

Del relato a la emoción y la moral: *De Mesmer, con amor o té para dos*

Annemarie Meier*

Recepción: 30 de enero de 2008
Aceptación: 26 de junio de 2008

*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Occidente (ITESO), Guadalajara
Correo electrónico: annmeier@iteso.mx

Resumen. El artículo describe la trama, los personajes y elementos intertextuales del cortometraje mexicano *De Mesmer, con amor o té para dos* de Salvador Aguirre y Alejandro Lubezki (2002) y propone un acercamiento a la respuesta emocional y el juicio moral del espectador a la estructura del filme narrativo.

Palabras clave: personajes, intertextualidad, análisis cinematográfico, cortometraje, cine mexicano.

From the Story, to the Emotion and Moralism: From Mesmer with Love or Tea for Two

Abstract. This paper describes the characters and intertextuality elements of the Mexican short film *De Mesmer, con amor o té para dos* (From Mesmer, with Love or Tea for Two), of Salvador Aguirre and Alejandro Lubezki (2002), and proposes an approach to the emotional response and moral judgment of the spectator towards the structure of narrative film.

Key words: characters, short film, intertextuality, film analysis, Mexican cinema.



Propongo el análisis del cortometraje mexicano *De Mesmer, con amor o té para dos* de Salvador Aguirre y Alejandro Lubezki (2002) como alternativa al estudio de una escena de un largometraje a partir de mi experiencia docente. Frente al largometraje, el corto tiene varias ventajas que se prestan para realizar un trabajo analítico: se trata de un relato audiovisual completo en su forma y estructura. No se necesita construir el contexto y situar la escena en un relato más amplio. Un cortometraje responde a las necesidades didácticas de brevedad y claridad. Por lo general desarrolla un solo tema y plantea personajes y un conflicto bien definidos. Su progresión dramática es rápida, la construcción del suspenso es necesariamente efectiva y la respuesta emocional

del espectador es inmediata. Además, me he encontrado con la sorpresa de que la mayoría de los cortometrajes contemporáneos proponen géneros y estilos narrativos innovadores. Puesto que no juegan en las grandes ligas industriales sometidas al mercado, los cortos se dan permiso para apelar a un espectador atento que disfruta el juego con elementos de deconstrucción, géneros híbridos y reflexividad, dispuesto a activar su experiencia vital y cultural, su memoria y cultura cinematográfica para dejarse emocionar y llevar a la reflexión más allá del simple visionado del filme.

Seleccioné el cortometraje *De Mesmer, con amor o té para dos* porque permite trabajar en varios niveles e ir descubriendo los elementos del relato ya que por un lado narran la historia, proponen un



tema, remiten a otros textos cinematográficos y por el otro arman el suspenso, despiertan una reacción emocional en el espectador y lo retan a enfrentarse a un problema ético. La propuesta de historia en la que dos personajes juegan a engañarse es especialmente útil para mis propósitos porque trasciende la anécdota. Interpela la moral del espectador al despertar una respuesta emocional valorativa frente a la conducta de los personajes. Desde la exposición, el filme empieza a construir empatía del espectador con los personajes y complicidad con sus conflictos. Sin embargo, en el desarrollo de la confrontación el espectador empieza a sentir malestar porque el filme propone que se utiliza a una persona en contra de su voluntad. El clímax sorpresivo –aunque anticipado– da lugar a un desenlace que obliga a una relectura de la historia. Sin embargo, tampoco esta nueva lectura resuelve el problema ético; es más, lo vuelve más complejo y obliga al espectador a una nueva interpretación del cortometraje.

El cortometraje *De Mesmer* (1) inicia con la imagen de una espiral en blanco y negro que viene hacia el espectador y conduce al título del filme. Nos recuerda el principio de *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958) que muestra el enigmático rostro de una mujer. La cámara pasa lentamente de la boca a la nariz y a un ojo de cuya pupila surgen los primeros créditos y la palabra *Vértigo* (2) seguida por espirales a color que brotan hacia el espectador para regresar al ojo del primer plano. Según la interpretación de Jean Douchet¹ *Vértigo* propone el tema y el conflicto del personaje desde el ojo y las espirales del inicio que indicarían que el filme narra la historia de un hombre impotente que se asoma al abismo de su angustia por miedo de lo femenino.

De Mesmer, con amor narra una historia parecida aunque más ligera: Alberto, el protagonista, un hombre calvo de unos treinta

Imagen 1.



1. El investigador francés Jean Douchet analizó en el marco de un taller (1995, Guadalajara) el principio de filmes de Alfred Hitchcock e interpretó desde las primeras imágenes el tema y el conflicto del filme.
2. Sobre el sentido y la clasificación de las relaciones transtextuales ver Genette, (1982).

Imagen 2.



El inicio *De Mesmer* (1) remata a la espiral que aparece en los créditos iniciales de *Vértigo* (2) de Hitchcock.

años, sale de su departamento para dirigirse primero a un curso y luego a su terapia. Acostado en un sofá comparte sus experiencias con su psicoterapeuta. Su narración nos lleva a un *flash back* en el que presenciamos lo que lo tiene inquieto: una nueva vecina que se acaba de cambiar al departamento enfrente del suyo lo atrae enormemente y Alberto ha empezado a espiarla (3). La escena que narra el primer contacto visual con la vecina nos remite al principio de *Atlantic City* de Luis Malle (1980) en el que un hombre entrado en edad espía a una vecina en su ritual diario: mientras escucha el aria *Casta divina* de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini, la mujer, parada frente a la ventana, se unta los brazos, el cuello y el pecho con jugo de limón (4). El misterioso y erótico ritual tiene una explicación muy simple que el hombre, interpretado por Burt Lancaster, descubrirá más adelante: La mujer –Susan Sarandon– trabaja en un casino, en una barra con venta de mariscos y utiliza el jugo de limón para quitarse el olor a mariscos. En *Mesmer* se propone una escena casi idéntica: Al igual que el personaje de *Atlantic City*, Alberto aparece en un *over shoulder* espiando a la nueva vecina. El ritual de la vecina –se llama María– que viste una casta pero semiabierto bata blanca, consiste en succionar una mitad de toronja y tomar agua de la llave. También aquí se escucha el aria de Bellini que profundiza el misterio femenino.² La escena tiene un triple propósito: muestra la visión del protagonista y su placer y atracción frente a la mujer,

Imagen 3.



Imagen 4.



introduce el personaje femenino y anticipa una posible relación entre los personajes. Sin embargo, si volvemos a la escena después de conocer el desenlace la interpretamos de manera diferente: la mujer se supo observada y siempre estuvo “al mando” de los sucesos. Su ritual detrás de la ventana fue una puesta en escena para atraer al vecino tímido. En *Atlantic City* no cabe esta interpretación que se profundiza en *Mesmer* mediante otro cambio significativo: Los limones de *Atlantic City* se convierten en toronjas y la toronja con su carne roja y jugosa es un fruto infinitamente más exótico y erótico que los agrios limones de *Atlantic City*. Por cierto, en los créditos finales de *De Mesmer* aparece un agradecimiento a Louis Malle, realizador de *Atlantic City*.

Pero en *Mesmer* hay otro intertexto –homenaje que me parece importante para la constelación de los personajes y la complicidad del espectador con un hombre que espía a una mujer. De nuevo es un filme francés que sirve de referencia: *Monsieur Hire* de Patrice Leconte (1989). Alberto, el joven de *De Mesmer, con amor* se parece físicamente a *Monsieur Hire*, un hombre calvo, solitario, cuyas experiencias de comunicación con el sexo opuesto se limitan a eventuales cruces en las escaleras de su edificio y a la observación como fisgón de vidas y aventuras ajenas (5). El plano de *over shoulder* que muestra cómo *Monsieur Hire* se esconde en la oscuridad de su departamento para espionar a la vecina de enfrente, tiene una construcción similar al de *De Mesmer, con amor* y el de *Atlantic City*. En otro plano aparece la silueta de *Monsieur Hire* detrás de la ventana con la mano puesta sobre el vidrio –como si tocara o dominara a la vecina expuesta. El aspecto del hombre calvo y la iluminación nos remiten claramente a la figura de un vampiro que acecha a su próxima víctima como en un plano de *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu el vampiro*) de Friedrich W. Murnau (1922), donde el vampiro, que se mudó a una construcción en ruinas enfrente de la casa de Nina, mira por la ventana (9).³ Pero tenemos otro referente: el de la ubicación

3. Sobre la interpretación de la mirada del protagonista como voyeurismo vampírico ver Riffaterre, (1974).

Imagen 5.



del departamento del protagonista que posibilita la observación de los vecinos. Es igual a la del héroe inmovilizado (por una fractura) de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock (1954). También aquí Hitchcock muestra a un hombre atormentado que vive a través de la experiencia de espionar a sus vecinos.

Por cierto, la situación de un protagonista pasivo y observador reaparece a menudo a lo largo de la historia del cine y se la debemos, sin duda, a la posición pasiva que el espectador asume frente a la pantalla. El paralelismo entre el cine y un viaje en tren ha sido ampliamente señalado por los historiadores. El cine sería una especie de ventana hacia un mundo alternativo, una ficción, con el espectador sentado y observando “el paisaje” de la narración, como si estuviera recorriendo con los ojos el flujo de una historia. Pero la pantalla/ventana hacia el exterior también puede ser un espejo que abre la mirada hacia el interior del personaje o, desde luego, del espectador. En varios planos de *Mesmer* el reflejo de Alberto aparece en el vidrio al lado de la imagen de María (11). Por cierto, también la

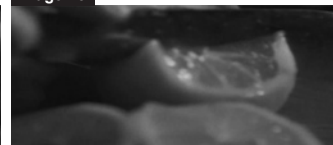
Imagen 6.



Imagen 7.



Imagen 8.



Las toronjas como un fruto exótico y erótico sirven para presentar al personaje femenino y anticipar su relación en *De Mesmer, con amor* (6). En *Atlantic City* (7) aparecen limones y en *Monsieur Hire* (8) tomates.

Imagen 9.



Imagen 10.



En *De Mesmer, con amor* (9), el hombre fisgón tiene la mano puesta sobre la ventana, como si tocara o dominara a la vecina expuesta. El aspecto del hombre calvo y la iluminación nos remiten claramente a la figura de un vampiro que acecha a su próxima víctima *Nosferatu*, (10).

hipnosis puede hacer referencia al espectador de cine que como en una especie de trance está siendo llevado a un viaje hacia lo desconocido. Recordemos el filme *Europa* de Lars von Trier (1981) que empieza con un largo y rápido travelling sobre las vías del tren mientras que la voz grave de Max von Sydow cuenta lentamente “uno, dos, tres...” para introducir al espectador a un estado de trance.

La constelación de un protagonista masculino que observa/espía a un personaje femenino y su enigma, contra un personaje femenino, víctima inocente de la observación de un fisgón, es la misma en *Atlantic City*, *Monsieur Hire* y *De Mesmer, con amor* (12). La situación, por cierto, remite a lo que las analistas feministas han recalcado a través de toda la historia del cine: Desde su nacimiento el cine ha sido un placer ligado al ojo y a las fantasías masculinas.

En *Reflexivity in Film and Literature*, Robert Stam (1992) describe al cine como “el medio privilegiado del ojo que siempre ha estado especialmente susceptible para el abuso voyeurista”, y más adelante “el cine está fundado sobre el placer de mirar y ha explotado en especial el espectáculo de un cuerpo femenino”.⁴ Pero aunque en

los tres filmes descritos la situación de partida es muy parecida, las circunstancias y los matices son diferentes. En *Atlantic City* se trata de un hombre entrado en edad que se ha vuelto observador de la vida y las mujeres. La relación con la vecina rejuvenece al viejo, lo hace volver a la actividad, le da una meta y lo impulsa a retomar el control de su vida. También *Monsieur Hire*, el hombre maduro, introvertido y solitario, conoce a su vecina y empieza a participar en su vida. El joven de *De Mesmer*, con amor, tiene tantas dificultades de comunicación que acude a terapia. Su contacto con las mujeres parece ser nulo porque le es imposible afrontarlas. Quizá por timidez o por malas experiencias no puede hablarles ni de las ganas de conocerlas ni de sus deseos. Pero Alberto no es el único con problemas de comunicación. A pesar del clímax y desenlace que revelan que María es menos inhibida, tampoco ella puede hablar abiertamente de sus emociones y deseos. El ritual de comunicación se queda en las convenciones. Alberto se disculpa por haberle tirado las toronjas y la invita a tomar un té. Más adelante María accede a ser hipnotizada y Alberto abre la sesión con las palabras: “Repíte: Mis órdenes son tu voluntad”. Ella contesta obediente: “Tus órdenes son mi voluntad”. ¿Hipnosis y juego de roles convencionales en el que él ordena y ella obedece? Sin embargo, cuando María al salir del trance de la primera hipnosis toma un sorbo de té y comenta con una ligera sonrisa “está delicioso”, parece referirse a la situación entre los dos y no sólo al sabor del té. ¿Será en cierta medida cómplice de la situación? La sospecha de la complicidad se confirma con el cambio que sufre el diálogo después de la segunda sesión de hipnosis y el primer encuentro amoroso. En esta ocasión María al salir del trance, comenta con una voz llena de satisfacción: “Estuvo delicioso”. Es a más tardar en este momento que el espectador empieza a dudar de la honestidad del personaje y sospecha que el filme trata de un engaño recíproco. Lo interesante es que a pesar de la sospecha sigue disfrutando del seguimiento de esta extraña his-

Imagen 11.



La ventana hacia el exterior también puede ser un espejo que abre la mirada hacia el interior del personaje, o desde luego, del espectador (11).

4. Smith, M. en *op.cit.* 385.



Imagen 12.

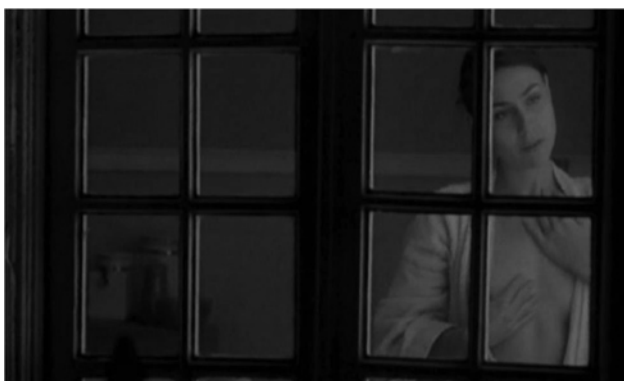


Imagen 13.



La constelación de un protagonista masculino que observa/espía a un personaje femenino y su enigma, víctima inocente de la observación de un fisgón, en la misma en *De Mesmer*, con amor (12), *Atlantic City* (11) y *Monsieur Hire* (12).

toria de atracción, en primera instancia porque conoce las reglas del suspenso, sabe que la anticipación puede cumplirse o no. Y también, porque quiere saber cómo sigue la historia entre el tímido Alberto y la dulce María. Y además, porque el filme lo capturó con un dilema ético que tendrá que resolver.

El problema ético me atrapó cuando vi el filme por primera vez y no pude realmente disfrutar ni la primera ni la segunda versión de la historia. Veamos: un hombre tímido con problemas de comunicación hipnotiza a una mujer para abusar de ella. Es un caso para derechos humanos y en la vida real probablemente denunciaríamos al hipnotizador abusivo. Pero ¿qué tal la segunda versión: Una mujer juega a ser hipnotizada para seducir a un vecino tímido? No sería quizá para denunciarla pero sí la juzgaríamos. Lo bueno es que nos encontramos frente a una ficción y que el dilema moral –tanto el de los personajes como el nuestro– es de otra naturaleza. Aunque parece que la respuesta moralizadora es un elemento obligado de la recepción de cine

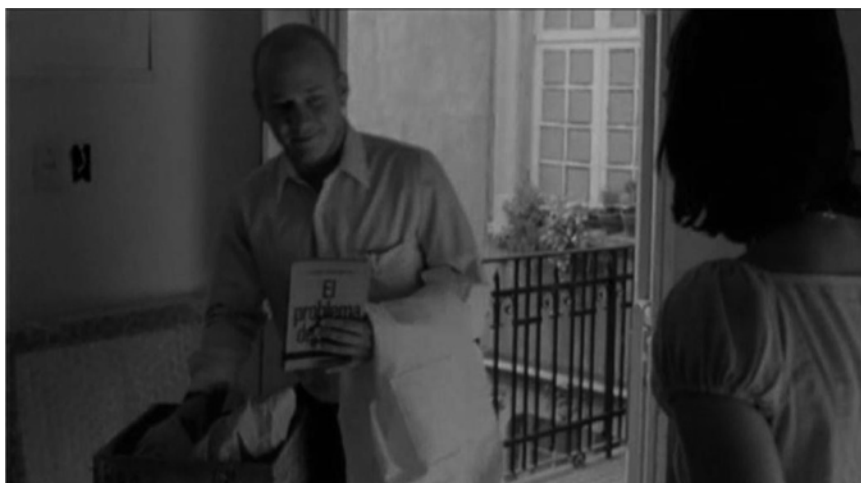
y tiene que ver con la aceptación empática de personajes e historias, el espectador acepta moralizar en el interior del horizonte de una historia. Parece que el juego de ficción que nos propone un filme nos exige seguir ciertas reglas, nos mantiene fieles a la historia y a los personajes como si hubiéramos firmado un contrato de confidencialidad. Con placer nos dejamos atrapar por el suspenso que construye el filme, nos emocionamos, especulamos y moralizamos.

La emoción que nos produce un filme tiene que ver con la percepción de construcciones narrativas y en especial con las estrategias narrativas que construyen suspenso. En su artículo “El suspenso narrativo: Del cuento policiaco al cine contemporáneo” Zavala (2005) habla de varios tipos de suspenso entre los que está el suspenso definido por el conflicto en el que “se evoca la incertidumbre del lector o espectador acerca de las acciones de los personajes” mientras que “en el suspenso definido por la tensión narrativa se provoca la anticipación del lector, la cual se resuelve

Imagen 14.



Imagen 15.



por el cumplimiento de las expectativas. En este último caso el lector o espectador es un cómplice moral del protagonista, y conoce una verdad que los demás personajes ignoran". En *Mesmer, con amor* el espectador se ve envuelto en un problema ético porque sin querer es cómplice de Alberto. El filme lo obligó a construir cierta empatía con el protagonista cuya timidez y necesidad de terapia despiertan la ternura. Nos identificamos con él a más tardar cuando su terapeuta le dice que tiene problemas con su libido y lo saca del consultorio sin el menor apoyo o consejo. Sólo con esta solidaridad podemos aceptar que Alberto abuse de su vecina sin juzgarlo demasiado. Aceptamos sus acciones como pequeña debilidad, pero sobre todo porque no parecen hacerle daño a María. Más bien parece relajarla al igual que el té que Alberto sabe preparar como la mamá de la joven.

Nuestra respuesta moral débil que no llega a condena frente a la conducta de Alberto, nos muestra que la respuesta moralizado-

ra del espectador de ninguna manera puede ser confundida con la moral con la que reacciona en la vida diaria. El cine como lugar dónde se narran historias a menudo se convierte en espacio dónde también se discuten problemas éticos. Esto, sin embargo, no lo convierte en una institución moral. Es cierto, el espectador tiende a acompañar a los personajes de manera cognitiva y afectiva en sus problemas y dilemas éticos. Pero como receptor moraliza desde la perspectiva de la ficción. Entra a una especie de juego. En este sentido, los juegos de la ficción se parecen a los juegos de estrategias que propone la ética empírica. Recordemos el filme *El ángel malvado* (*The good son*), Joseph Ruben (1993), cuyo desenlace presenta el dilema de una madre, que, colgada al borde de un abismo, está obligada a decidir entre salvar a su hijo, un niño diabólico con tendencias asesinas, o tenderle la mano a un primo de éste, un niño bueno. En un juego de estrategias el jugador tendría que argumentar. ¿Quién merece vivir? ¿Y por qué?

Imagen 16.





La reacción del espectador a un discurso dramático, tiene que ver con el conocimiento de convenciones y reglas narrativas. El espectador no sólo respeta el trato que parece haber firmado entre la ficción y su rol como receptor, sino que confía en los valores fundamentales e inmovibles que lo caracterizan en la vida real. Parece que le pasa un poco lo que afirman los hipnotizadores: el sujeto hipnotizado ciertamente es manipulado pero no transgrede ciertas fronteras. Esto significa que aún al jugar a ser cómplice de acciones amorales de los personajes, el espectador ejerce una especie de autocontrol moral. Por cierto, la referencia a la hipnosis y a los hipnotizadores es importante en el cortometraje que analizamos y se presenta desde el título que hace alusión al doctor alemán Franz Antón Mesmer (1734-1815) fundador de la teoría del magnetismo animal según el cual cada organismo posee un fluido magnético que puede ser transmitido a los demás.

Wulff (2005) propone distinguir entre dos niveles de moral:

- a) Un primer nivel global que abarca todo el relato. Sería algo así como la “moraleja” que busca hacer caber la historia en un horizonte moral y reconoce sus implicaciones morales.
- b) El segundo nivel se teje más finamente y está estrechamente ligado al proceso de evaluación que el receptor hace de los personajes y sus conflictos.

En ambos niveles, la diégesis comprende un mundo de valores en el que el espectador tiene que penetrar si quiere entender lo que sucede. Ambos niveles son objeto de dramatización. Tanto Wulff (2005) como Smith⁵ quieren reconocer una especie de pacto de fidelidad del espectador con la historia y en especial con los personajes. Si revisamos los manuales de guionismo por lo general encontramos un capítulo dedicado a estrategias de cómo crear

Imagen 17.



En una ficción, lo que por lo general atrapa al espectador son los personajes; pero éstos sólo pueden desarrollarse si funcionan bajo las reglas del drama porque dependen enteramente de su progresión. Sólo actuando o padeciendo desarrollan las virtudes a las que se refiere el acto moralizador del espectador. Es por eso que el cine a menudo propone un desarrollo moral o un proceso de aprendizaje profundo que cambia fundamentalmente a los personajes. Al lado de problemas y dilemas éticos son frecuentes los subtemas como el autoconocimiento, el crecimiento moral, la relación con la responsabilidad y valores no morales como la alegría y la amabilidad. Sin embargo, aunque reacciona en primera instancia frente al comportamiento de los personajes, el espectador asume su papel moralizador en varios niveles.

identificación con el protagonista. Se sugiere mostrarlo en la exposición con una ligera debilidad –nada realmente inmoral, desde luego– en la que el espectador puede reconocerse y crear un lazo de simpatía con el personaje. Si más adelante el personaje cae en tentaciones más condenables el espectador lo seguirá acompañando y disculpando por lo menos hasta cierto límite.

Wulff (2005: 386) propone distinguir tres aspectos de moral que pueden ayudar a modelar las operaciones del espectador en la comprensión de los distintos niveles de la comunicación moral en un texto:

- a) el aspecto de la acción en sus dimensiones cognitivas
- b) el aspecto emocional con sus cualidades afectivas
- c) el aspecto de juicio como hecho cognitivo

Para el espectador es importante que el personaje esté construido como ente que actúa, siente y tiene juicio. Sólo así puede aceptar

5. Smith, M. en *op.cit.* p. 385.

Imagen 18.



la simulación de la empatía. Sin embargo, es la acción la que está en el centro de todo. Un personaje de cine es lo que hace. Y son sus actos lo que el espectador evalúa durante todo el filme.

En esta evaluación continua surgen tensiones puesto que la recepción no siempre es afirmativa, no siempre se apoya en la acción. De manera que las acciones de los personajes y los cambios en la historia pueden convertirse en un reto para la respuesta cognitiva, emocional y ética del receptor. Ya vimos que en el marco temporal y modal de una experiencia receptiva el espectador toma una actitud epistémica diferente de la que tomaría en la vida real. Sólo así podemos explicarnos por qué disfrutamos por ejemplo de un filme de Leni Riefenstahl con su visión pro-nazi sin sentir que estamos traicionando nuestros principios.⁶ En este sentido es interesante revisar los aportes de los estudios de la emocionalidad y moralidad que se han realizado sobre el cine clásico de Hollywood. La estructura clásica y las constantes de género son básicos no sólo para la educación de los gustos, sino de las respuestas emocionales y éticas de los receptores. Se trata de crear consenso para satisfacer y atraer al público masivo.

De Mesmer, con amor o té para dos funciona a partir de la empatía que el relato construye entre el protagonista y el espectador. De hecho participamos de sus problemas a través de las sesiones de terapia y la clase de hipnosis a la que asiste. Los encuentros con la vecina son confesiones que Alberto hace a su terapeuta y el espectador participa en ellos a través de *flash backs*. El relato se centra en Alberto, sus actos, sus emociones y sus juicios sobre la vecina y sobre él mismo. Es por eso que lo juzgamos sólo débilmente por su falta de ética al utilizar a la vecina para descargar la libido, acción que en cierta medida le aconseja su terapeuta. Además, la vecina es demasiado ingenua para despertar nuestra solidaridad: Se expone frente a la ventana, tiene una relación erótica con las toronjas, accede muy rápidamente a tomar un té, permite que un desconocido

6. Si revisamos por ejemplo *Triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*) (1934), un filme de encargo para el Partido Nacionalsocialista, el espectador no puede más que admirar su sentido estético que enaltece la figura de Hitler y la admiración del "pueblo" alemán, lo que entra en conflicto con nuestro repudio por el nazismo y sus crímenes.

la hipnotice y repite como perico: "tus órdenes son mi voluntad". Según la moral convencional que propone el relato y que, como receptores aceptamos durante los nueve minutos que dura el corto, Alberto no comete ningún delito. Además, según las convenciones del género de la comedia Alberto termina engañado y queda en ridículo frente a María y al espectador. Su reacción al enterarse de que María está casada y la plática con el terapeuta, muestran cómo el problema de Alberto se ha profundizado por la experiencia. Es muy probable que ya no le sea posible acercarse a María y su comunicación con el sexo femenino será aún más difícil.

Esto en cuanto al nivel de moral en el que el espectador evalúa las acciones, emociones y juicios de los personajes. En cuanto al nivel de la moral —o moraleja— que propone el filme nos quedamos con una sensación amarga porque no parece haber comunicación posible entre el hombre y la mujer. Los deseos no se pueden formular ni comunicar. Para las palabras existen especialistas como los psicoterapeutas. En una pareja las cosas se hacen mientras que el nivel de comunicación verbal se reduce a convenciones repetidas y sin sentido. De esta manera el engaño es mutuo. No se puede decir lo que se desea pero se exige que el otro aún así entienda. Me parece que en el caso de *De Mesmer, con amor o té para dos* la moraleja se funde con el tema y mientras que al nivel de los personajes nos quedamos con una sonrisa en la boca, en cuanto al relato disfrutamos los homenajes pero nos quedamos con la conclusión de que la relación y comunicación humana es compleja y en una pareja se vuelve imposible. Según el filme, quizá valdría mejor quedarse con la imagen del objeto del deseo detrás de la ventana que tratar de asirlo y acercarlo demasiado.

Es aquí donde se cierra el círculo entre el análisis del relato y la observación de la respuesta emocional y moral del espectador. La primera lectura del filme induce al receptor a una problematización ética. Una vez que empezamos a analizar el filme encontramos intertextos y personajes con conflictos que ayudan a formular el tema del cortometraje. Pero para dar el paso hacia la recepción por parte del espectador hay que detectar las estrategias del suspenso que provocan la respuesta emocional y moral. Sólo así me fue posible explicarme mi primera respuesta *De Mesmer, con amor o té para dos*.





Bibliografía

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Sevil, París. Cap. I.
- Riffaterre, M. (1974). "The Poetic Functions of Intertextual Humor", *Romanic Review*. 65.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press.
- Wulff, H. J. (2005). "Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als Einem Element der Rezeption", en *Kinogefühle, Emotionalität und Film, Marburg, Schüren Verlag*, Trad. A. Meier.
- Zavala, L. (2005). "El suspenso narrativo: del cuento policiaco al cine contemporáneo", en *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM- Xochimilco, 31-36.

Ficha técnica

De Mesmer, con amor o té para dos (México, 2002).

D: Salvador Aguirre y Alejandro Lubezki. I: Ari Brickman, Fabiana Perzabal, Emilio Echeverría.



CONVERGENCIA *Revista de Ciencias Sociales*.

Año 15, Número 48, septiembre-diciembre de 2008.

Publicación del Centro de Investigación y Estudios Avanzados en Ciencias Políticas y Administración Pública, de la Universidad Autónoma del Estado de México.

<http://convergencia.uaemex.mx>

www.redalyc.com.mx

revistaconvergencia@yahoo.com.mx

Telfax (722) 215 0494

