y en la cultura contemporánea, subrayando que el abandono de la ideología patriarcal no implica ningún menoscabo de su propia hombría, de su propia masculinidad, sino, al contrario, les libera de la dictadura ejercida sobre ellos en forma de presión constante por ejercer un dominio tan artificial que se vuelve contra ellos mismos como individuos (p.38).

A lo largo de la historia, la cultura y las creencias albergadas en la sociedad, han ido modelando un concepto, sistemático y dominante, de “lo que significa ser hombre y ser mujer; siempre entendidos como géneros antitéticos que adjudican valores a unos y otras totalmente diferenciados y distintos (sistema patriarcal)” (Zurian, 2016, p.34). Frente a la representación de la masculinidad, Zurian (2016) afirma:

Cuando se habla de representaciones y género es poco habitual hablar de la representación del(los) hombre(s) y, cuando se hace, se puede apreciar la suma incomodidad que provoca o, simplemente, se remite a una constatación de su rol dominante y protagonista —referida a la mujer— sin entrar en valoraciones sobre su corporalidad, la sexualización de su cuerpo, su mirada, su belleza, su sexualidad y deseo. La incomodidad del asunto conlleva el silencio. (p.35).

Causando que la masculinidad única prevalezca, gracias a la Masculinidad Hegemónica, con ideologías netamente individualistas, patriarcales, heterosexistas y así mismo excluyentes (Bonino, 2002). Permitiendo así, que no sea conocida la crítica hacia el patriarcado por parte del hombre.

En el caso del cine, Zurian (2015) destaca como hemos visto la representación de la masculinidad:

La presencia hegemónica de la masculinidad clásica patriarcal es total. Baste notar que la industria ha estado históricamente —y está— en manos masculinas. Aquellos hombres que han dado vida a las grandes estrellas masculinas hollywoodienses transpiran virilidad sin ambages, fríos, calculadores, fuertes, de carácter, siempre vencedores y triunfales especímenes de la masculinidad universal que saben ocupar su espacio de dominio incuestionado. Sin embargo, tenemos también personajes masculinos más poliédricos, difíciles de enmarcar en una masculinidad lineal, personajes que entran en crisis de identidad, hombres contrariados, complicados y con zonas oscuras.

Pese a esto, es claro que las representaciones sobre masculinidad(es) no son lineales. Zurian (2015), también señala personajes que parecen inmunes a los cambios sociales, culturales y políticos, como lo son Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, etc. Destacando, como a lo largo del cine se ha caracterizado de distintas formas el personaje masculino y su arco de personaje. En cuanto al físico:

Hay una obsesión por la fuerza, la dureza y los músculos. El cuerpo como muestra de vigor y virilidad, así como una manifestación de su poder, su capacidad de triunfo, y arma de seducción y poder sexual —se fomenta la mirada de la mujer hacia la corporalidad masculina y también la homoerótica—. (p.50)

Es así como el hombre “es sujeto, activo, fetichizante y voyeurista, reduciendo los múltiples gustos sensuales a la simple visualidad” (Zurian, 2015, p.28). Sin embargo, también podemos ver al hombre vulnerable, dependiente —incluso de una mujer— y desorientado. Abarcando ya cualquier ámbito de representación social. Y esa es una muestra de la transformación de su arco de personaje.

Todos estos ejemplos de representación de masculinidad, nos hacen ver cómo las ficciones audiovisuales (tanto las cinematográficas como las televisivas)

“siguen siendo uno de los pilares básicos de la construcción del imaginario social y, por eso mismo, una de las principales herramientas en el cambio de mentalidad que se está operando en la construcción de las nuevas masculinidades” (Zurian, 2015, p.49).

La forma en la que la audiencia femenina percibe la masculinidad no es la misma en que la que la audiencia masculina lo hace, ya que según Zurian (2015):

La audiencia femenina favorece a los personajes masculinos “idealizados” según sus necesidades. La masculina, a los personajes masculinos “idealizados” también, pero en función de sus deseos más íntimos, que suelen corresponder con el rol que la sociedad asigna a los hombres y con las cualidades que se les exigen tradicionalmente (p.133).

Ambas audiencias parten, a la hora de evaluar la masculinidad o feminidad de los personajes, de las mismas convenciones, según las cuales la masculinidad se caracteriza de acuerdo a lo señalado por Zurian (2015):

Por el individualismo, el autocontrol, el control sobre los demás, la independencia emocional y económica, la acción para la consecución de un objetivo, el liderazgo, la autoridad y el deseo sexual activo; mientras la feminidad se identifica con lo emocional, lo sentimental, la vulnerabilidad, la dependencia de los demás y en especial del hombre, la realización a través de las relaciones interpersonales y de la maternidad, la ingenuidad y la sexualidad pasiva (p.133)

“Muchas veces lo masculino no tiene que ver con la mujer, sino con una figura del mismo sexo, otro hombre, “otro gallo”. En un universo androcentrado, el “macho” tiene que defender de forma continua su lugar.” (Zurian, 2015, p.67). La hombría es antes que cualquier otra cosa, una relación con otro idéntico, otro similar (Zurian, 2015).

8. Análisis del Film

Antes de adentrarnos en el análisis del film, consideramos pertinente exponer nuestra versión de la sinopsis, para tener una lectura más clara del estudio que estamos por emprender, haciendo hincapié en la hipótesis que argumentaremos a lo largo del análisis, no se trata de dos hombres, es uno solo, y es este quien genera una representación de sí mismo.

Anthony, un hombre casado y futuro padre, vive con su esposa, Helen. Cuando el hombre comienza a entrar en conflicto por su estado actual y en medio de su insatisfacción, decide crear una representación de sí mismo, exhibiendo la entrañas del matrimonio y la repercusión en su modo de ser masculino.

Entendiendo a groso modo de qué va la historia, podemos proseguir a delimitar a los protagonistas y la estructura narrativa del relato.

8.1 Los protagonistas de *Enemy*: Características generales

Parece claro que en *Enemy* existen 2 personajes principales, coincidentalmente masculinos: Adam y Anthony. Si bien, en un principio —y casi en la totalidad del *film*— se sugiere que ambos personajes son 2 personas distintas, serán sus características individuales y *el arco de transformación del personaje* las que permitirán entenderlo como uno solo.

A continuación, mediante la metodología planteada por Pérez (2016), se establecerá un marco general sobre las características de los personajes Adam y Anthony, con el fin de diferenciarlos. Es por eso que se mencionarán únicamente aquellas características que los hacen distintos, para comprender la forma en que se representa cada uno y luego, durante el análisis, concebirlos como uno solo, *el/él mismo*.

CATEGORÍA	ADAM	ANTHONY
Fisionomía:	Es diestro.	Es siniestro (zurdo).
Vestuario:	<p>Ropa: Traje café, camisa blanca, pantalones beige.</p> <p>Accesorios: Gafas de mujer, Reloj clásico.</p> <p>Peinado: Despeinado.</p>	<p>Ropa: Traje negro, camisa blanca o negra, zapatos formales. Chaqueta de cuero, camisa gris, jean, tenis.</p> <p>Accesorios: Anillo de matrimonio, reloj deportivo.</p> <p>Peinado: Peinado.</p>
Gestos: Ademanos involuntarios:	Manosea/peina continuamente su cuello (tic que se puede interpretar como síntoma de inseguridad o ansiedad)	Muestra agresividad hacia las mujeres. Cada vez que se siente vulnerado por alguna mujer la ataca con violencia.
Expresión verbal:	Se expresa de forma insegura, temerosa e indecisa.	Se expresa de forma intimidante, segura, controladora.
Carácter del personaje: Acciones que realiza, forma de actuar ante los demás: ¿Que lo hace diferente de los demás personajes?	<p>Es tímido, inseguro, nervioso e introvertido.</p> <p>Tiene una constante rutina entre la universidad y el apartamento. Es amable con las personas que se acercan a él.</p>	<p>Imponente, egocéntrico, morboso.</p> <p>Hace ejercicio, va a prostíbulos.</p>
Backstory:	No está casado. Vive en un apartamento solo.	Casado. Vive con su esposa. Le fue infiel a su esposa. Hace seis meses no va al trabajo.
Vida exterior: <u>1. Vida Profesional:</u> - Ocupación laboral - Lugar de Trabajo - Relación con sus	1. Es profesor de historia de un instituto en Toronto, Canadá. No tiene muchos amigos en el trabajo y pareciera que le incomoda	1. Es un actor secundario quien trabaja en una productora de películas locales. Tiene una buena relación con los

<p>compañeros de trabajo</p> <p><u>2. Vida Personal:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Relación con familia y amigos - Estado civil - Identidad de su pareja - Condición sexual <p><u>3. Vida Privada:</u></p> <p>¿Que hace el personaje cuando está solo?</p>	<p>entablar conversaciones con los mismos.</p> <p>2. Es un hombre soltero que tiene una novia con la que no tiene muy buena relación. Por otro lado mantiene un contacto constante con su madre Caroline, quien vive cerca y tiene la posibilidad de visitarla.</p> <p>3. Es un hombre solitario con una vida bastante rutinaria, le gusta leer.</p>	<p>trabajadores del edificio de la productora.</p> <p>2. Es un hombre casado y está esperando un hijo. Le ha sido infiel a su esposa y por esta misma razón no llevan la mejor relación.</p> <p>3. Asiduo visitante de prostíbulos.</p>
---	--	---

Es fundamental identificar aquellas características que diferencian a los personajes, pues al cotejar estos *rasgos distintivos*, podremos entender las masculinidades que el protagonista representa.

Apoyándonos en el acervo reflexivo que nos facilita Luis Bonino, podemos afirmar que un grueso de las características que exhibe Anthony coinciden con una representación de la masculinidad hegemónica (MH). Su comportamiento es producto de una especie de institución patriarcal, aunque no estamos hablando de un personaje “hiperandrogénico” como Arnold Schwarzenegger sino de un *sujeto asertivo*, seguro de sí mismo, aunque, por otro lado, incorpora prácticas “poco masculinas” como un “excesivo” cuidado físico y una atención hacia su apariencia (Zurian, 2015). Visto de este modo, Adam parecería un personaje con un comportamiento diametralmente opuesto al de su duplicado, y, curiosamente, creemos que es este personaje quien nos permite hablar no de *masculinidad* sino de *masculinidades*, en tanto no parecería encajar en *el patrón dominante* (Zurian, 2015). Ahora bien, a pesar de las diferencias comportamentales entre Adam y Anthony, sus cualidades físicas sí parecerían alineadas a, como lo destaca Zurian (2015), *una corporalidad como manifestación de su poder y su capacidad de triunfo*. En varias escenas, donde cada personaje muestra sus cualidades físicas, vemos la figura femenina “pequeña”, y no solamente en el acto sexual, sino también cuando exponen su lado violento, ya que su fuerza y poder se hacen más visibles.

La forma de vida de ambos hombres, nuevamente, nos permiten interpretarlos como sujetos diferentes, pero cuando los entendamos como uno sólo, como el/él mismo, entenderemos que lo que realmente nos arroja la película es el

relato de un hombre que parecería enfrentar una especie de “crisis de identidad”: *contrariado ingresa a zonas oscuras* de sí mismo (Zurian, 2015).

Ahora bien, la primera operación que nos permitirá evidenciar el cambio de los personajes en el *film*, es el establecimiento de cómo se conforma la estructura narrativa.

8.2 La estructura narrativa de *Enemy*

Durante la búsqueda de información sobre *Enemy*, en específico al revisar el estado del arte en torno a las reflexiones que se han elaborado sobre el film, no logramos encontrar algún autor que, además de especular superficialmente (sin valerse de material “estrictamente filmológico”) sobre la pieza, se planteará, de forma metódica, una revisión crítica sobre el funcionamiento de la estructura narrativa.

Consideramos fundamental indagar en la estructura narrativa, pues esta dimensión constituye la columna vertebral de cualquier película, y en particular del relato que hemos decidido analizar. En este punto, y asumiendo la complejidad del enfoque elegido (*representación audiovisual de la masculinidad*), se nos presenta una primera pregunta que, de algún modo, podría ayudar a delimitar la tarea que estamos por emprender: ¿Cómo funciona la estructura narrativa en relación con esa *representación audiovisual de la masculinidad*? Si el análisis está centrado en el “arco de transformación” del personaje central, un hombre, entonces: ¿Cómo se presenta ese “arco de transformación” a través de la estructura narrativa? Finalmente: ¿Qué tipo de representación de *lo masculino* postula *Enemy*?

Para lo anterior nos disponemos, primero, a verificar la presencia de la estructura canónica de tres actos en *Enemy* apoyados en Linda Seger, Francesco Casetti y en el paradigma de Syd Field, siendo este último una herramienta que puede ser examinada y modificada con el fin de reflexionar complejamente sobre el relato (Field, 2002).



(01:05)



(01:33)



(01:43)

Teaser
(Tríada núm. 1)

Detonante



(13:43)



(22:15)

Ascenso al 1er Punto de Giro

1er Punto de Giro



(29:25)

Dupla núm. 1



(30:41)



(30:49)

Distensión 1er Punto de Giro



(33:36)



(40:13)



MidPoint

Ascenso al 2do Punto de Giro



(44:26)



(51:15)



2do Punto de Giro

Distensión 2do Punto de Giro
(Tríada núm. 2)



(54:47)



(54:56)



(55:05)

Ascenso al Clímax



(60:21)



(60:59)



(61:10)

Dupla núm. 2



(64:15)

CLÍMAX



(82:20)



(82:24)



(82:57)



(86:36)

Distensión del Clímax

Establecida dicha estructura, a grandes rasgos podemos identificar, junto con el visionado del *film*, la presencia de las divisiones por actos y los puntos de giro propuestos por Syd Field, haciéndose evidentes por la acentuación dramática que producen en la historia, siendo dichos momentos los que permiten el desarrollo y avance de la trama. Sin embargo, no sólo identificamos los elementos planteados por Field (2002) en la estructura canónica de tres actos, también se manifiestan, a manera de puntos dramáticos, las *triadas*, en donde también podemos encontrar el *teaser* y las *duplas*, figuras metafóricas audiovisuales encontradas durante la investigación, que permiten reinterpretar significados del *film*. Teniendo eso en cuenta, se reflexionará, por medio del *decoupage*, en torno a los diferentes puntos dramáticos y la transformación del protagonista, dando cabida a la manera en que avanza el relato, y cómo se enlazan los tres actos para llegar al punto final, el clímax, la resolución de todo. Es ahí donde, suponemos, estarán las claves que nos permitirán articular nuestro *enfoque de género*.

8.3 Découpage: un(os) personaje(s) y su lenguaje audiovisual

Como afirmamos en el párrafo anterior, el *film* apunta, en principio, a mostrarnos un dueto de personajes que, tras un proceso, pueden ser interpretados como el mismo, entonces es claro que el análisis del *arco de transformación*, debe ir de la mano con una indagación por la estructura dramática; por todo lo anterior, en adelante, elaboraremos un desglose de la estructura narrativa, mientras distinguimos la transformación del personaje, haciendo énfasis en las maniobras que implementa el relato para confundir o distraer al espectador (en torno a la duplicidad o unicidad del personaje). Apoyados estrictamente en material filmológico: montaje, fotografía, color e incluso el espacio y la música, iremos señalando los afectos que los personajes producen, y a su vez, las reflexiones que la película sugiere sobre *la masculinidad*.

8.3.1 Primer acto: o una presentación que no presenta

a. El planteamiento: la triada inicial.

Tal como afirma el guionista y productor ejecutivo Christopher Vogler (2002), los minutos iniciales de un filme constituyen una magnífica oportunidad para establecer el tono de la historia y crear una primera impresión; el autor sugiere el empleo de un recurso que denomina *metáfora visual*: una *maniobra de sustitución*, en este caso, de *contenidos nada obvios* por imágenes cuyas cualidades plásticas (color, luz, encuadre, movimiento de cámara, etc.) invocan

los conflictos y/o dualidades del mundo al que estamos ingresando. Por otro lado, es obvio, aunque no sobra reseñarlo, que la sugerencia de Vogler está alineada al “paradigma” de Syd Field: *en el planteamiento se presentan los personajes, las relaciones entre ellos y la situación que están por enfrentar, y “el espectador tiene que saber de inmediato que está ocurriendo”*, sin embargo podría afirmarse que en *Enemy* eso no necesariamente se cumple, o al menos de una forma tan literal.

El planteamiento en *Enemy* se compone de tres planos consecutivos y finaliza con un texto que parece crucial. La puesta en serie nos arroja una cantidad considerable de información que, en principio, el espectador no entenderá por su naturaleza: se trata de una alegoría, un *puñado de metáforas* que demandan toda la atención e intelecto del espectador, por ello vale la pena intentar desentrañar algunos rasgos de ese lenguaje, claves para anticipar la forma en la cual se desarrollará la película.



Fig. 1 (*Enemy*, 2013, 01:05)



Fig. 2 (*Enemy*, 2013, 01:33)



Fig. 3 (*Enemy*, 2013, 01:43)

Esta primera escena está compuesta por lo que nosotros hemos decidido llamar *triada*, fórmula recurrente dentro del *film* compuesta por una *puesta en serie* de tres imágenes cuya conexión no es literal, podríamos decir que se trata de un *montaje simbólico o ideológico*, pues la yuxtaposición de las imágenes genera metáforas; la primera *triada* que señalamos en la película está compuesta por: **i) una vista de la ciudad; ii) un hombre silencioso encerrado en su auto; iii) una mujer embarazada y desnuda que nos devuelve la mirada.** Es necesario acotar que las 2 primeras imágenes son *estabilizadas* a través del sonido, la reproducción de un mensaje telefónico les brinda continuidad narrativa:

*“Hola, cariño, es tu madre.
Gracias por enseñarme tu nuevo apartamento.
Um... Estoy preocupada por ti. Digo, ¿cómo puedes vivir de esa manera?
De todas formas, ¿me devolverás la llamada? Espero vernos de nuevo.
Te quiero.”* (*Enemy*, 2013)

Las líneas de la voz femenina en esta secuencia son fundamentales. La mujer nos deja clara su posición: *es la madre, Caroline*. Aunque no sea evidente, sus líneas son un indicio del rol y *el peso* que ejerce en la película: su discurso es una sutil amonestación de la cual, sin embargo, parecería *retractarse* casi inmediatamente.

Pero antes de analizar este discurso veremos en minucia el contenido de esta primera *triada*.

i) una vista de la ciudad: la historia comienza con la lenta pero constante panorámica horizontal de una ciudad (fig.1), sentido derecha-izquierda (contrario al de la lectura en occidente). La silueta de la urbe, recluida en el tercio inferior del encuadre, contrasta con un cielo sin nubes, pese a ello,

ambos resultan igualmente anodinos. El plano nos sugiere que el relato acontecerá en una ciudad cuyo paisaje se encuentra dominado por un sucio tono ocre. Todos los elementos contribuyen a generar una sensación extraña.

ii) *un hombre silencioso encerrado en un auto*: en el segundo plano de la *triada* (fig.2), vemos un hombre encerrado en un auto. La cámara, aparentemente instalada en el asiento trasero, se va aproximando sutilmente por encima del hombro; desconocemos su rostro, apenas podemos distinguir algunos rasgos a través del espejo retrovisor. La voz femenina, que en el plano anterior se “*montó*” sobre el cielo de la urbe, ahora es claro que proviene de su teléfono celular; ingresamos en una escena quizá más íntima: este hombre escucha un mensaje que le ha enviado su madre, pero nos resulta imposible leer su estado de ánimo.

iii) *una mujer embarazada y desnuda nos devuelve la mirada*: una vez termina el mensaje de la madre ingresa un tercer plano (fig. 3); a media luz sobre una cama, una mujer desnuda y en estado de embarazo lentamente va orientando su mirada hacia la cámara, justo cuando sus ojos hacen contacto con el espectador se acaba el plano. La duración y las condiciones lumínicas del plano dificultan su retención en la memoria: es un plano más corto que los dos previos; funciona a través de un *claroscuro*, el fondo es más luminoso y ella, a contraluz, es apenas una silueta. Lo único reconocible del rostro de la mujer es el diminuto brillo que emerge de su ojo izquierdo justo antes de cerrarse el plano. Esta imagen “desarticulada”, imposible de atar con las anteriores, suele pasarse por alto y no modifica sensiblemente la visualización del *film*, sin embargo, más adelante, reseñaremos su importancia.

Como ya lo habíamos afirmado, la yuxtaposición de planos no plantea una lectura sencilla. El primero y el segundo, gracias a la sutura que brinda el sonido —*la voz materna*— parecerían gozar de mayor continuidad: *este hombre en este auto, se encuentra en esta incierta ciudad, escuchando un mensaje de su madre*. El tercer plano luce algo “suelto”, sin sentido: *una mujer embarazada*. Sin embargo, valga aclarar, las imágenes van acompañadas por una tonada de cuerdas: “The Dark Room” (2013) autoría de Danny Bensi & Saunder Jurriaans, la cual brinda unidad a la *triada*, por eso es imposible deshacerse de la imagen final. Ahora bien, la descripción de las imágenes brinda una imagen completamente nueva, creemos que hace más tangible el posible vínculo entre los 2 primeros planos y el tercero: *la triada inicia y cierra con la imagen de una madre*.

Tras la clausura de la primera *triada*, ingresa un plano abismalmente negro sobre el que se dibujará un delicado texto en letras ocre:



Fig. 4 (*Enemy*, 2013, 01:47)

El texto pareciera puesto allí de manera intencional, declara que la *triada* inicial es una metáfora que no podemos resolver aún, el texto brinda calma al espectador, pues la metáfora del planteamiento unida al texto sugieren que la secuencia es como un caos que debe ser descifrado, quizá, en la medida que avanza el relato. El planteamiento “indescifrable”, bien podría terminar tras el ingreso del texto, sin embargo se sugiere una secuencia extra, esta hará evidente el montaje fracturado del filme. La siguiente maniobra audiovisual le advierte al espectador el comportamiento de la historia, de cierto modo el espectador —casi como el hombre que aparece en la primera *triada*— se quedará a contemplar, en absoluto silencio, cómo el film resuelve *sus dudas*.

b. La segunda escena o “el caos es orden aún indescifrado”:

La segunda escena comienza con un plano detalle: a media luz, con aquel persistente color ocre de la primera *triada*, vemos como una llave se balancea entre las manos de un hombre casado —trae una argolla dorada en el dedo anular—; se trata del mismo hombre que vimos recluido en su auto (fig. 2), pero ahora se desplaza, acompañado de otro hombre, a través de un pasillo oscuro de aspecto industrial. Se detiene, sin mayor esfuerzo, como si estuviera familiarizado con la maniobra, inserta la llave en una chapa e ingresa a una habitación cuya atmósfera es más oscura que la del pasillo. Una vez dentro del recinto, van emergiendo poco a poco, entre la exigua luz, los rostros de otros hombres algo sofocados, a juzgar por el incipiente sudor en sus rostros, son, en apariencia, visitantes frecuentes del lugar (fig. 8 y 9): una especie de gruta subterránea y “exclusiva” (Sanfelix, 2014) en la cual hay cabida para la mujer únicamente *como objeto de contemplación* de los espectadores... varones.

Todos parecen observar a una mujer masturbándose. Todos excepto el espectador: que se pierde en la oscuridad a través de los planos informes que van descuartizando el cuerpo de la chica, haciéndolo ilegible; para el

espectador solo hay un gemido, esa es la única información que le permite intuir qué convoca la concurrencia. El hombre que venimos siguiendo procede a acomodarse.



Fig. 5 (*Enemy*, 2013, 2:55)



Fig. 6 (*Enemy*, 2013, 2:57)



Fig. 7 (*Enemy*, 2013, 3:01)



Fig. 8 (*Enemy*, 2013, 3:14)



Fig. 9 (*Enemy*, 2013, 3:24)

Advertimos que la escena en cuestión representa la metáfora más sólida sobre la masculinidad. En la *triada* inicial las mujeres ocupan un lugar primordial: “inicia y cierra con la imagen de *una madre*”, aunque siempre acotadas por la silenciosa presencia de un hombre. En esta segunda escena se acentúa la mirada masculina y parecería, por la naturaleza del espacio, que *son los hombres quienes controlan a las mujeres* en este lugar.

En el momento cúspide de la escena, una mujer en bata ingresa contoneándose: trae una bandeja de plata cubierta por una campana del

mismo material, la deposita en el suelo y procede a desnudarse; luego remueve la campana y *deja al descubierto* una afelpada tarántula (fig. 12). El animal, en principio asustado, se estira y avanza con cortos pasos, los suficientes para quedar fuera de la bandeja; entretanto la mujer, que ahora solo viste unos tacones, estira su pie y parecería interesada en pisarla... pero no sucede; la imagen genera en el hombre —que la mira fijamente (fig. 11)— una reacción difícil de leer: *unos segundos antes se ha tapado el rostro*. Sin duda está concentrado, pero en esa habitación ningún rostro se muestra complacido.



Fig. 10 (*Enemy*, 2013, 3:27)



Fig. 11 (*Enemy*, 2013, 4:10)

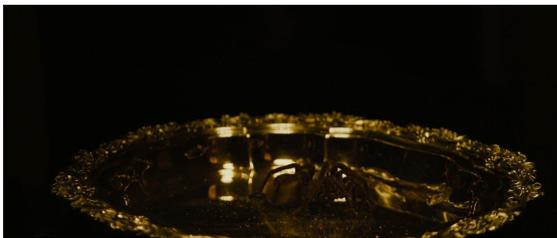


Fig. 12 (*Enemy*, 2013, 4:18)



Fig. 13 (*Enemy*, 2013, 4:50)

La imagen también confunde al espectador. En primera instancia la puesta en escena es extraña, no exactamente por lo que está sucediendo, si no por el lugar en el que se desarrolla. Se puede tratar de un prostíbulo o un sitio similar, pero la carencia de un fondo dificulta identificar con mayor claridad el espacio, la iluminación refleja exclusivamente a los presentes, los hombres, los cuerpos de mujeres (troceados a través de planos muy cerrados), el fondo se omite, sin embargo, la oscuridad a sus espaldas, permite concentrarnos en esos personajes y sus reacciones, sobre todo las del protagonista, a quien no podemos nombrar aún, pues se sigue tratando de un sujeto anónimo.

Sobre este personaje ya hemos inferido dos cosas: frecuenta el lugar y es casado. Pero lo verdaderamente inquietante es: ¿Por qué le resulta llamativa la interacción entre la mujer y la tarántula? El acto de la mujer *contra* de la araña es lo más extraño de la escena, lo es, pues ni siquiera el personaje central *nos dice qué sentir*. En este punto el espectador no cesa de hacerse preguntas.

Al revisar el montaje en minucia se puede afirmar que “la interacción entre la mujer y la tarántula” no es un acontecimiento real: es un evento producto de la imaginación del personaje. Recapitulando: al principio de la escena se nos insinúa, a través del sonido, que una mujer está masturbándose ante la mirada atónita de un puñado de hombres, pero en cuanto se acomoda nuestro personaje toda la situación se transforma: *aparece la mujer (apenas vestida con una bata), su bandeja y su araña (bajo la campana), la bata cae y simultáneamente la araña es puesta al descubierto*, se trata de una metáfora. No será la primera ni la última aparición, la metáfora de la araña tendrá un lugar central en el argumento de la película y se irá desarrollando por medio del lenguaje audiovisual, haciendo señalamientos que, creemos, pueden articularse con el enfoque de género, especialmente sobre la masculinidad.

Entendamos a la araña y su representación durante esta escena. Lo que en realidad está viendo Anthony es lo que ven todos los demás: una mujer masturbándose, sin embargo, para él, la vagina es *como una araña*. Por otro lado, la sugerencia de una práctica que podría entenderse como “sexo en grupo” —varios hombres reunidos en un lugar observando a una mujer—, nos permite afirmar que los personajes dominantes serán los hombres y poco o nada se dirá de *ellas*. Tal y como lo explica Bonino (2002), en las creencias matrices de la Masculinidad Hegemónica, “el modelo de relación con la mujer deviene de la imposición, siendo el varón el centro y modelo de sujeto y la mujer algo periférico: *pasiva admiradora y eventualmente frustradora*” (p.24). Ellas tan solo serán un “complemento” que permite aproximarse a la masculinidad del protagonista y quizá hasta malograrla un poco.

Para poder continuar es necesario plantear una sutura entre la *triada* inicial y la segunda escena; revisando las descripciones que hemos elaborado no es tan complejo: existen elementos repetitivos. En la *triada* inicial y la segunda escena se presenta una dificultad para *leer el estado de ánimo, la forma en la que reacciona el personaje frente a la situación*, de hecho, en la segunda escena esta imposibilidad de lectura se masifica: se extiende a todos los hombres presentes en la mancebía, en realidad no podemos afirmar que estén complacidos. Ahora bien, si no podemos afirmar que todos ellos están “felices” en el lupanar, entonces la imagen no encarna una escena en la que simplemente se reivindica el deseo masculino. En ese orden de ideas, tampoco podemos afirmar que *las mujeres* presentes, en la tríada y la segunda escena, sean, también, simplemente *sujetos pasivos*. Finalmente, un vector fundamental que atraviesa ambas escenas es una especie de *mirada masculina*, pero no se trata de una *mirada de dominio*, se trata de *un modo de ver* que ellos no gobiernan, no les pertenece, ni siquiera saben qué hacer frente a eso que ven del modo en el cual lo ven.

Luego de tener un planteamiento que reproduzca el aura general de la película, Linda Seger (1994) propone hacer una presentación de los personajes, el espacio en el que se desarrollará el filme y diferentes aspectos, que si bien se sugieren durante el planteamiento, es importante profundizar en ellos para que el espectador los conozca mejor.

Durante el *desarrollo* del primer acto, conocemos a Adam Bell, el protagonista de esta historia, un hombre desidioso, profesor de historia, quien lleva una vida rutinaria, aburrida; su cotidianidad se resume en ir del instituto a su vivienda y viceversa. Un apartamento oscuro, vacío, como quien vive apenas con lo esencial, es el que él habita. Se introduce un segundo personaje, la que parece ser su novia, Mary. Su relación gira en torno al sexo monótono en el apartamento del protagonista y tal parece, tras cada faena, que ella abandona el recinto frustrada.



Fig. 14 (*Enemy*, 2013, 7:38)



Fig.15 (*Enemy*, 2013, 8:03)

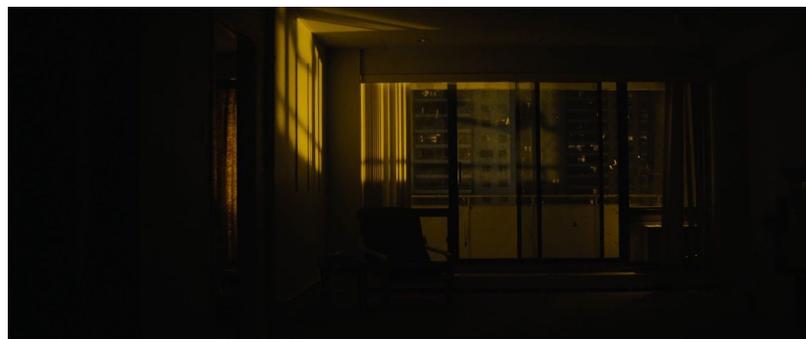


Fig. 16 (*Enemy*, 2013, 16:44)

El texto que se pronuncia a lo largo de la presentación insiste en la *repetición*, resaltando la monotonía a la que el protagonista está sometido, reflejo de esto, su relación tormentosa y su departamento deshabitado.

Adam:

“Todo se trata de control.

Todas las dictaduras tienen una obsesión. Y es esa.

En la Antigua Roma, le daban al pueblo pan y circo.

Manténían al pueblo entretenido.

Pero, otras dictaduras usan otras estrategias para controlar las ideas, el conocimiento. ¿Cómo lo hacen?

Disminuyen la educación, limitan la cultura, censura la información.

Censuran cualquier forma de libre expresión.

Y es importante recordar que este es un patrón que se repite a través de la historia.” (Enemy, 2013)

El montaje también ayuda a exaltar esa *cualidad*, pues la puesta en serie es reiterativa: el hombre va al instituto, luego a su casa, tiene sexo con la mujer y el ciclo se repite. Su rutina nos permite inferir que su vida no es placentera, así, nos remitimos una vez más a la *triada* inicial, cuando la madre incisiva, durante su discurso, le hace saber al espectador, que su hijo lleva una mala vida, atraviesa una crisis. Este hombre tiene que ser ese hijo.

La secuencia es insistente: Aunque no represente un problema al momento del visionado, el *montaje fragmentado* consolida esa figura redundante y otorga una relación directa con la ambigüedad que representará el personaje principal. Una vez más, tal y son presentados los hombres en la segunda escena del *film*, el hombre no muestra indicios de complacencia, su mirada inerte no permite adjudicar sentimientos deleitantes para el hombre. Por este motivo, la secuencia da pie para que el espectador se pregunte: ¿qué causa la insatisfacción de este hombre?

b. Detonante: La pregunta dramática

Luego del planteamiento y la presentación, para Seger (1994) *hace falta un suceso que permita comenzar el relato*, es lo que ella denomina el *detonante o catalizador*. A su vez, Vogler (2002) lo designa como *la pregunta dramática*, pues da pie para conocer la motivación, la meta, los problemas internos y externos del protagonista. Veamos:

Un día en su trabajo, en la sala de profesores, Adam, pensativo, ve interrumpida su tranquilidad cuando un compañero, que se encuentra sentado unas sillas de él, y en un intento por hacer conversación, le pregunta sobre sus gustos por el cine, sin embargo, Adam reacio y tajante, intenta evadir lo que dice su compañero, pero en vista de la insistencia, y ahora interesado, acepta la sugerencia de ver una película local.



Fig. 17 (*Enemy*, 2013, 10:35)



Fig. 18 (*Enemy*, 2013, 10:39)

De manera casi inmediata, Adam procede a rentar el film (fig. 19). Llega a casa, y mientras adelanta trabajo, Mary, su pareja, lo acompaña; luego de un tiempo, intenta persuadirlo para ir a la cama (fig. 20), pero este la rechaza. En medio de la noche, Adam decide ver la película, y por los créditos finales, nos damos cuenta que la vio en su totalidad. Se va a la cama, y en un nuevo intento por acceder sexualmente al cuerpo de Mary, indignada (fig. 21), toma sus cosas y se marcha, prometiéndole que lo llamará después.



Fig. 19 (*Enemy*, 2013, 11:22)



Fig. 20 (*Enemy*, 2013, 12:43)



Fig. 21 (*Enemy*, 2013, 15:22)

En medio del sin sabor de Adam, por no quedar satisfecho, entran de manera súbita los trombones del tema *The Dream* (Bensi y Jurriaansa, 2013), transportandonos, en lo que parece un sueño, a dicha película vista por el protagonista. Allí, Adam descubrirá una imagen de sí, y al despertarse *ipso*

facto, asustado, procederá a corroborar dicha información, una vez más, visualizando la escena de su aparición (fig. 22).



Fig. 22 (*Enemy*, 2013, 13:43)

Este fragmento del primer acto, sugiere *nuevamente* elementos que nos permiten ver la forma en que Adam será representado. El protagonista intenta establecer una *relación de poder* con Mary, intentando dominar a la mujer a través del sexo, sin embargo, siempre falla; vemos como los actos que realiza para *saciar su sed de placer* nunca tienen un buen resultado, terminando siempre insatisfecho, al igual que ella, pues siempre se marcha sin sentirse complacida. Poco a poco se presentan vestigios de cómo Adam no puede sacar a flote *cualidades impositivas*, en especial sobre las mujeres, pues su estilo de vida es *determinante* incluso en sus relaciones afectivas.

Llegados a este punto, Linda Seger (1994) establece el detonante como el *punto dramático que origina la motivación de los personajes*, por esta razón, mediante el marco planteado por Seger (1994), estableceremos lo elementos que conforman el *arco de transformación* del protagonista: *motivación, acción, meta y conflicto*, marco que se irá completando a medida que vaya progresando la historia.

Personaje	Motivación	Acción	Meta	Conflicto
Adam	Adam ve a su doble en una película.		Enfrentarse a su doble. Salir de dudas.	

c. Primer punto de giro:

El ascenso al primer punto de giro, está marcado por la búsqueda que realiza Adam, con el fin de encontrar información de aquella representación suya en la película. Teniendo eso en cuenta, Adam busca a fondo acerca del actor que interpreta al botones, *Daniel Saint-Claire* es su nombre artístico. Gracias a esto

encuentra la agencia en la que trabaja y decide ir hasta el lugar, no sin antes intentar cubrir su rostro y suplantar al actor. Por primera vez, vemos como Adam utiliza una *maniobra persuasiva*: cubrir su rostro para *interpretar un rol*. En esta oportunidad no es un artificio del lenguaje audiovisual lo que permite ocultar su rostro, esta vez, es el personaje mismo quien se camufla, para alejar la culpabilidad que sus acciones pueden producir en el futuro.



Fig. 23 (*Enemy*, 2013, 22:36)



Fig. 24 (*Enemy*, 2013, 25:19)

En el lugar, quien atiende a Adam es el celador, este nos afirma que el hombre no va a la productora desde hace 6 meses. Aquí se le entrega a Adam un sobre, que oculta en su interior otro sobre con el nombre real del actor, *Anthony Claire*; junto con ese dato, la dirección de residencia. Adam decide ir al lugar. Una vez ahí, desde un teléfono público, el hombre llama a la residencia de Anthony. Una mujer es quien atiende, *Helen*, y durante la llamada se burla de Adam, pues ella cree que es Anthony quien sólo le está gastando una broma. No obstante, cuando nota que Adam habla en serio, se atemoriza, y él, nervioso, cuelga el teléfono.

El primer punto de giro nos permite conocer una acción concreta realizada por Adam para llegar a su objetivo, que al realizarla, permite evidenciar el primer nudo de la trama: *un primer contacto*.

A vísperas de concluir el primer acto, podemos conocer, casi en su totalidad, el arco de transformación del personaje, la hoja de ruta que guiará al protagonista hacia su objetivo.

Personaje	Motivación	Acción	Meta	Conflicto
Adam	Adam ve a su doble en una película.	Busca el lugar en donde vive y se contacta con él.	Enfrentarse a su doble. Salir de dudas.	

d. Distensión del primer punto de giro

A partir del primer punto de giro surgirá una segunda figura audiovisual que también representa un patrón dentro de la película. Si bien comparte algunas características con las *triadas*, esta figura se conforma tan solo por dos planos, es decir, una *dupla*, planos que al ser puestos de manera contigua, adjudican una nueva metáfora en el *film*; uego que el primer punto de giro llegue a su final, aparece la primera: **i) Adam angustiado en el auto**; **ii) una vista arbitraria de la ciudad**. Estas dos imágenes son anidadas por la música que comienza en el auto y termina en la ciudad.



Fig. 25 (*Enemy*, 2013, 30:41)



Fig. 26 (*Enemy*, 2013, 30:49)

i) Adam angustiado en el auto: tras la llamada, Adam se siente muy confundido y aturdido por la situación, reflejo de esto, vemos al hombre dentro del auto, en medio del tráfico. Si bien su rostro cubierto no nos permite leer con claridad su expresión, el acompañamiento sonoro —los pitos de los carros y la música—, permite adjudicar una opresión sobre él, la música refuerza la tensión y consolida la sensación. Seguido, un corte repentino a negro.

ii) Una vista arbitraria de la ciudad: luego de la pantalla en negro, vemos la ciudad en un plano cenital con un movimiento de cámara —de abajo hacia arriba— al mismo tiempo, los pájaros volando se acercan al edificio

ahuyentados, tratando de buscar refugio en la edificación. Ahora bien, cabe aclarar que la ciudad siempre será vista de un *modo arbitrario* y este movimiento singular, al ritmo de la música rechinante, apoya la confusión del personaje, *destemplando* su mente.

A raíz de este fragmento podemos empezar a deducir que la ciudad tiene relación directa con la mente del personaje. La expresión de Adam, su mano sobre su cara, hace real su aturdimiento, seguido de la ciudad a través de un plano retorcido, la *dupla* es clave para entender el nexo *ciudad-mente*, además, la música —retorcida— hacen que estos dos planos consecutivos gesten una sensación molesta, caótica, acrecentando el desconcierto de Adam. Vale aclarar, que no será la primera vez que esta maniobra de la *puesta en serie* —*dupla*— se haga presente, pues su repetición, reforzará el significado del patrón.

Luego de este suceso, Adam puede comunicarse directamente con Anthony, en medio de su conmoción entra al baño para hablar con él. A punto de terminar la llamada, vemos por primera vez, saliendo del baño, a Anthony. Su esposa, interesada en la llamada, le pregunta sobre la persona en el teléfono, pero la conversación se torna en una discusión, debido los insistentes reclamos que ella le hace. Cuando Anthony se ve acorralado, le grita fuertemente y se marcha.



Fig. 27 (*Enemy*, 2013, 32:59)



Fig. 28 (*Enemy*, 2013, 32:13)



Fig. 29 (*Enemy*, 2013, 33:43)



Fig. 30 (*Enemy*, 2013, 34:53)



Fig. 31 (*Enemy*, 2013, 35:00)

El descenso del primer punto de giro propone: una conversación en el baño, con un doble que no existe, es la forma en que Anthony empieza a hacer evidente la metáfora que implica la existencia de otra forma de representación propia. El hombre se desprende de *sí mismo*, como si usara la tercera persona para desconectarse de la acción concreta. El uso simbólico de esta *categoría gramatical* permite verse desde fuera, y es lo que hace el protagonista ante los cuestionamientos de su esposa, se resguarda en esta idea, prefiere ver su engaño desde fuera, afirmando que habló por teléfono con otra persona, con un hombre. Incluso, evade todas las acusaciones que su esposa le hace, inicialmente de forma persuasiva, pero al verse debilitado por sus quejas fundamentadas, se marcha en sus términos, agresivo.

La mujer hace sus reclamos de manera justificada. Por el desarrollo de la conversación, se deduce que son una pareja casada, y la demanda de la mujer permite entender que en ocasiones anteriores, el hombre le ha mentado y al parecer, sido *infiel*. En efecto, presiente que su esposo le está ocultando algo. Recordemos que él es el hombre que se encontraba en el *prostíbulo*, el anillo es la clave para relacionar ambos sucesos, sin embargo, no es posible generar una conexión entre los puntos dramáticos, pues el planteamiento no produce mayor recordación en el espectador.

Cuando creíamos que la mujer estaba sobrepasando los límites, con su número de celos, un plano general revela nueva información: *está embarazada*. Esta secuencia —y en general, el *film*— se conforma, en su mayoría, por planos medios, así que el paso a un término general, revela información, amplía la visión del espectador de manera súbita, modificando la posición del observador ante la discusión, lo que permite victimizar, en esta escena a la mujer y generar empatía con ella. Ya no se trata de una mujer haciendo una escena de celos, se trata del intento de una esposa por no perder su matrimonio, por ende su familia, con la llegada de su *primogénito*. Decimos que es información nueva, pero siempre ha estado ahí.



Fig. 32 (*Enemy*, 2013, 35:19)

Para el final del primer acto se han presentado todos los personajes y sus intenciones. Con toda la información presente, podemos atar cabos: el protagonista genera una imagen de sí mismo, logrando traer dos identidades, que representan masculinidades diferentes. **i)** Adam, una *masculinidad reinventada*; **ii)** Anthony, una *masculinidad nómada*.

i) Adam, una *masculinidad reinventada*: es tierno, pasivo, nervioso y sensible, *el tipo de hombre que no acostumbramos a ver*, sin embargo es quien lleva un vida rutinaria, aburrida, e incluso, su relación con su pareja es frustrante; además su madre, como se hizo evidente durante la primera *tríada*, no para de entrometerse en su vida.

ii) Anthony, una *masculinidad nómada*: un hombre agresivo, evasor, infiel, es presentado como un hombre pudiente, apuesto, con una “*carrera en ascenso*”, una esposa fiel, y a demás, refuerza su hombría por medio del embarazo de ella, *una representación tradicional de masculinidad*.

Al hacer evidente la *masculinidad nómada*, por medio de la reacción de Anthony, se materializa la intención de *dominio y control* que pretende tener frente a su esposa, pero aún, ante su acto violento, no lo logra. Esta *ideología patriarcal* presentada como característica de la Masculinidad Hegemónica (Bonino, 2002), se ve atentada por la feminidad —Helen, la madre gestante que vimos durante el planteamiento—, atajando de alguna forma la imposición de la masculinidad —Anthony—.

8.3.2 Segundo Acto: *Una revelación, un hombre infiel y una mujer que asienta*

a. Midpoint

El *midpoint*, para nosotros como investigadores, fue la pieza más compleja e incierta del relato a interpretar. Es una secuencia extraña, y al ser también espectadores, nos deja una sensación de confusión, enredando el compendio que el relato propone hasta el momento. Es el punto dramático en donde la existencia de dos duplicados se hace más certera, sin embargo, se hace necesario apartarse del relato y ponerse en los zapatos del hombre y la mujer: *el matrimonio*.

En esta secuencia, Helen va en busca de su esposo al instituto donde trabaja, pues quiere cerciorarse que él no le esté mintiendo. Ambos sostienen una corta conversación, que permite conocer los meses de gestación de la madre, son seis. Sin embargo, el hombre no la reconoce, y por esa razón ella se muestra atónita. Cuando termina de hablar con él, y en su intento de verificar que su esposo no la esté engañando, le hace una llamada (fig. 33), mientras observa cómo se aleja (fig. 34). Ella mantiene la esperanza de que su esposo tan solo le esté gastando una broma; justo cuando el hombre sale de cuadro (fig. 35), su esposo le contesta. En ese instante, ella entra en pánico (fig. 36).



Fig. 33 (*Enemy*, 2013, 41:55)



Fig. 34 (*Enemy*, 2013, 41:57)



Fig. 35 (*Enemy*, 2013, 41:59)



Fig. 36 (*Enemy*, 2013, 42:04)

Helen vuelve al apartamento. Abatida, se sienta en el sofá sin poder creer lo que acaba de suceder. Ella descubre *facetas desconocidas* de su esposo. El *midpoint* representa una *metáfora* de la representación de las dualidades del esposo de esta mujer, es por eso que ella se siente devastada ante la noticia. Que su esposo no la reconozca es una *alegoría*, al hecho de que en realidad él le está negando todo y se presenta como un sujeto que hace lo que su matrimonio le exige. Aquí, los dos interpretan un papel —ella, el de la esposa sumisa, que por su embarazo debe aceptar lo que ocurre, y él, el de esposo fiel— y por más que se descubran, mantienen su rol.



Fig. 37 (*Enemy*, 2013, 42:20)

El Midpoint finaliza con una conversación entre Helen y su esposo. Recostada en el sofá, y entre lágrimas, le cuenta que fue a visitar al hombre, haciendo hincapié en la extrema similitud entre ambos. Anthony, confundido (fig. 39), pretende no conocer la existencia de uno igual a él, sin embargo, su esposa es consciente de que le esconde algo, y la negativa de su marido, solo incrementa su descontento (fig. 40), reafirmando que su esposo no es quien ella cree; él disfraya aquellas cosas que afectan su matrimonio.



Fig. 38 (*Enemy*, 2013, 43:43)



Fig. 39 (*Enemy*, 2013, 44:26)



Fig. 40 (*Enemy*, 2013, 44:44)

El midpoint, compuesto por la doble conversación de Helen con su esposo, hace evidente la doble negación que produce el personaje masculino. Sin embargo, antes de adentrarnos en entender esta secuencia, se debe dejar en claro que esta es una película, nadie es real, es tan sólo una *representación* de un matrimonio, por ende, no está en juego la infidelidad. Jacques Aumont (1992) establece tres modos de *representación*, que conceptualizamos en la figura del matrimonio así: **i) modo arbitrario**: pues cada uno tiene la capacidad de otorgarle un significado diferente; **ii) motivado y realista**: pues el matrimonio se concibe como una *institución social*, un lugar donde la pareja estará “mejor”. En ese orden de ideas, —tanto el hombre como la mujer—, deben interpretar un papel. Entendido así, la secuencia se transforma en una *metáfora*. De esta forma, el espectador, siendo un sujeto activo, politiza la imagen, sacando a flote su subjetividad (Zurian, 2016).

Cuando ella es consciente de la traición de su esposo, vuelve a reclamarle sobre eso, dichos reclamos son rechazados por parte del hombre, él pretende desconocer que algo sucede, así evidenciamos el rol que Anthony aspira a interpretar: el hombre fiel, el esposo amoroso, mientras ella se arraiga a su rol de futura madre y protectora de su familia. Al mantenerse en su papel, ella acepta que la infidelidad no provocará mayor daño a su matrimonio —por estar embarazada—, y es lo que nos deja verdaderamente atónitos como investigadores y espectadores, pues se nos hace improbable la idea de que ella esté aceptando ese comportamiento, lo que es catastrófico, ya que ella es capaz de aceptar eso y mostrar públicamente la *maquinaria* que mueve un matrimonio; siendo el midpoint un punto crucial, que permite, además de revelar, generar tensión en todo el centro del relato, otorgándole verticalidad (Vogler, 2002).

Al quedar el hombre al descubierto, ambos quedan “desnudos”, no solo ella acepta el rol de su marido, el hombre también aprueba que su matrimonio funcione de esa manera.

b. Segundo punto de giro

Si bien el primer punto de giro en *Enemy* se presenta cuando Adam decide llamar a la casa de Anthony, el segundo nudo de la trama está encaminado al encuentro en persona de estos dos personajes, un momento crucial en la película: *para el espectador*, pues le hace entender, en un principio, que si hay dos personas, y *para la historia*, pues le da vuelta a todo el relato, cumpliendo la meta del personaje principal y desatando todas las acciones que conducirán hacia el **clímax**.

Adam y Anthony acuerdan encontrarse en un motel. Adam llega primero, estaciona su auto, y sin verlo entrar directamente al establecimiento se corta al plano de una mujer (fig. 41); mientras la cámara sigue su desfile, sostiene una tarjeta en su mano, al parecer salió de una habitación. En contraplano (fig. 42), Adam dirige su mirada hacia ella, la observa con *erotismo*, deseoso, la sigue hasta que se pierde en el pasillo. El hombre, ahora estático (fig. 44) da unos pasos hacia atrás para entrar a la que es su habitación.



Fig. 41(*Enemy*, 2013, 47:32)



Fig. 42 (*Enemy*, 2013, 47:34)



Fig. 43 (*Enemy*, 2013, 47:39)



Fig. 44 (*Enemy*, 2013, 57:44)

No pasa mucho tiempo, hasta que Anthony aparece, pero antes, se detiene en la puerta un poco desconfiado. Adam sonríe. Anthony, al entrar, se nota un poco inseguro, sin embargo, al cerciorarse de la persona que tiene enfrente, se convierte en el personaje dominante de la escena, mientras Adam, se torna retraído ante su presencia. Anthony analiza a Adam sin intercambiar palabra alguna, lo mira de arriba a abajo, y de brazos cruzados, lanza juicios hacia él, mientras, Adam, se atemoriza aún más, se encoge ante la mirada de su imagen. Anthony le hace algunas preguntas, tratando de corroborar la extrema similitud. Adam, horrorizado, debido a la exactitud entre ambos y bombardeado por las preguntas de Anthony, decide dejar la habitación.



Fig. 45 (*Enemy*, 2013, 51:06)

Esta escena propone varios elementos que nos permiten ratificar que Adam y Anthony no son dos personas distintas, si no que se trata de una sola, ¿cuáles son estos y por qué confirman esta sospecha?



Fig. 46 (*Enemy*, 2013, 49:19)



Fig. 47 (*Enemy*, 2013, 50:15)

En este plano (fig. 45), podemos notar como Adam tiende a mezclarse con el escenario. La paleta de color del espacio, junto con la tonalidad ocre que mantiene la película en todo el transcurso, nos otorga esa sensación, pues Adam, está usando un vestuario en esas mismas tonalidades, y no es accidental, de alguna manera, la dirección de arte pone en juego un elemento que nos permite entender a Adam como un objeto más en el espacio, una *certeza casi psíquica*.



Fig. 48 (*Enemy*, 2013, 51:23)



Fig. 49 (*Enemy*, 2013, 52:08)

Del otro lado, está Anthony, quien representa un acento dentro de la paleta de color de esta escena. Es él quien rompe con esa tonalidad ocre que tiene el cuadro, añadiendo tonos grises y negros, siendo un antónimo de su compañero, en cuanto él no se confunde con el escenario, él no se ve eliminado por el color del fondo, al contrario, contrasta, forma una silueta y esto es justificante para decir que la *certeza matérica* es él. No se trata de dos personas diferentes, es solo una y cada uno es una representación de sí mismo.

Esta escena nos hace enfrentamos a la meta que deseaba alcanzar Adam, y en el momento que cumple su meta, la motivación de Anthony es dada.

Personaje	Motivación	Acción	Meta	Conflicto
Adam	Adam ve a su doble en una película.	Busca el lugar en donde vive se, contacta con el.	Enfrentarse a su doble. Salir de dudas.	Vengarse de su doble.
Anthony	Adam se involucra con Helen (su esposa).			

Si bien, a través de toda la película se evidencian dos hombres, nuestra hipótesis apunta a que en realidad son uno solo, un hombre, que en medio de su crisis, decide representar una dualidad masculina, el marco planteado por Seger (1994), permite evidenciar dicha dualidad y como este personaje va de un lado a otro, siendo Adam y luego Anthony.

El segundo punto de giro plantea una pregunta: si son uno solo, ¿por qué se materializa un encuentro entre ambos? Es simple, Adam debe enfrentarse a sí mismo para no sentirse culpable, a pesar de que no esté haciendo cosas buenas ni malas, en tanto las cosas que hace *un hombre* son *moralmente legítimas o legitimadas* por la cultura. A estas representaciones de *masculinidad*, se le son demandadas ciertas conductas, que son impuestas tanto por la sociedad y la cultura, como por ellos mismos y su subjetividad. En ese orden de ideas, este hombre, al no poseer *libre albedrío*, no ejerce las dos masculinidades representadas de manera voluntaria, de ser así, crearía un tercero de sí mismo y así sucesivamente. El hombre encuentra penalizante las conductas que puedan llegar a atentar contra *el matrimonio y la familia*, por tanto, su *subjetividad* hace que él se encuentre con el mismo para perdonarse y volver a su papel, una vez más, es la sociedad y su entorno, los factores que activan ciertas conductas que tiene que desempeñar, tiene que asumir un rol.

Lo que vive este personaje se asemeja a una pesadilla kafkiana:

"Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto..." (Kafka, 1993).

Este hombre despierta un día y se encuentra casado y a punto de ser padre, y nadie está preparado para asumir estos roles. Por tanto, este personaje, no logra explicar el papel que debe asumir.

c. Distensión del segundo punto de giro

Luego del primer encuentro, Anthony llega a su apartamento, su esposa en el sofá, está pensativa, él también. Continúa una secuencia que vuelve a sugerir el patrón denominado *triada*: i) *Adam en la ducha*; ii) *Helen preocupada*; iii) *el hombre absorto y la ciudad*. Para el momento en que se muestra, los personajes principales están inmersos en todo el conflicto, todos son conscientes del engaño del hombre, y esta metáfora visual ayuda a consolidar el entramado.



Fig. 50 (*Enemy*, 2013, 54:47)



Fig. 51 (*Enemy*, 2013, 54:56)



Fig. 52 (*Enemy*, 2013, 55:05)



Fig. 53 (*Enemy*, 2013, 55:16)

i) *Adam en la ducha*: primero tenemos a Adam, quien en la ducha, nervioso, no deja de pensar en el encuentro con Anthony y el gesto de mirarse las manos, tembloroso, permite entender que está abrumado por saber que no está haciendo lo correcto.

ii) *Helen preocupada*: luego, Helen, recostada en la cama, pensativa e intranquila por el futuro de su matrimonio y su familia.

iii) *el hombre absorto y la ciudad*: para finalizar, Anthony, preocupado y absorto en sus pensamientos. Esta tercera parte, se ve consolidada con un plano de la ciudad, que mantiene un movimiento de cámara de abajo hacia arriba y un *traveling compensado*, es decir, un *zoom out* junto a un *travelling* que a través del leve movimiento pendular, genera *mareo*, y la duración del plano, considerablemente extensa, incomoda al espectador. Los diferentes elementos del plano permiten traducirlo en confusión.

La *triada* está consolidada por “Motel Double - Realization” (Bensi y Jurriaans, 2013). Los golpes de percusión son *certeros*, dando paso a cortes a negro entre cada uno de los planos, así, uno a uno, aparece acompañado por una melodía de cuerdas *melancólicas*, las que acrecientan el desconcierto de los personajes.

El segundo acto concluye con la aparición de la *triada*, fortaleciendo *la revelación* dada por el hombre, *infiel*, que debe generar una *versión psíquica* de sí mismo para no sentirse culpable por sus actos. En contraparte, Helen, *una mujer que asienta*, pues se encuentra en la mitad de la dualidad de su esposo, siendo ella quien debe sufrir las consecuencias de las acciones del hombre, y a pesar de tener la posibilidad de escapar, continúa desempeñando su rol de cónyuge y futura madre.

8.3.3 Tercer acto: *un buen marido*

a. *Clímax: el gran final*

El *clímax* es el punto dramático más alto en la historia, el momento en el que la trama central se resuelve (Seeger, 1994). En *Enemy* está dividido en tres secuencias y es de esta forma que vamos a analizar el final. Este punto dramático dará los últimos indicios para entender la *maraña* que ha implicado la revelación de las facetas desconocidas de un hombre, y como una mujer, en su intento por salvar su matrimonio, accede a ellas.

i. *Ascenso al clímax*

Una de las escenas más importantes para comprender el rol de la madre dentro de la película, y a su vez entender que Adam y Anthony son solo un personaje, sucede en la casa de la mujer. En el lugar, madre e hijo mantienen la siguiente conversación:

“Caroline: Debe haber alguna diferencia.

Adam: No la hay

C: No puede ser exactamente igual.

A: Si.

C: ¿Te desnudaste en frente de él?

A: No.

C: Ahí tienes. ¿No comiste?... , lo último que necesitas es verte con extraños en hoteles, ya tienes suficientes problemas para quedarte con solo una mujer, ¿no? Toma.

A: No me gustan lo arandanos.

C: Claro que te gustan, son buenos para ti. Voy a pretender que no escuché una sola palabra de lo que me dijiste.

A: Sólo quería tu consejo.

C: No quieres mi consejo, no quiero volver a escuchar una sola palabra

de esto. Tu eres mi único hijo, yo soy tu única madre. Tienes un trabajo respetable, un lindo apartamento y para ser francos deberías dejar esa fantasía de ser un actor de tercera. Cometelos. ¿Quieres café?”

(Enemy, 2013)

El texto presentado es dominado por el personaje de la madre. Durante su discurso, podemos notar, como afirma Cassetti y Di Chio (1991) que el interlocutor, –en este caso ella–, *se autorepresenta como fuente del discurso y además define su rol, su modalidad y su actitud*. Es durante esta escena que se presenta la única aparición de la madre, y a pesar de su corta duración, permite delimitar su papel y la inferencia sobre el hombre, su hijo.

En una primera parte de la conversación, ella quiere desmentir a toda costa lo que Adam afirma sobre la existencia de su doble, sin embargo, un diálogo preciso por parte de la madre: *“ya tienes suficientes problemas para quedarte con solo una mujer, ¿no?”* sugiere, una vez más, que ese enfrentamiento con el doble, es una metáfora de los errores que está cometiendo en su relación. Su madre, lo refuta y finaliza la conversación a sus términos, sin importarle, que esa era la razón por la que su hijo la visitaba. La madre, durante la conversación, cubre su discurso cortante con exigencias ordinarias, para que su hijo, no sienta aspereza en sus palabras, y así su juicio no le afecte. A su vez, el sermón de la madre tiene un tono manipulador, con el que intenta inducirlo a que realice *cambios en su vida*, asegurando que no la lleva de la manera que debería.

El discurso no solo permite conocer el rol de la madre, las preguntas que arroja al protagonista, no sólo lo confunden, también lo abruman, logrando distraer al espectador, en tanto esas preguntas vuelven a hacer referencia a la existencia de dos personas, pero lo cierto es que él ejecuta ambas representaciones, es

un *sujeto ambiguo* y logra materializar ambos hombres, y su dilema radica en elegir a quien *interpretar*. El hombre se ve afectado por las exigencias de su madre.



Fig. 54 (*Enemy*, 2013, 60:41)

Vemos, la *misoginia*, reflejada a gran escala. El hombre intentando ser independiente tanto de su madre como de su esposa, esto es lo que demanda la Masculinidad Hegemónica, *generar una desprendimiento precoz del bebé del cuerpo femenino y de lo vivido como femenino en el vientre de su madre, para así ser un hombre auténtico y no tener ninguna de las características que la cultura atribuye a los que se viven como inferiores o no importantes* (las mujeres, los niños y los homosexuales) (Bonino, 2006).

Los momentos posteriores a la conversación hacen evidente el nexo entre *ciudad-mente*, la imagen arroja distintas razones para poder complementar el argumento, lo hace, de nuevo, por medio de una *dupla*, que se unifica por medio de los golpes propinados por la percusión en el tema: “The Scar - A Good Bad Idea” (Bensi y Jurriaans, 2013): *i) la ciudad y la araña; ii) el hombre sujetado*.



Fig. 55 (*Enemy*, 2013, 60:54)



Fig. 56 (*Enemy*, 2013, 60:59)



Fig. 57 (*Enemy*, 2013, 61:04)



Fig. 58 (*Enemy*, 2013, 61:10)

i) la ciudad y la araña: el plano comienza con un leve temblor, y en medio de la calina ciudad ocre, se observa al fondo una araña, que por el término del plano, se determina como inmensa (fig. 55). En efecto, pues el plano siguiente, con un sutil movimiento “dolly in”, nos adentra en la inmensa ciudad, ratificando la magnitud del arácnido (fig. 56).

ii) el hombre sujetado: El hombre una vez más, se lleva la mano a la cara, se cubre el rostro (fig. 57), y tocándose, siente extrañeza ante su cuerpo, como si no quisiera ser él (fig. 58).

La ciudad en la *dupla* se instaure entre los dos planos del hombre, confirmando la conexión *ciudad-mente*. En esta oportunidad, la ciudad no solo está enmarcada por los edificios y el abandono, el arácnido, por *primera vez*, se posa sobre esta, generando inquietud con sus *movimientos suspendidos*, la convierte en la representación metafórica más tangible de la *mujer*, en este caso, la madre, quien ahora se *inmiscuye* en la mente de su hijo, lo desorienta.

Para la segunda escena, durante la secuencia del *ascenso al clímax*, Anthony parece ensayar unas palabras dirigidas hacia Adam en su baño. Luego llega de improvisto al apartamento de Adam, tomándolo por sorpresa. Al hombre se lo ve abatido, cansado y asustado ante la presencia de Anthony, se hace evidente por su expresión, pues solo lo observa, estático, y amenaza a Anthony con llamar a la policía a menos que se marche.



Fig. 59 (*Enemy*, 2013, 62:32)



Fig. 60 (*Enemy*, 2013, 62:38)



Fig. 61 (*Enemy*, 2013, 62:49)

Anthony se burla de Adam (fig. 61), y lo interroga sobre Helen y “los encuentros que han sostenido” —la primera llamada y la conversación en el instituto—. Adam niega todas las acusaciones, lo trata de loco, sacándolo de quicio (fig. 64), así, Anthony “logra meter Mary en todo el conflicto”. Si bien no hay una respuesta por parte de Adam, el montaje sugiere que llegan a ese acuerdo.



Fig. 62 (*Enemy*, 2013, 63:48)



Fig. 63 (*Enemy*, 2013, 63:50)



Fig. 64 (*Enemy*, 2013, 64:15)

Examinemos los acontecimientos de esta parte de la escena. La *puesta en cuadro*: Curiosamente, el apartamento, por primera vez durante todo el *film*, resulta más resplandeciente. Anthony nuevamente es un punto de contraste, su forma silueteada sobre el fondo brillante, reitera la *certeza matérica* de su presencia. Así mismo, Adam no porta su chaqueta, únicamente viste camisa blanca, se mezcla con el ambiente radiante del apartamento, siendo de nuevo una *certeza casi psíquica*.

Hay que prestarle atención a la conversación, el discurso. Parece extraño escuchar a Anthony afirmando que estará con Mary —la novia de Adam—, y después de eso, desaparecerá de la vida del hombre. De nuevo estamos ante un encuentro de un hombre enfrentado a una representación de sí mismo, lo que permite preguntarse: ¿a qué se debe el segundo encuentro del hombre con su imagen?



Fig. 65 (*Enemy*, 2013, 64:47)



Fig. 66 (*Enemy*, 2013, 64:54)

Frente al espejo, Anthony cambia de papel, intenta caracterizar ese hombre tierno y cariñoso para encontrarse con Mary. Es gracias a la maniobra del sobreencuadre, que se logra ver la dualidad del hombre, por un lado, la cara que desea mostrar y a sus espaldas, la faceta que desea encubrir —ocultando su anillo de matrimonio—(fig. 67). Con esta transformación, él pretende exculparse del acto que está por cometer. Toma sus cosas y se marcha (fig. 69).



Fig. 67 (*Enemy*, 2013, 65:00)



Fig. 68 (*Enemy*, 2013, 65:20)

La *masculinidad nómada* (Anthony), sale *disfrazada* de Adam, la cámara lo sigue hasta la puerta (fig. 69), y sin cortar, un paneo —de izquierda a derecha— llega hasta Adam, la *masculinidad reinventada*, lo vemos con una

expresión decidida y determinada (fig. 71), ahora él está *caracterizado* como Anthony, y el *pizzicato* de las cuerdas en el tema “The Switch” (Bensi y Jurriaans, 2013) refuerza su expresión y lo macabro que su plan puede resultar. Al dejar una de sus representaciones allí, el hombre consigue mantener sus dos facetas, intentando complacer la imagen masculina que desea la mujer y la que él debe interpretar.



Fig. 69 (*Enemy*, 2013, 65:24)



Fig. 70 (*Enemy*, 2013, 65:28)



Fig. 71 (*Enemy*, 2013, 65:42)

En este punto nos encontramos directamente con la motivación, la acción y la meta de Anthony.

Personaje	Motivación	Acción	Meta	Conflicto
Anthony	Adam se involucra con Helen (su esposa).	Ataca a Adam para involucrar a Mary (novia de Adam) en la situación.	Vengarse de Adam por involucrar a su esposa en la situación.	Provoca la muerte suya y de Mary.

Para continuar, es pertinente relacionar la *dupla* del ascenso al *clímax* y la segunda escena de esta secuencia. La madre y las mujeres juegan un papel fundamental en las facetas que él debe representar. El segundo encuentro del hombre con su imagen, hace evidente que su madre ha debilitado una de esas representaciones, por esa razón, el hombre llega a enfrentarse, para otorgarse cierto poderío y así poder mantener esas dos caras ante su esposa y su amante.

Adam —la masculinidad reinventada—, sale del lugar y se dirige a casa de Helen, nervioso, ingresa al recinto y antes de que llegue su esposa, se pone la ropa de Anthony —la masculinidad nómada—. Da varias vueltas por la casa hasta que, sentado en el comedor, aguardando. Cuando la mujer llega, se extraña, pues el hombre se muestra especialmente interesado en ella, por tal razón empieza a sospechar que su esposo no es el mismo. Se dirige al cuarto, y comienza a desvestirse, Adam va detrás de ella y cuando la ve sin sostén (fig. 72), se aleja del cuarto y le habla desde fuera, le pregunta si necesita algo, pero ella afirma que está bien. Helen se termina de desvestirse, y se acuesta en la cama mirando fijamente al lado vacío, mientras se muerde el labio (fig.73).



Fig. 72 (*Enemy*, 2013, 74:24)



Fig. 73 (*Enemy*, 2013, 75:36)

Después de unos segundos, Adam vuelve al cuarto e insiste si necesita algo, ella sonríe, y suspicaz, le pide que se acueste a su lado. El hombre, culpable, rodea la cama, mientras Helen lo mira expectante.



Fig. 74 (*Enemy*, 2013, 76:30)



Fig. 75 (*Enemy*, 2013, 76:36)

Adam se sienta. Helen le sugiere quitarse la ropa, y el, un poco turbado, accede, dándole la espalda. Helen se acomoda para verlo desnudarse. Aquí

debemos ser más descriptivos con lo que vemos: Adam, dentro de foco, se quita la camisa, se lo nota algo nervioso (fig. 76). Mientras tanto Helen mira al hombre de arriba a abajo, vigilante. Luego, la mujer entra en *foco* (fig. 77), siendo esta *maniobra intencionada*, la que nos permite dirigir la mirada hacia ella y notar cómo se siente deseosa de él, evidentemente está excitada. Adam termina de desvestirse, se recuesta a su lado, mientras ella, sin quitarle la mirada, intenta “*desenmascararlo*”.



Fig. 76 (*Enemy*, 2013, 77:19)



Fig. 77 (*Enemy*, 2013, 77:22)



Fig. 78 (*Enemy*, 2013, 77:33)

De repente, arroja una pregunta que lo estabiliza: “¿Cómo te fue en el *instituto*?”, el hombre, que ya se encuentra incómodo por la situación, es sorprendido por el cuestionamiento de su esposa. Estupefacto y en el margen de su propio *lecho*, queda acorralado.

El enunciado de la mujer confunde al espectador, pues este creería que ella se ha dado cuenta que está con el posible duplicado de su esposo, pero, conociendo que el hombre genera varias facetas de sí y que tal doble no existe, Helen reafirma esa dualidad a la que su esposo está sometido. Delatado, nos deja saber que no solo conoce sobre sus dos representaciones, también las aprueba.

ii. Clímax

Al mismo tiempo, Anthony —la masculinidad nómada—, ya se ha encontrado con Mary y durante el acto sexual, ella se da cuenta que lleva una marca de anillo en su mano (fig. 79), es un hombre casado. Mary reacciona de forma reacia, sintiéndose asustada ante la presencia del hombre (fig. 80). Por esta razón decide irse del lugar inmediatamente (fig. 83), Anthony la sigue.



Fig. 79 (*Enemy*, 2013, 79:41)



Fig. 80 (*Enemy*, 2013, 80:09)



Fig. 81 (*Enemy*, 2013, 79:13)



Fig. 82 (*Enemy*, 2013, 80:19)



Fig. 83 (*Enemy*, 2013, 80:50)

Adam, quien se encuentra en el apartamento con Helen, se despierta asustado y preocupado (fig. 82), se dirige a la sala. Luego vemos a Mary, enojada y afligida en el auto junto a Anthony; la velocidad a la que conduce nos hace percibir que él también está disgustado. En simultánea, un primer plano de Adam, con lágrimas en sus ojos, reafirma que es consciente del drama en que se encuentra (fig. 85); por último un primer plano de Anthony en el auto, exasperado (fig. 86). La música que acompaña esta escena, si bien es sutil, refuerza la tensión que hay entre los personajes, antecediendo lo que está por

ocurrir, además, la serie de planos destaca las reacciones de cada personaje, ayudando a percibir lo que sucede desde cada perspectiva.



Fig. 84 (*Enemy*, 2013, 80:46)



Fig. 85 (*Enemy*, 2013, 81:00)



Fig. 86 (*Enemy*, 2013, 81:05)

Acto seguido, se introduce Helen en la escena, quien llega a consolar a su esposo. Mientras tanto, en el auto, vemos la faceta más violenta de Anthony, a causa de la conversación que mantiene con Mary.



Fig.87 (*Enemy*, 2013, 82:24)



Fig. 88 (*Enemy*, 2013, 82:31)



Fig. 89 (*Enemy*, 2013, 82:20)



Fig. 90 (*Enemy*, 2013, 82:40)

Conversación Anthony - Mary	Conversación Adam - Helen
<p>Mary: <i>¿Por qué me estás haciendo esto?</i></p> <p>Anthony: <i>¿Qué? ¿Qué te estoy haciendo?</i></p> <p>M: <i>Detén el auto.</i></p> <p>A: <i>¿Que detenga el auto?, ¡¿Que detenga el auto?!</i></p> <p>M: <i>¡Detén el auto!</i></p> <p>A: <i>¿Quieres que detenga el auto? ¡Estoy cansado de esta mierda! No puedo ni hablarte.</i></p> <p>M: <i>¡Jodete!</i></p> <p>A: <i>Te estas comportando como una niña.</i></p> <p>M: <i>Tu no eres un hombre.</i></p> <p>A: <i>¿No soy un hombre?</i></p> <p>M: <i>¡No más! No me debiste haber provocado.</i></p> <p>A: <i>¿No soy un hombre? ¿No soy un hombre?</i></p> <p>(Entre risas con sarcasmo)</p> <p><i>¡No soy un maldito hombre!</i></p> <p><i>¡Sal del auto!</i></p> <p>(Anthony y Mary forcejean, Anthony abre la puerta de Mary y chocan)</p>	<p>Helen: <i>¿Qué pasa?</i></p> <p>Adam: <i>No podía dormir.</i></p> <p>H: <i>Yo tampoco podía dormir.</i></p> <p>A: <i>Lo siento.</i></p> <p>H: <i>Quiero que te quedes.</i></p> <p>(Mantienen relaciones sexuales)</p>

Los hombres están completamente debilitados por las mujeres. Por un lado, Helen conoce las facetas de su esposo, y él es consciente de que ella sabe la verdad, haciéndolo sentir aún más culpable. Pero ambos se mantienen en su papel, ella quiere quedarse con esa versión de su marido, se lo hace saber por medio del diálogo: “*Quiero que te quedes*”, actuando como un calmante de su angustia masculina, reafirmando su *identidad* y afirmando la *dependencia* que él tiene de ella (Bonino, 2002). En contraparte, la relación entre Anthony y Mary se desmorona, la fuerte discusión que sostienen se sale de control, desde el momento en que ella afirma que él *no es un hombre*, —la gota que colma la copa—. Pero, lo que termina de sacar de los cabales a Anthony (fig. 90), no es el juicio sobre su masculinidad, sino, la *casi irreversible imposibilidad* de acceso al cuerpo de Mary. En ese momento, pierde el control del auto causando un aparatoso accidente (fig. 91). Aquí, es representada una creencia existencial de la Masculinidad Hegemónica, “*ser o aparentar, pero no defraudar*” (Bonino, 2002), en pocas palabras, cuando el hombre se ve atacado, no encuentra la

forma de seguir interpretando una figura nómada, sometiéndose ante la mujer, vulnerando su honor.



Fig. 91 (*Enemy*, 2013, 83:11)

En este punto, es definitivo que la historia va de un hombre que genera una representación de sí mismo. Entendiéndolo como uno solo, nos permitimos arrojar el arco de transformación del protagonista.

Personaje	Motivación	Acción	Meta	Conflicto
Anthony	Poder mantener relaciones extramaritales.	Generar un figura para no sentirse culpable por ser infiel.	Poder mantener el papel de esposo fiel incluso si mantiene relaciones con otras mujeres.	La mujer, que le demanda ser un tipo de hombre. Él tener que ser otro.

El estado inicial del personaje, evidenciado en su motivación, nos presenta una *masculinidad nómada*. Un hombre casado, a punto de ser padre, comienza a ser demandado por su matrimonio, convirtiendo su relación en un conflicto, pues el desconocimiento en *materia de compromiso y familia*, y en medio de la insatisfacción, lo lleva a realizar una acción concreta: la generación de una figura masculina que le permita, —en un intento fallido—, soslayar dichas exigencias; así, interpreta dos papeles, el de *esposo fiel* y el que mantiene relaciones con otras mujeres, quedando igual de *insatisfecho*.

iii. Distensión del clímax

Un plano general de la ciudad da inicio a la secuencia final del filme (fig. 92). La atmósfera de la urbe es densa y no permite ver con claridad la misma. El siguiente plano, también de la ciudad (fig. 93), comienza fuera de foco y lentamente va cobrando claridad (fig. 94), acompañado de un leve movimiento de cámara que avanza, como si el enfoque del plano se lograra gracias a este movimiento.



Fig. 92 (*Enemy*, 2013, 83:18)



Fig. 93 (*Enemy*, 2013, 83:26)



Fig. 94 (*Enemy*, 2013, 83:33)

La introducción de la escena final le da al espectador una sensación de alivio. Debido a la carga dramática tan intensa de la secuencia anterior, el plano de la ciudad, le ayuda a entender al observador que todo está bien, le proporciona una sensación de tranquilidad. Esta maniobra audiovisual permite ver todo con claridad, es una pieza que supone la posible resolución de nuestras dudas en lo que resta del relato.

Otro elemento del lenguaje audiovisual que refuerza lo anterior, es el sonido. En los primeros segundos del plano de la ciudad seguimos escuchando la música de la escena anterior, dramática y tensionante: “Theraposa Blondi” (Bensi y Jurriaans, 2013), pero va decayendo a medida que la ciudad se

muestra con claridad, para que al final, nos acompañe únicamente la voz de un locutor de radio, quien a través de la narración, comenta acerca de un accidente automovilístico en la ciudad. Este vacío sonoro, que aunque corto, permite dar un respiro y calmar las ansias de lo que acaba de suceder.

Seguido a este cuadro, en un plano detalle, se ve el radio —de donde proviene la locución— y la mano de Adam entra a cuadro e inmediatamente cambia de estación; al mismo tiempo Helen toma una ducha.



Fig. 95 (*Enemy*, 2013, 83:44)



Fig. 96 (*Enemy*, 2013,84:00)

En el cuarto, vemos a Adam a través del espejo. De su chaqueta saca un sobre (fig. 97), el mismo que recogió en la productora (fig. 98). Al abrirlo, se da cuenta que en su interior hay una llave (fig. 99), la misma que usó para entrar al prostíbulo.



Fig. 97 (*Enemy*, 2013, 84:44)



Fig. 98 (*Enemy*, 2013, 84:49)



Fig. 99 (*Enemy*, 2013, 85:15)



Fig. 100 (*Enemy*, 2013, 85:21)

Mientras Adam mira la llave, algo extrañado (fig. 100), Helen sale de la ducha y le dice (fig. 101):



Fig. 101 (*Enemy*, 2013, 83:33)

Helen: *Olvidé decirte que tu madre llamó, deberías llamarla nuevamente (Enemy, 2013).*

Adam, al escuchar a Helen, se asusta y esconde en su bolsillo el sobre junto con la llave (fig. 102). Acto seguido sale del cuarto.



Fig. 102 (*Enemy*, 2013, 85:41)

Camina hasta la sala, mientras Helen entra a la habitación. Él vuelve a sacar la llave de su bolsillo y la observa (fig. 103), y le pregunta a su esposa:



Fig. 103 (*Enemy*, 2013, 86:00)

Adam: *Helen, ¿tienes planes para esta noche? Porque creo que tengo que salir... ¿Helen?* (Enemy, 2013)

Debido al silencio por parte de Helen, Adam decide ir hasta la habitación a buscarla. Quedará sorprendido, cuando al entrar, no se encuentre con su esposa, sino con una araña afelpada de proporciones enormes en una esquina del cuarto, *retraída, asustada, vulnerable* por la presencia del hombre. Adam la mira fijamente, y es a través de su mirada que se refleja la excitación y sensación de victoria, confirmando que el ciclo volverá a empezar.



Fig. 104 (*Enemy*, 2013, 86:36)



Fig. 105 (*Enemy*, 2013, 86:37)

La secuencia final es crucial, marca un final y un nuevo comienzo, el ciclo se hace evidente y nos da entender que ninguna de las dos representaciones muere, las dos son reales en el cuerpo de un hombre. El es Anthony y Adam a la vez, hasta que se convierte nuevamente en Adam, pero esto no es más que parte del proceso de resignificar su masculinidad. La Masculinidad Hegemónica es un patrón que puede ser desarmado e interpretado por el sujeto, es gracias a esto que el hombre detenta una ambigüedad, en ese sentido, el siempre será incierto.

8.4 Apéndice:

8.4.1 Arquitectura: La ciudad

La ciudad sin duda ocupa un espacio muy importante dentro del relato, generando afectos en el espectador, pero también una incidencia directa en los personajes, apoyando las diferentes emociones y sensaciones.



Fig. 113 (*Enemy*, 2013, 05:03)



Fig. 114 (*Enemy*, 2013, 22:47)



Fig. 115 (*Enemy*, 2013, 42:14)



Fig. 116 (*Enemy*, 2013, 11:59)

En rasgos generales, la urbe en el filme es moderna, como si se tratase de una capital. Producto de esto, los numerosos edificios que varían de estilo, forma y tamaño, permitiendo apreciar su magnitud y contraste. Es una ciudad densa, no solo en abundancia de edificaciones; su estrechez permite adjudicar esta cualidad, e incluso, la evidente nubosidad, más el tono ocre que posee, dificulta una visualización clara de la ciudad, de modo que de entrada modifica su disposición, permitiendo arrojar conclusiones en torno a su relación con el historia.

Para filme casi siempre es primordial generar esa conexión con el espacio en el que se desenvuelve una escena, especialmente con la ciudad. Hay un afán bien reproducido, que le permite al espectador encontrarse inmerso en este ambiente urbano, incluso estando en espacios interiores (Ver Fig. 115). Siempre se encuentra la forma de traer a colación esta atmósfera pesada, que no solo permite ubicarse en el espacio, sino que refuerza una sensación en particular: fatiga.

La ciudad, junto con la sensación que esta otorga, apoya directamente al relato. La densidad que transmite, le concede a la historia esa misma pesadez, sintiendo que la tela de araña que se está formando entre los personajes idénticos y sus mujeres, está incluso más enredada, por ende no se prevé alguna resolución posible. Pero remotamente de tener únicamente una repercusión emocional en el espectador, que se ve reflejada en la visualización del filme, la ciudad ocupa un lugar metafórico en la historia, metáfora que se hace evidente por medio del montaje, y que se esbozó a lo largo del decoupage, la ciudad caótica es la mente trastornada del protagonista.

8.4.2 Los rastros inconexos

Como ya se ha mencionado, una de las funciones del *film* es confundir al espectador. Por medio de diferentes recursos, la película logra desviar la mirada del espectador para que no entienda el verdadero hilo de la historia. Por esa razón, queremos remitirnos a lo que denominamos rastros inconexos, en cuanto, son planos o escenas que confunden aún más al espectador, enredan la historia, pero nos dejan claro, que estos dos hombres, en efecto son solo una persona. En esos términos, tan solo haremos una breve descripción y/o lanzaremos una pregunta, dando libertad de que arrojen su propia conclusión.

a. Las escenas duplicadas

Durante la segunda mitad del *film* podemos ver una escena que despierta curiosidad en el espectador. Durante la secuencia se observa en un pasillo oscuro, la silueta de una mujer desnuda, quien camina hacia la cámara emplazada al revés (fig. 106).

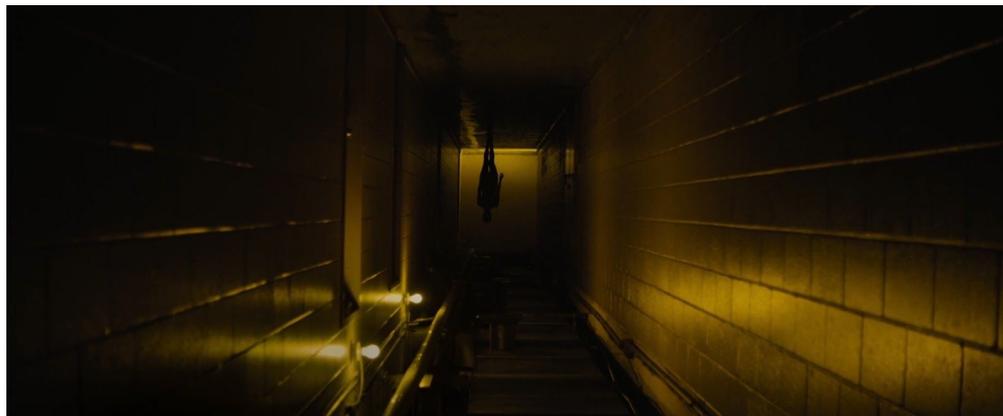


Fig. 106 (*Enemy*, 2013, 45:17)

La mujer continúa caminando y al acercarse se puede ver que es un antropomorfo con cabeza de araña (fig. 107). Justo cuando la vemos de cerca, la cámara se desvía hacia el hombre que la está mirando, quién se encontraría en el techo del lugar, mirándola con detenimiento (fig. 108).

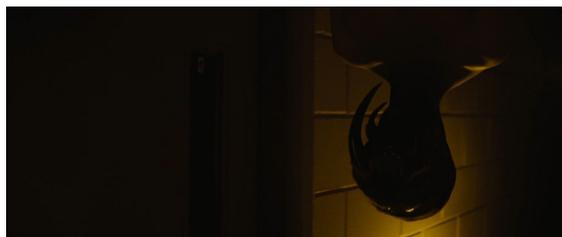


Fig.107 (*Enemy*, 2013, 45:41)



Fig. 108 (*Enemy*, 2013, 45:46)

Seguido a esto, observamos a Adam despertando (fig. 109), y plano seguido vemos a Anthony quien también acaba de despertar (fig. 110).



Fig. 109 (*Enemy*, 2013, 45:51)



Fig. 110 (*Enemy*, 2013, 45:56)

En el segundo punto de giro encontramos una escena muy similar (fig. 41). Vemos las piernas de una mujer, —que en este caso no se encuentra desnuda—, pero no por esta razón deja de ser erótica, ya que, lleva puesta una minifalda y unas medias que alargan sus piernas. Adam también camina por el

pasillo y detrás de ella, no le quita la mirada (fig. 44) cuando la mujer pasa junto a él, este fija su mirada en ella.



Fig. 111 (*Enemy*, 2013, 02:16)



Fig. 112 (*Enemy*, 2013, 69:55)

Igualmente, durante el planteamiento podemos ver a Anthony, acompañado de otro hombre, a través de un pasillo oscuro de aspecto industrial (fig. 111), la cámara los sigue, Anthony inserta la llave e ingresa a una habitación; durante el ascenso al clímax, la escena se repite en un pasillo estrecho, aunque esta vez, un poco más iluminado, dejándonos ver a Adam junto al mismo hombre –el celador– caminando tras él hasta la puerta de su apartamento (fig. 112).

b. Las gafas



Fig. 113 (*Enemy*, 2013, 59:12)

Si bien, no es tan evidente, sobre todo por la duración del plano, vale destacar un elemento presente en este cuadro (fig. 113): *las gafas*, las mismas que usa Adam cuando se dirige a la productora en busca de más información sobre el hombre de la película (fig. 23), Anthony Claire. Siendo Anthony el personaje presente en esta escena ¿que hace él con esas gafas? ¿eso no corrobora que tan solo está interpretando un papel ante su esposa?

c. La foto



Fig. 114 (*Enemy*, 2013, 21:18)



Fig. 115 (*Enemy*, 2013, 73:14)

Durante el primer acto, Adam se encuentra con una foto suya, rota, evidentemente le falta un pedazo (fig. 114). Para el final del filme, durante el tercer acto, Adam encuentra la misma foto en el apartamento de Anthony, esta se encuentra completa, la mujer que lo abraza es Helen (Fig. 115). ¿Si fuesen dos personas distintas, porque tienen la misma foto? Una vez más, eso apoya la idea de que se trata de un solo hombre.

9. Conclusiones

En principio, aún antes de comenzar la escritura de este proyecto, nuestro objetivo no era otro que *volver a ver la película Enemy* de Denis Villeneuve (2013). Cuando afirmamos que deseábamos “volver a ver” nos referimos a *brindar y brindarnos* una lectura distinta de una pieza cinematográfica que, a esta altura del trabajo, hemos visto varias veces, y que en cada ocasión nos entrega información completamente nueva y de compleja traducción: no es fácil poner en palabras nuestros hallazgos, pero, de cierto modo, esa es la apuesta con este texto.

Enemy es, tal parece después de la revisión de un *estado del arte* bastante extenso, una película muy atractiva para críticos, aficionados, blogger@s: cientos de personas, sin importar mucho su formación u oficio, se entregan a elaborar sendas conjeturas sobre sus cualidades: montaje, metáforas, color, etc. Finalmente muchas de estas reflexiones, aunque resultan divertidas e interesantes, no suelen venir acompañadas de “soportes”: material estrictamente *filmológico*, análisis desde la imagen, desde la composición, desde el sonido, desde el montaje, etc, un grueso de las ideas que se barajan en internet sobre la película se remiten a ideas de terceros, casi nunca emerge alguna que señale cualidades específicas en imagen, por ello consideramos que resultaba pertinente, como futuros profesionales en una carrera como la Comunicación Audiovisual, prestar atención a la especificidad de la imagen, por ejemplo: a las maniobras de montaje, de composición, a la estructura dramática y, finalmente, a la forma en la cual muchos de estos elementos se articulan para entregar una pieza que demanda la atención y el intelecto de un espectador inquieto. Esta es quizá nuestra primera conclusión: *la lectura y la escritura sobre y desde la imagen audiovisual es otra forma de producción de imágenes, y como escenario de producción demanda otras habilidades nada obvias, por ejemplo: el posicionamiento político de quien escribe, pues se hace muy evidente que aún una descripción, tarea en apariencia objetiva, siempre está cargada de una posición política.*

Desde la primera vez que vimos *Enemy* logramos situar metáforas que nos resultaron familiares, por ejemplo: Las impresionantes *arañas* —“*Spider*”, “*Maman*” [*mamá* en francés]— elaboradas, en la década de los noventa, por la artista francesa Louise Bourgeois. Era obvio, o al menos así nos pareció en principio, que la metáfora de *la madre* era fundamental para entender la película, de hecho para muchos autores “la araña encarna a cada una de las mujeres que ocupan la vida de este personaje” (Cremer, 2014); también resulta obvio, para muchos autores, que las arañas no son entidades “agradables” en la vida del personaje, su presencia parecería invocar algún tipo de situación incómoda frente a las *mujeres*. Ahora bien, tras reconocer un *estado del arte* tan denso y extenso pero convencidos de querer continuar con la tarea,

decidimos lanzar una primera pregunta que, aunque resultara ingenua, nos sirviera para comenzar un ejercicio de análisis: ¿Qué relación existe entre estas *siniestras criaturas —mujeres/arañas—* y el personaje central? Aquí se sitúa nuestra segunda conclusión: *un “nutrido estado del arte” no necesariamente constituye un obstáculo para desistir de un proyecto de investigación.* Las preguntas al interior de un escenario de análisis de audiovisual pueden ser obvias, ingenuas, repetitivas, la clave está en la metodología, en *prestar atención a la especificidad de la imagen.*

La respuesta a nuestra primera pregunta de indagación, de nuevo, parecía obvia excepto por un detalle: cuando comenzamos a revisar la estructura narrativa de la película —*los tres actos y todas sus inflexiones—* notamos que las arañas no eran *simplemente “las mujeres presentes en la historia”*, las arañas, paulatinamente en cada etapa del relato, iban cambiando, iban tomando una apariencia más extraña, de hecho, revisando la totalidad de nuestro análisis podríamos decir que *las arañas, conforme avanza el relato, transitan de espacios más públicos (como la ciudad o un burdel subterráneo) hacia espacios más privados (como el hogar, la habitación conyugal)*, es decir, *las arañas, de algún modo, señalan también una trayectoria... quizá paralela a la del personaje*; dicho de una forma coloquial: *las arañas van ingresando desde la calle hasta la casa*; pero la casa, “el hogar de la pareja”, no es, después de ver “cientos de veces” la película, simplemente *la vivienda* de nuestro personaje, es una especie de interior psíquico, es decir: *las arañas entran poco a poco en la cabeza de nuestro personaje*: podría afirmarse que siempre estuvieron acechándolo hasta que finalmente “él cae en su red”. Acá se inserta nuestra tercera conclusión: las metodologías de análisis filmico, en palabras de Francesco Casetti, suelen y deben ser cibernéticas: *no van tras la búsqueda de verdades trascendentes, no se trata de la aplicación fría y distante del “método científico”, se trata de una operación de reflexión íntimamente ligada a los intereses del analista.*

A partir de la reflexión anterior, notamos que el problema de *las mujeres-araña* estaba íntimamente ligado al desarrollo del personaje, y que en esa coyuntura podríamos trabajar, puesto que, pese existir un extenso acervo de reflexiones sobre *Enemy*, no muchos autores le prestaban atención al *arco de transformación del personaje en relación con las arañas*. El siguiente paso fue quizá menos obvio: si el centro de nuestra reflexión iba a ser *un personaje cuya cabeza se iba llenando de arañas... hasta el punto de saturar el estrecho espacio de su psiquis* (tal como lo expone la escena final), entonces nuestro problema sería: *el extraño arco de transformación de este personaje que no veía con buenos ojos a las mujeres... y que, sin embargo estas van invadiendo su cabeza*; sin embargo, lo que en principio lucía como una especie de “ginefobia” o “ginofobia” (miedo a las mujeres) (Real Academia Española [RAE], 2018), poco a poco nos llegó a parecer “misoginia” (odio o rechazo a las mujeres) (RAE, 2018), pues la metáfora de *la araña* encarnaba *su escabrosa*

*forma de verlas, la escabrosa forma en la cual, quizá, hasta Denis Villeneuve, el director, decidió “exhibirlas”, es decir, escarbando un poco la araña ya no lucía tan inocente, se trataba de una forma deliberada de “ver a la mujer”, por ello decidimos enfocarnos en “ese hombre”, en ese personaje central que “detenta un género” y que “ve a las mujeres” de esa forma, la respuesta fue: reflexionar en torno a la masculinidad de este personaje, entendiendo, claro está, que esa masculinidad no es “una elección libre”, sino que se trata de un constructo histórico y cultural, un “modelo social hegemónico que impone un modo particular de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes” (Bonino, 2002), pero que no se limita exclusivamente a cumplir con la función de un “patrón inviolable”; en palabras de Francisco A. Zurian (2016): “no es un patrón único sino la suma total de los distintos modos en que se ejerce en la práctica, sea por parte de individuos que desean activamente ser considerados masculinos o por parte de individuos que son considerados como tales por su entorno social.” Nuestra cuarta conclusión se dirige hacia esa desnaturalización de la imagen: *polítizar un film, volverlo a ver y devolver la mirada solo es posible cuando el analista, o en este caso los analistas: nosotros, nos entregamos a la compleja labor de pensarnos a sí mismos. Se trata de entender que las imágenes siempre tienen un efecto sobre la forma en la cual vemos el mundo, y por ende sobre la forma en la cual nos vemos a nosotros en ese mundo.**

Resumiendo, nuestra ruta de análisis fue enderezando su rumbo, casi paralelamente a *la trayectoria de las arañas*, orientándose hacia la cabeza del personaje y *su forma de ver y verse a sí mismo: su masculinidad*. En adelante nuestra nueva “postura política”, en la cual el apoyo de Francisco Zurian fue vital, nos obligó a revisar un volumen importante de imágenes presentes en el relato. A partir de este punto, nuestras conclusiones se orientan hacia *formas otras de pensar o imaginar el “género”*.

En primera instancia, *Enemy* suscita una reflexión compleja sobre la masculinidad. El arco de transformación del personaje permite divisar a un hombre que en su afán por ser un buen esposo y un buen padre, crea primero imagen de sí mismo... y luego o paralelamente otra imagen. Dichas imágenes parecen creadas para satisfacer las demandas de casi todas las mujeres en escena. Tal estado de cosas nos hace entender que en este relato las típicas relaciones de poder entre hombres y mujeres, interpretando los papeles *activo sobre pasivo*, no se presentan de forma tan “estable”; la multiplicación de imágenes del hombre, el personaje de la película, elemento fundamental del relato, es la evidencia de su conflicto.

Quizá en contravía de un grueso de las teorías feministas articuladas al análisis cinematográfico, si bien es cierto que la imagen audiovisual de la mujer la

somete y objetualiza, en palabras de Francisco Zurian (2014): “no es menos cierto que también ellos han sufrido otro tipo de dominación patriarcal que les ha impuesto un concepto cerrado de sí mismos, [una] masculinidad única (y excluyente)”. De hecho en *Enemy* las mujeres son una presencia significativa en la producción de la masculinidad, son entidades que van en contravía del hilo narrativo: son agentes cuyo objetivo es limitar la autonomía de este personaje central, masculino, que parecería naufragar en su “viaje de héroe” camino hacia su “verdadera identidad”.

Al señalar cómo funciona el rol femenino y el rol masculino —la mujer grávida y su esposo, la amante insatisfecha y el profesor aburrido— en el relato, comprendemos que ambos “géneros” son responsables de la hegemonía misma del “género”: ambos aseguran la reproducción de una Masculinidad Hegemónica, e incluso de una Femenidad Hegemónica. Instituciones como el “matrimonio” requieren garantías para la reproducción de valores que brinden, a su vez, estabilidad a una *cultura patriarcal*; por otro lado es posible acotar que tales valores no son necesariamente moralmente adecuados, pues en algunas ocasiones esa “reproducción de valores” puede ser evaluada como inmoral: por ejemplo cuando, en apariencia, la mujer embarazada consiente la “doble vida” de su marido.

En ese orden ideas, este hombre sin posibilidad de actuar de *forma completamente autónoma*, encalla en una forma de la ambivalencia: de allí parecería desprenderse su *alter ego*. Luis Bonino (2002) al revisar “las creencias existenciales” que participan de la producción de la Masculinidad Hegemónica (MH) señala la existencia de una demanda por poseer una “esencia masculina” obligada a “conquistar y demostrar”: una “búsqueda constante de apropiación de atributos que signifiquen hombría” que se caracterizan por: a) un comportamiento que fluctúa entre el *ser o aparentar*, pero *jamás defraudar*; b) la *mensurabilidad*, es decir “ser hombre” es una “tarea” que puede ser *verificable*; c) La definición de hombre es *bivalente* con dos caras (la valorada y la rechazada). Es decir, siguiendo a Bonino, la MH implica una demanda interiorizada que, para poder ser adecuadamente evaluada, *va cobrando visibilidad* a través de los actos. Sin duda el personaje central de *Enemy*, a través de su comportamiento, da cuenta de esa versión de “masculinidad culturalmente aceptada”, pero, por otra parte: *ese rico mundo interior que en la pieza audiovisual es representado por cualidades como el color, los movimientos de cámara, el montaje o la compleja estructura dramática, habla también de una forma de sentir y de pensar, de expresar a través de ideas comportamientos que van más allá de un “patrón”, la riqueza de la película y las extrañas sensaciones (preguntas, afectos, incomodidades) que produce en el espectador no coinciden con la imagen “estable” o “cómoda” de un “hombre común”, por el contrario creemos que Enemy promueve una versión que difiere, al menos de cierto modo, de la MH: no se trata de la reproducción de “un patrón único”, por el contrario la película expone una forma*

distinta de “ejercer una práctica” la de “ser hombre” (Zurian, 2016), *otra versión de la masculinidad*, una en la cual se deja en evidencia la demanda misma, la presión que existe sobre ese cuerpo, y las ambiguas y complejas rutas que ese sujeto busca para “interpretar” esos requerimientos.

10. Referencias Bibliográficas:

Aumont, J. & Marie, M. (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J. (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Arachnophobia. (2015). Significado de Enemy de Denis Villeneuve: ¿Qué demonios acabo de ver? *Arachnophobia*. Recuperado de: <https://arachnophobia.com/blog/enemy-que-demonios-acabo-de-ver/>

Bensi, D. Jurriaans, S. (2014). *Enemy (Original Soundtrack Album)*. [CD]. Los Ángeles, EU.:Milan Records.

Bradshaw, P. (2015). *Enemy review – a thrilling take on the doppelganger theme.* *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/01/enemy-review-jake-gyllenhaal-denis-villeneuve>

Bonino, L. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers Feministes*, 6, 7-35.

Bower. [Bower]. (2016, Diciembre 19). *Enemy | Análisis y Explicación | Final de El hombre duplicado explicado | Enemigos idénticos en [Archivo de video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hhRAXrCOrHg>

Carmichael, I. (2015, Octubre 10). *The Role of Women in Denis Villeneuve's Enemy [Entrada en un blog]*. *Out There Cinema*. Recuperado de: <https://outtherecinema.wordpress.com/2015/10/10/the-role-of-women-in-denis-villeneuves-enemy/>

Casetti, F. & Di Chio, F. (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Cely. (2014, Marzo 27). Crítica Enemy, de Denis Villeneuve. ¿Yo soy yo? [Entrada en un blog]. New Cinema. Recuperado de: <https://newcinema.es/critica-enemy-de-denis-villeneuve-yo-soy-yo.html>

Cremer, G. (2014, Abril 04). 'Enemy': Los tres rostros de la araña. *Bilbao en vivo*. Recuperado de: <https://bilbaoenvivo.wordpress.com/2014/04/04/cine-enemy-los-tres-rostros-de-la-arana/>

Feige, K. (productor) y Villeneuve, D. (director). (2013). *Enemy* [Cinta cinematográfica]. CA.: Mecanismo Films, micro_scope, Rhombus Media, Roxbury Pictures.

Field, S. (2002) *El libro de guión*. Madrid: Plot Ediciones.

Foulkes, S. (2017, Noviembre 01). On Fertile Ground: The Pregnant Women in Denis Villeneuve's [Entrada en un blog]. Film School Rejects. Recuperado de: <https://filmschoolrejects.com/pregnant-women-in-denis-villeneuves-cinema/>

Ginefobia. (2018). En *RAE*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=PP4dmnK>

Iglesias, A. (2014, Junio 05). *Enemy* in-depth movie analysis [Entrada en un blog]. Shot on 35. Recuperado de: <https://shoton35.com/2014/06/05/enemy-in-depth-analysis/>

Inq Pop. (2014, Julio 28). The women of "Enemy" [Entrada en un blog]. Inq Pop. Recuperado de: <http://pop.inquirer.net/14996/the-women-of-enemy>

Kafka, F. (1993). *La metamorfosis*. (1a. ed.). La Paz: América.

Lawson, D. (2014, Febrero 26). Interview: Denis Villeneuve [Entrada en un blog]. Film Comment. Recuperado de: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-denis-villeneuve/>

Masculinidad. (2018). En *RAE*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=OWso9PJ>

Meler, I. & Burin, M. (2009) *Varones: género y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras.

Misoginia. (2018). En *RAE*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=PP4dmnK>

Pérez, J. (2016) Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y palabra*, 20, 534 - 552. Recuperado de <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/comhumanitas>

Ros, L. (2014, Abril 08). 'Enemy', de arañas y dobles [Entrada en un blog]. *Espinof*. Recuperado de: <https://www.espinof.com/criticas/enemy-de-aranas-y-dobles>

Sáez, L. (2014, Julio) Meandros interiores [Entrada en un blog]. *El Espectador imaginario*. Recuperado de: <http://www.elespectadorimaginario.com/enemy/>

Sanfelix, J. (2014, Noviembre 27). *La masculinidad exultante* [Entrada en un blog] El blog de Eixam. Recuperado de: <https://eixamestudis.wordpress.com/2014/11/27/la-masculinidad-exultante/>

Segeer, L. (1994) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp, S.A..

Tallerico, B. (2014, Marzo 14) The horror of identity with "Enemy" director Denis Villeneuve [Entrada en un blog]. Roger Ebert. Recuperado de: <https://www.rogerebert.com/interviews/the-horror-of-identity-with-enemy-director-denis-villeneuve>

Terrer, C. (2014, Julio 5) Explicación del final de Enemy [Entrada en un blog]. Serie Maniac. Recuperado de: <https://www.seriemaniac.com/2014/07/05/explicacion-del-final-de-enemy/>

The Thew Reviews. (2015, Enero 26). On the Corrupted Masculinity of Enemy [Entrada en un blog]. The Thew Reviews. Recuperado de: <http://thethewreviews.blogspot.com/2015/01/on-corrupted-masculinity-of-enemy.html>

Vogler, C. (2002) *El viaje de un escritor*. Barcelona: Ma Non Toppo.

Zorrilla, M. (2014, Junio 07). 'Enemy', el fascinante hombre duplicado [Entrada en un blog]. Espinof. Recuperado de: <https://www.espinof.com/criticas/enemy-el-fascinante-hombre-duplicado>

Zurian, F. (Coord.) (2015) *Disecionando a Adán* (Diversos). Ed. Síntesis. Edición de Kindle.

Zurian, F. (2016) Héroes, machos o, simplemente, hombres una mirada a la nueva representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades. *Secuencias*, 34, 32-56. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6325>