

24
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ARAGÓN"

**"EL ESPEJO FEMENINO:
Análisis del rol femenino en la obra
de María Novaro ("Lola" y "Danzón")**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LIC. EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

PRESENTA

Andrea López Aviles

ASESOR: Lic. Salvador Mendiola Mejía



FALLA DE ORIGEN

1995



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A mi Madre:

JOSEFINA AVILES

Sea este trabajo un tributo a tu apoyo y sacrificio durante el camino de mi vida y la culminación de una meta que nos impusimos juntas al iniciar mi preparación escolar.

A la memoria de mi Padre:

ALFONSO LOPEZ

Porque la realización de esta meta, donde esté, se que la celebra tanto o más que yo.

A el Viejo:

ENRIQUE HERNANDEZ

Por acompañar a mi madre, con paciencia y cariño, en los años más difíciles de mi educación.

A mis hermanos:

DANIEL Y ALEJANDRO

Por ser mis compañeros y mis mejores amigos.

Con admiración y un profundo respeto a:

LIC. GABRIEL ARENAS

Su apoyo durante mis estudios profesionales fue decisivo. Ha sido más que un jefe un maestro, que me enseñó la importancia de la honestidad en el desarrollo de cualquier trabajo y ha sido para mí el más claro ejemplo de lo que es la lealtad a uno mismo y a los demás.

A mis amigas:

**BELEN ANDRADE
Y
CLAUDIA JIMENEZ**

Nosotras somos la mejor definición de la palabra amistad.

A mi escuela:

**Por ser el recinto donde pude
conocer realmente la libertad.**

A mis amigos:

**A los que encontré a lo largo de la carrera y que fueron
copartícipes de la libertad que conocí en la Universidad.**

A todos mis maestros:

**Que fueron los pilares en
la formación de mi criterio.**

**Además quisiera agradecer a todas las personas que por uno
o otro motivo, directa o indirectamente, han contribuido con
su apoyo y consejo a la realización de todo lo que significa
terminar una carrera profesional.**

Ser alimentadas sólo por imágenes masculinas es estar mal nutridas. Padecemos hambre de imágenes que reconozcan la esencia sagrada de lo femenino y la complejidad, riqueza y poder nutridor de la energía femenina. Buscamos imágenes que afirmen que el amor que las mujeres reciben de las mujeres, de la madre, de la hermana, de la hija, de la amante, de la amiga, es tan profundo y merecedor de confianza, tan necesario y sustentador como el amor simbolizado por el padre, el hermano, el hijo o el marido. Anhelamos imágenes que representen como auténticamente femeninas, la creatividad, la lealtad, el valor, la autoconfianza, la capacidad de adaptación, la tenacidad, la capacidad de tener una clara percepción, la inclinación a la soledad y la intensidad de la pasión.

Christine Downing.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I.	LA RECEPCIÓN CINEMATográfica	
A.	<i>El poder de penetración del cine</i>	1
B.	<i>La representación femenina en el mundo masculino</i>	6
C.	<i>El rechazo a la inconsciencia</i>	12
II.	EL CINE DE LAS MUJERES EN EL "NUEVO CINE MEXICANO": LAS IMAGENES FEMENINAS DE MARÍA NOVARO	
A.	<i>Un acercamiento al cine de las mujeres</i>	18
B.	<i>El cine de María Novaro: "Lola" y "Danzón"</i>	26
C.	<i>Las imágenes femeninas de María Novaro</i>	37
D.	<i>A manera de conclusión</i>	44
III.	EL JUEGO EMISOR-RECEPTOR EN EL MENSAJE CINEMATográfico DE MARÍA NOVARO	
A.	<i>La recepción femenina</i>	47
B.	<i>La espectadora en el cine de las mujeres</i>	55
C.	<i>La espectadora ante el cine de María Novaro</i>	64
D.	<i>Algunas consideraciones</i>	69
	CONCLUSIONES	72
	BIBLIOGRAFÍA	82
	HEMEROGRAFÍA	87
	VIDEOS	89

INTRODUCCIÓN

La causa primordial para elegir este tema fue la curiosidad despertada en mí por un ensayo que nos proporcionó Salvador Mendiola en 6° semestre, al impartirnos la materia de Teoría de la Comunicación.*

En este ensayo descubrí un sinnúmero de elementos inquietantes, los cuales me llevaron a un análisis, casi obsesivo, de los diferentes roles en el cine; pude comprobar la emoción de cada persona con una determinada película en el mismo momento, y que esta fascinación es provocada por una serie de elementos establecidos en el aparato psíquico de cada espectador.

Las películas nos vienen a llenar necesidades psicológicas implantadas en la conciencia de todo el mundo, pero mi interés no es hacer una crítica al cine mexicano, sino analizar los roles femeninos impuestos por el cine y adquiridos, sin enjuiciarlos generalmente, por la espectadora.

* Melchiori, Paola, "Cine de las mujeres: una mirada de la identidad femenil" Versión al castellano de Salvador Mendiola -basada en la traducción que hizo Jane Dolman del original italiano al inglés, publicada en: Giuliana Bruno y Maria Modotti (ed.), *Off Screen, Woman and Film in Italy*, Londres y New York: Routledge, 1988, pp.25-35

Me interesa particularmente la obra de María Novaro porque es una directora cinematográfica de nuestros días, mexicana, inmersa dentro del contexto sociocultural de nuestro país, y por lo mismo, conoce la condición de la mujer a través de los siglos; pero que intenta cambiar lo tanto repetido en las cintas exhibidas comercialmente.

Yo, como mujer, he padecido los prejuicios que acerca de nosotras se tienen, y no he escapado a muchos de ellos, pero, como universitaria, también he tenido la oportunidad de conocer y analizar la fascinación en que nos envuelven los medios de comunicación y por esto me siento en la obligación de ofrecer algo de lo que he aprendido.

No es suficiente criticar a los medios sino, -como comunicóloga y comunicadora que pretendo ser- es necesario analizarlos a fondo, para estar en la posibilidad de proponer alternativas. Es por esto que al decidirme por un tema, quise retomar mi propia experiencia y plasmar en este trabajo algo de mí, razón por la cual esta tesis tiene mucho de ensayo.

Se ha hablado mucho sobre cine y del mundo de sueños que es, pero son pocas las investigaciones existentes acerca del cine de mujeres y aún menos de las mujeres mexicanas, tanto de las hacedoras como de las espectadoras.

Después de elegir el tema de investigación fue necesario inscribirla dentro de una corriente metodológica, viable para llevar a cabo este trabajo sin desviaciones

perjudiciales para el producto final de este proceso; y la más adecuada, según las condiciones en las que pretendía desarrollar este tema, fue el estructuralismo.

El método estructuralista tiene su fuente en el estudio lingüístico de Ferdinand Saussure, quien al estudiar los fenómenos de la comunicación humana ha aportado una metodología original. El punto del cual parte es la consideración del hombre como individuo profundamente relacionado con su medio ambiente, y como consecuencia, modifica su comportamiento en función de los mensajes recibidos. En este sentido, la comunicación es la acción que permite a un individuo, situado en una época y en un punto dado, participar de la experiencia-estímulo del medio ambiente de otro individuo o de otro sistema, utilizando los elementos o conocimientos que tiene en común con ellos.

El estructuralismo pretende reconstruir las reglas que dan significado a las acciones, a los objetos, a las palabras, en un proceso de comunicación social; y el proceso se entiende gracias a la reconstrucción de los diversos códigos interrelacionados en un sistema.

Por su parte, la semiótica pretende demostrar que bajo diversos sistemas culturales hay procesos constantes que permanecen ocultos. En el caso de los medios de comunicación, estos procesos tienen características comunes permanentemente invisibles, pero manifiestas de diferentes formas en el mensaje. Solo el sistema de la estructura, hace comprensible y comunicable una situación originaria en la fuente, la cual, de otra manera, escaparía a nuestro control; las unidades del sistema se

diferencian por su posición en la estructura, por la manera de combinarse unas con otras. La estructura es un sistema en el que el valor de cada uno de sus componentes se haya establecido o determinado por sus posiciones y diferencias dentro del mismo.

Umberto Eco ha elaborado un modelo acerca de las posibles articulaciones del código cinematográfico, en él señala códigos y subcódigos del cine, discute los modos de la acción cinematográfica como un lenguaje, y trata de definir sus articulaciones como una estructura que combina imágenes de distintos tipos. En esta posición nos muestra diversos elementos, no como una suma, sino como una totalidad articulada en una estructura. Este modelo estructural nos da razón de un conjunto sistemático de diferencias que permiten comprender las partes de una película y la razón de su unidad.

Por otra parte, Greimas propone un modelo estructuralista actancial, el cual pretende ser una identificación de principios de organización relacional productora de significación. Un primer concepto dentro del modelo es la categoría de actante, un tipo de personas u objetos que cumplen determinados roles dentro de un género de relatos, actuando éstos siempre de manera similar (villanos, príncipes, hadas buenas, princesas).

En un conjunto de relatos, en los cuales encontramos siempre a los mismos personajes tipo, cumpliendo éstos siempre las mismas funciones, aunque difieran las acciones concretas, podemos decir que estas funciones y estos actantes constituyen una estructura tipo, la cual es propia de un género.

A partir de todo esto, tenemos que el cine, como medio de comunicación y como arte, es una estructura que comprende la totalidad, en cuanto que sus elementos de construcción son independientes, pero se encuentran subordinados a las leyes que lo caracterizan como estructura, y por supuesto solo encuentran sentido en la conjunción de éstos.

La acción humana juega el papel prioritario en la creación cinematográfica, ya que el principal objetivo del cine es la proyección de la realidad, aunque ésta se encuentra influenciada por la visión de otro. El cine, como medio emisor de mensajes, modifica el comportamiento de su receptor y hace que éste, situado en una época y en un punto dado, participe de la experiencia-estímulo del medio ambiente del realizador, utilizando éste los elementos o conocimientos comunes con el público.

El lenguaje fílmico ordinario puede ser un simple vehículo de sentimientos o ideas al limitarse a poner en práctica un catálogo de recetas, procedimientos y mecanismos lingüísticos, presuntamente productores de "significados estables universales". El montaje, los movimientos de cámara, los primeros planos, la cámara lenta o rápida, los movimientos inversos y los trucos de toda clase dan al espectador una sensación de poder y libertad, mucho más importante para él que la reproducción mecánica de la vida "tal como es", con sus sonidos, sus colores y su relieve. Esos elementos pueden olvidarse fácilmente en la reconstrucción de un sueño, pero no la evidencia de la libertad con que el inconsciente urde en los sueños sus fantasías.

La película es entonces la proyección de la espectadora, en una relación muy peculiar con los fantasmas de la pantalla que parecen trabar contacto con sus

sueños, y enfrentan su percepción a un contexto mucho más amplio que el representado por la masa a la cual pertenecen, y concretamente, por el público del que forman parte, esta contradicción se expresa en un hecho evidente, la actividad onírica es la más pasiva del ser humano, y a la vez la más libre.

El cine, al ser un conjunto de procesos mentales ocultos, tiene características comunes que permanecen invisibles y se manifiestan de diferentes formas, y una muy evidente es el papel desempeñado siempre por la mujer en la sociedad y en sus relaciones con su entorno.

La mujer, en el cine mexicano, siempre ha sido influenciada por arquetipos y conductas que distan mucho de ser las de un participante activo de la transformación de su entorno. Las mujeres siempre hemos sido objeto de la mirada masculina, por demás deformada por los prejuicios adquiridos durante toda la existencia del mundo.

En este nivel la visión femenina y su criterio están limitados, y regidos por las leyes y barreras marcadas por el hombre, y por lo mismo, no escapa a la misoginia de la que está invadida la sociedad.

Pero en el campo donde la mujer es personaje en la cinta y emisora del mensaje, es decir, en el cine hecho por mujeres, la percepción cambia. Aquí la mujer ya no es el simple objeto de la mirada masculina, sino la emisora es objeto-sujeto de su propia mirada y por esto mismo, en la mujer espectadora su identificación se hará de distinta manera, ya que en esta representación, la mujer, aunque limitada en su actuación, tendrá un toque de rebelión.

En este contexto, el cine de las mujeres, como una estructura, tiene elementos intrínsecos, como: la mujer-directora (emisora del mensaje), la mujer espectadora (receptora del mensaje) y el mensaje estructurado por los elementos característicos del cine, pero con una representación influenciada por los conceptos ya establecidos dentro del círculo cultural de la directora.

María Novaro ha utilizado todos los recursos con que cuenta el cine, aportando una nueva manera de ubicar a los personajes mujeres, colocando a éstas en una posición de actuante activo y pensante, capaces de enriquecer su entorno.

I. LA RECEPCIÓN CINEMATográfica

A. EL PODER DE PENETRACIÓN DEL CINE

*«Todo arte consiste en hacer imágenes y toda
hechura de imágenes es la creación de sustitutos»
E. H. Gombrich.*

En este apartado describiré las características del cine como opresor de la conciencia colectiva, el propósito aquí no es dilucidar sobre un tema por demás discutido, sino intentar mostrarlo, después de todo, en su calidad más simple: como arte, como comunicación; para así estar en posibilidad de introducirlo en el mundo femenino.

En primer lugar, el cine, como fenómeno comunicativo, nos informa de la naturaleza humana, acciona la conciencia individual y la colectiva; su mensaje se introduce y extiende a las costumbres sociales; por lo que su contenido no refleja únicamente la mentalidad del director, o el escritor de la historia, sino lleva dentro de sí la ideología de un lugar, en un espacio y tiempo determinados.

Como institución estética en nuestra sociedad, el cine ha acompañado nuestra vida, a través del devenir de nuestras conciencias, el cine como opio ha acumulado en

nuestros cerebros una infinidad de conceptos, ideas, prejuicios; ha hecho que adoptemos arquetipos, actitudes, emociones, como parte de nuestra propia existencia.

Mauerhofer considera la experiencia de ver una película, o sea la situación cinematográfica, semejante a "un ritual de trance colectivo en el cual lo inconsciente se comunica con lo consciente en un grado mucho mayor que cualquier situación normal".¹

Como lo expresa Marcel Martin: "... lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad [...]; a primera vista parece que cualquier representación (significante) coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que vehícula (significado)".²

La originalidad absoluta del lenguaje cinematográfico proviene en especial de su omnipotencia figurativa y evocadora; de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible tanto como lo visible; para visualizar el pensamiento al mismo tiempo que la vivencia; para lograr la compenetración del sueño y lo real del vuelo imaginativo y actualizar el futuro; y para conferir a una imagen fugitiva más imposición convincente que la ofrecida por el espectáculo de lo cotidiano.

¹ Citado por David Ramón, "Cine y estructuralismo", en Revista Otro Cine, p. 25

² Martin, Marcel, "El lenguaje del cine", p. 22.

El cine puede dar al espectador la ilusión de materializarse, de que se hace más verdadero que nunca el tradicional espacio dramático, un espacio en el cual el hombre juega a figurar una relación afectiva entre la vida y su deseo. Más que credos explícitos, lo reflejado por las películas son tendencias psicológicas, las capas profundas de la mentalidad colectiva que corren por debajo de la dimensión consciente.

Estos elementos pueden olvidarse fácilmente en la reconstrucción de un sueño, pero no la evidencia de la libertad con que el inconsciente urde en los sueños sus fantasías tan a menudo aterradoras. Y en el cine, el espectador muestra una mayor disposición a aterrizar por obra de un truco que indagar la técnica del truco mismo. Al espectador le preocupa más soñar, que saber por qué sueña.

Las posibilidades de los recursos cinematográficos es lo que Erwin Panofsky definió como la "dinamización del espacio": "... en una sala cinematográfica [...] el espectador tiene una butaca fija, pero sólo físicamente; [...] estéticamente está en continuo movimiento, y su ojo se identifica con el lente de la cámara que cambia continuamente de distancia y dirección. Y el espacio exhibido es tan movable como el mismo espectador. No solo se mueven los cuerpos sólidos en el espacio, sino que el espacio mismo se mueve, cambiando, girando, disolviéndose y recrystalizándose".³

Respecto de la imagen cinematográfica podríamos hablar de un contenido manifiesto y de un contenido latente (o incluso de un contenido explícito y de un contenido

³ Reyes, Alfonso, "El cine y su público", p. 13.

implícito); el primero sería inmediata y directamente legible y el segundo estaría constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido darle a la imagen o que el espectador ve en ella por sí solo. Al registrar el mundo visible -trátese de la realidad cotidiana o de universos imaginarios-, las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos.

La película se transforma en la proyección de las necesidades del espectador, éste se integra a una masa a simple vista muy uniforme, y al mismo tiempo, propende a olvidarse de quienes lo acompañan, para concentrarse en una aventura personal, en una relación muy específica con esos fantasmas que parecen trabar contacto con sus sueños y enfrentan su percepción a un contexto mucho más amplio que el representado por la masa a la que pertenecen y, concretamente, por el público del cual forman parte. La contradicción se expresa en un hecho evidente: si la actividad onírica es la más pasiva del ser humano, resulta a la vez la más libre.

"El cine es capaz de lograr una dispersión total en el público convocado, al grado de nulificar la idea de público, en tanto éste se reduce a una simple suma de individualidades irreductibles e incommunicadas: la "otra vida" encarnada por el cine habla a las "otras vidas" de los espectadores".⁴

Tal vez lo dañino del cine se deba a que antes de ser una manifestación artística, éste ha sido una mercancía burguesa al servicio del capital y las cintas se orientan a obtener las mayores ganancias, cada film es lanzado al mercado como un producto

⁴ Malraux, André. "Acercamiento a una psicología del cine", p. 79

de consumo para quien puede pagarlo, siempre dentro del Modelo de Representación Institucional.

El modelo de representación institucional ha sido la sombra que impide al acceso popular a la comprensión crítica del cine, es decir, a la comunicación placentera de la experiencia. Este modelo ha sido el intercambio mercantil, la oferta y la demanda. El cine industrial, casi todo el cine que conocemos, es un aparato ideológico reproductor del orden simbólico falocéntrico, un aparato para internalizar y reproducir el/la sujeto servil voluntario del capitalismo tardío. Un dispositivo para ocupar el tiempo de ocio.

El orden simbólico falocéntrico, ha sido el orden imperante en nuestra sociedad, el cual hace girar los símbolos en torno al falo, como único elemento guía. El falo en todas nuestras actividades ha ocupado siempre un papel determinante en los cambios sociales, el falo como símbolo de poder, de dirección.

En este contexto podemos ubicarnos y entender el por qué las mujeres siempre hemos ocupado un lugar secundario en todas las actividades, en la cultura, en la sociedad y por ende en la visión proporcionada de nosotras mismas, visión que hemos adoptado sin cuestionar.

B. LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL MUNDO MASCULINO

*«La condición femenina se caracteriza por la opresión, la privación de la libertad y una relación religiosa con el poder, aunque "hay felices cautivas"»
Marcela Lagarde.*

A lo largo de la historia de todas las culturas, las mujeres hemos ocupado un lugar secundario, hemos sido objetos decorativos y/o de consumo en todas las manifestaciones sociales, culturales, artísticas; y el cine, como instrumento comunicativo implantado en nuestra sociedad no ha sido la excepción, a las mujeres en el cine y en cualquier forma de representación artística solamente se nos ha permitido actuar a través de los deseos del varón.

El papel más obvio que las mujeres hemos tenido que aceptar es el de madre. La madre es suave, cálida, amorosa, amable, sensible, receptiva, nutridora y sustentadora. Lo acepta todo y siempre está presente para responder a las necesidades de los hijos/as. No tiene vida propia independiente de la de sus hijos/as. Sólo vive para darles a luz y alimentarles hasta que pueden hacerlos por sí mismos/as. Ciertamente las mujeres somos el vehículo natural de esta función maternal, sobre todo porque los hombres no pueden dar a luz.

Las mujeres también hemos tenido que sobrellevar el peso, casi oneroso, de la diosa del amor, en consecuencia, hemos tenido que hacer enormes esfuerzos para cuidar

nuestra apariencia física y desarrollar nuestra capacidad para estimular los deseos eróticos en los varones.

En contraposición a todo esto, el feminismo se ha interesado, en primer lugar, en liberar de estos papeles a las mujeres, y en obtener un estatus y derechos iguales a los varones. Se ha preguntado de qué manera son opresivos estos roles y cómo se han desarrollado; si son solamente opresivos para las mujeres o también oprimen a los varones; y si hemos necesitado tal vez las mujeres asumir esos roles y los varones los suyos correspondientes.

Aunque la capacidad maternal y la necesidad de evocar deseos eróticos en el varón, mediante su encanto y belleza, son verdaderamente características predominantes en las mujeres, vernos obligadas a identificarnos con estos roles nos impide desarrollar nuestra individualidad, es más, una relación creativa y evolutiva varón-mujer es imposible mientras las mujeres sigamos manteniéndonos en esos papeles arquetípicos y los varones en los opuestos de "macho" (ya sea física o intelectualmente).

"... el arquetipo demasiado familiar del héroe como asesino (desde Ulises hasta Rambo) inculca en las mentes de varones y mujeres (desde nuestra infancia) con la noción de que la dominación y la conquista, ya sea de mujeres, de otros hombres, otras naciones, o de la naturaleza, es lo que hace al varón realmente masculino".⁵

"El poderoso arquetipo de la mujer como seductora diabólica (desde Circe, en *La*

⁵ Riane Esler, "Ser mujer". p. 67

Odisea, hasta el papel de Glenn Close en la película *Atracción Fatal*), sirve para justificar después, la dominación de las mujeres y de lo Femenino por parte de los varones. Y los cuentos de hadas en los que una Bella Durmiente espera pasivamente al Príncipe Encantador para despertarla, no sólo condiciona a niños y niñas a asociar la pasividad y la falta de poder con las mujeres, sino además su mensaje intrínseco es que no existe algo así como una "conciencia femenina", que una mujer carece en absoluto de conciencia sin un varón que la despierte".⁶

En este contexto, social y cultural, el aparato enunciativo de la representación visual -sus polos de emisión y recepción-, sólo admiten una visión: la del sujeto esencialmente masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente cerrado, unitario. En nuestra sociedad enviamos imágenes de nuestro lenguaje de signos al espacio exterior. En estas imágenes habla nuestro lenguaje de signos, el hombre es quien habla, quien representa a la humanidad. La mujer sólo es representada; como siempre sucede, ya han hablado por ella.

Al representar a las mujeres se nos ha convertido en una ausencia dentro de la cultura dominante. A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizá esta sea la razón por la cual suela asociarse a la feminidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción.

Estas formas particulares de opresión genérica vienen a ser cautiverios específicos expresados en las categorías madre, esposa, monja, puta, presa y loca, las cuales

⁶ *ibidem*, p.68

hacen referencia a las situaciones particulares de las mujeres que desarrollan sus existencias de esas maneras, en las que determinados aspectos se erigen como centro vital, ya sea la procreación y la dependencia a los otros en la materno-conyugabilidad.

"La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los varones. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales [...]. Cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad, es decir, se transforma en una imagen".⁷

La prioridad que nuestra cultura concede a la visión es un empobrecimiento sensorial, no es precisamente una percepción nueva. Sin embargo, la crítica feminista vincula el privilegio de la visión con el sexual. Freud identifica la transición de una sociedad matriarcal a otra patriarcal con la devaluación simultánea de una sexualidad olfativa y la promoción de una sexualidad visual más mediatizada y sublimada, el niño descubre mirando la diferencia sexual, la presencia o ausencia del falo, según la cual el niño asumirá su identidad sexual.

Jane Gallop nos recuerda: "Freud articuló el descubrimiento de castración alrededor de una visión: la de la presencia fálica en el muchacho, la de la ausencia fálica en la niña, y, en última instancia, la visión de una ausencia fálica en la madre".⁸

⁷ Luce Irigaray, "Les Femmes, la pornographie, l'erotisme", entrevista, p. 50.

⁸ Gallop Jane "Feminism y psicoanálisis: The Daughter Seduction", p. 27

Así, la diferencia sexual obtiene su significación decisiva de una visión, ya que el falo es el signo más visible de diferencia sexual y se ha convertido en el significante privilegiado. No obstante, no es sólo el descubrimiento de la diferencia, sino también su negativa lo que depende de la visión, aunque la reducción o diferencia a una medida común -la mujer juzgada de acuerdo con los patrones masculinos y considerada deficiente- es ya una negativa.

En un orden patriarcal, como el imperante en nuestra sociedad, en el cual las artes visuales privilegian la visión sobre los demás sentidos, debemos esperar de ellos que sean un dominio de privilegio masculino -como, en efecto, sus historias han demostrado que son- un medio, tal vez, de dominar a través de la representación, la amenaza planteada por la hembra.

En los años recientes ha emergido una práctica de las artes visuales animada por la teoría feminista y dirigida, más o menos explícitamente, al problema de la representación y la sexualidad, tanto femenina como masculina. Los artistas masculinos han tendido a investigar la construcción social de la masculinidad; las mujeres han iniciado el proceso largamente pospuesto de desconstruir la femineidad; hacer esto alimentaría y, por ende, prolongaría la vida del aparato representacional existente. Algunos se niegan en redondo a representar a las mujeres, en la creencia de que ninguna representación del cuerpo femenino en nuestra cultura puede estar libre del prejuicio fálico.

Sin embargo, la mayoría de estos artistas trabajan con el repertorio existente de la imaginación cultural, no porque carezcan de originalidad o porque la critiquen, sino

porque su tema, la sexualidad femenina, siempre está constituido en y como representación, una representación de la diferencia. Es necesario hacer hincapié en que estos artistas no están interesados básicamente en lo dicho por las representaciones acerca de las mujeres, sino más bien investigan lo que la representación hace a las mujeres (por ejemplo, la manera invariable de situarlas como objetos de la mirada masculina).

Las imágenes y símbolos para la mujer no pueden estar aislados de las imágenes y símbolos de la mujer. Es la representación, de la sexualidad femenina reprimida o no, lo condicionante en su participación. Uno está siempre en representación, y cuando se le pide a una mujer participar en esta representación, naturalmente se le pide representar el deseo masculino.

En este orden de ideas, lo importante aquí es impulsar la feminidad, no solo en la representación -en el polo emisor-, sino también y con mayor ahínco en la recepción, sentirnos -las mujeres- completamente femeninas, mujeres. Mientras lo masculino diferencia los opuestos, lo femenino fomenta la relación entre ellos, tal como viven y se manifiestan, en cada nivel de existencia, así como la comunicación sexual, las energías complementarias dentro de cada individuo, los dos modos de pensar, el analítico y el analógico, y los dos polos del universo, la materia y el espíritu.

Lo femenino permite vivir el mundo y vivirnos a nosotras/os mismas/os en un cambio desde una perspectiva yo-ello, a una visión yo-tú, y después, "yo soy" y "todo es nosotros/as". En un nivel personal, significa una nueva manera de mirarnos

a nosotras mismas y al mundo, y a no aceptar los dogmas convencionales sobre la subordinación establecida por derecho natural o divino. En un nivel social, simboliza el resultado de un proceso especial de grupo, una convergencia de mujeres, no sólo para formular nuevas preguntas sobre la naturaleza de la realidad, sino también para apoyarnos y nutrirnos unas a otras en una nueva hermandad social entre mujeres. En un nivel cultural, significa un marco de reconocimiento de que la subordinación de las mujeres y de los valores femeninos, como el cariño y la compasión, se hayan en las entrañas de un sistema social aberrante y cada vez más suicida.

C. EL RECHAZO A LA INCONSCIENCIA

*«Porque el cine bien visto,
hace evolucionar a la persona»
Adela Hernández y Salvador Mendiola.*

El cine, en su calidad de arte, debe ser un mecanismo liberador de la consciencia colectiva, no un dispersador de las masas, pero antes es necesario conocer sus elementos, encontrar el verdadero significado del film, para así llegar a comprender la belleza de su construcción y no enajenar nuestra mente con la ilusión que nos proporciona.

El cine constituye una actividad implantada de tal manera en la cultura contemporánea, que acercarnos a su conocimiento, de una manera racional, puede ser de gran utilidad para entender mejor la realidad en que vivimos. Además de haberse convertido en una fuente de valor inapreciable, y ha influido en modos de vida y pautas de comportamiento, sean morales o sociales. De ahí radica la importancia de realizar su desconstrucción para analizarlo de forma minuciosa y detallada y así tener un mayor acercamiento al discurso cinematográfico.

Llegar a una apreciación crítica de la experiencia cinemática no es un camino fácil, y menos para el no interesado, en ningún sentido, en liberarse de la cadena que lleva puesta, lo importante aquí no es despreciar, sino aprehender todo lo rescatable del cine, que si bien es cierto, es un opio, una máquina de sueños, también lo es, que saber apreciar su contenido nos puede transportar a territorios nunca imaginados, dentro de la reflexión, dentro de la libertad ofrecida por la capacidad de pensar.

Lo que se puede, y debe, apreciar en el cine es una interrelación muy amplia y compleja de afectos y efectos materiales e ideales. Estos afectos y efectos ocurren sobre (adentro/afuera) de un sensorio mortal personal o síntesis integral de cuerpo y mente y espíritu; un sensorio que percibe, aspecciona y comprende la experiencia. La interrelación total, por tanto, es de carácter existencial (nos va de por medio la vida en ello); pone un mundo en la unidad de la conciencia, y un modo de estar en unidad dentro del mundo real; constituye una experiencia de vida racional, un modelo de pensamiento, una praxis comunicativa.

Como lo expresan Hernández Reyes y Mendiola: "El cine, entonces, por el lado negativo, funciona como anestesia y amnesia de la(s) libertad(es) radical(es); nadie lo niega. Pero el otro lado, el positivo, el cine es el territorio donde habla el porvenir salvaje, el sitio fantasmático donde se expresa el gesto que nos saca del encierro, la sombra en la caverna que hace despertar la conciencia de los prisioneros".⁹

Para comprender el cine debemos considerar "conscientemente" la comprobación del sentimiento de realidad que provoca y penetra la conciencia y el subconsciente de los espectadores; la ubicación certera del tiempo y el espacio, como factores determinantes en la transposición de lo real a lo imaginario.

La realidad que aparece en la pantalla, nunca es totalmente neutra, sino siempre signo de algo más, en algún grado. A diferencia de sus análogos reales, vemos siempre lo que los objetos quieren decir, y cuánto más evidente es este saber, más se diluye en él, el objeto y más valor especial pierde, y esto es precisamente lo que debemos evitar en la experiencia cinematográfica.

Hacer cine significa tomar posiciones ante el modelo, por tanto la recepción debe arrancar criticando el modelo, presentando elementos para juzgarlo con objetividad, para llegar a ser de veras una conciencia crítica, apreciativa. Desconstruir el modelo significa desenajenar al sujeto receptor de películas, hacerlo madurar, adquirir verdadera autoconciencia. Actuar contra el falso sueño del modelo.

⁹ Hernández Reyes y Mendiola "Manual de apreciación cinematográfica", p. 3.

El significado cinematográfico surge de la disposición de la realidad fotografiada, cualquiera que sea su naturaleza, y lo verdaderamente cinematográfico es aquello que menos distorsiona su "re-presentación" en el film, " [...] el único propósito del cine debe ser la 'redención' fotografiada de lo real".¹⁰

Debemos volvernos conscientes, reflexionar lo que hacemos cuando vemos una película, analizar lo que pasa por nuestra mente cuando las imágenes fantasmáticas de la pantalla se pasean ante nuestros ojos. Pensar el cine nos brinda la posibilidad de trabajar directamente con la sustancia de la reflexión, con el sentido de nuestra propia existencia pensante, tanto como individuos que como grupo; de esta forma el cine puede ser un vehículo trascendental que emancipa de las instituciones falocéntricas.

"Una vez tomado en serio, como reflexión que piensa la verdad del ser, el discurso del cine, su significado, hace pensar por cuenta propia, y así nos deja conocernos mejor a nosotros mismos y reconocer también mejor la sagrada presencia diferente del otro. Funda comunidad de comunicación y de comunicaciones".¹¹

Pensar el cine en forma radical significa iniciar el proceso para ganar la otra idea, lo femenino, la mujer. Esto significa que las mujeres están actualmente en clara desventaja simbólica ante los varones, pues los modelos enajenantes tienen estructura varonil, masculina, fálica; o sea, al enunciarlas, según el deseo del varón, las

¹⁰ David, Ramón, *op. cit.* p. 27

¹¹ Hernández Reyes y Mendiola, *op. cit.*, p. 10

convierte inconscientemente en siervas voluntarias de la sociedad fundada en el control bélico de ese deseo, haciéndolas perder más consciencia libre de la que pierden los varones y quedar en completa desventaja interpretante ante la(s) película(s) como ante la vida.

Sin embargo, los varones concretos ocupan pocas veces el lugar crítico que el des/orden simbólico les asigna, y cuando las mujeres ocupan ese sitio lo tuercen, lo hacen realmente diferente, más común, más colectivo, y por lo tanto más libertario, más gozoso. Ya que ellas, al analizar la experiencia, chocan con la injusticia y abren las opciones del cambio y la gran diferencia existencial.

Para la teoría feminista la cámara provoca diferente tipo de recepción según la identificación sexual (real y simbólica) del/la sujeto receptor. No es igual el efecto subjetivo de la cámara en la conciencia de las mujeres que en la de los varones. Básicamente, las mujeres ceden más fácilmente a la seducción de la mirada cinematográfica, más especialmente a los momentos subjetivos e irreales; esto las vuelve receptores cautivos que renuncian a la propia voluntad, que sueñan con el cine y no pueden dejar de verlo. Como aparato ideológico, el cine determina el cautiverio simbólico de la conciencia de la mujer, las mujeres y lo femenino en la persona y la sociedad.

Hasta cierto punto, el cine institucional es el sueño que cautiva y sacrifica la presencia del otro, el sueño que oculta el problema de las mujeres. También por esto, cuando tal sueño deviene autoconciencia, las mujeres se vuelven más tolerantes y más razonables respecto al cine, en todos sentidos, es decir aceptan con mayor

buena voluntad el cine de carácter difícil (vanguardia, experimental), el cine como pensamiento.

Una vez puestas a pensar en serio, las conciencias femeniles encuentran en el cine una zona ideal para generar mayor gozo contracultural, es decir para interpretar el estar ahí sin identificaciones sexuales, el estar ahí, en el mundo, desde una mirada.

II. EL CINE DE LAS MUJERES EN EL "NUEVO CINE MEXICANO": LAS IMÁGENES FEMENINAS DE MARÍA NOVARO

A. UN ACERCAMIENTO AL CINE DE LAS MUJERES

*«Debemos aprender a superar el silencio y el silenciamiento de las personas-mujeres. Tener registrados ideales, imágenes, visiones, narrativas e historias de vida es paso fundamental de la voz de la mujer hacia el auténtico hablar»
Polly Young-Eisendrath.*

Para poder adentrarnos al tema de este capítulo explicaré, en primer lugar, lo que en mi análisis es el "Cine de mujeres", el cine hecho por mujeres y cuyos personajes principales son mujeres, para poder determinar en que medida se sacuden las conciencias femeninas al recibir el mensaje de este cine en una sociedad regida, prácticamente en su totalidad, por símbolos masculinos.

"La cultura existente es una cultura con dominante masculino, creada por el varón a su imagen y provecho. La mujer ha contribuido a su creación, pero sobre todo, como soporte del espíritu masculino. En esta cultura la mujer es casi ausente. En esta cultura la feminidad no es sino una proyección masculina".¹²

¹² Klonaris, Marfa, "Por una feminidad radical", p. 31

El cine está lleno de imágenes masculinas disfrazadas de relatos de vidas femeninas. Para diferenciar a la persona-mujer, en su propia subjetividad, a partir del objeto de deseo y miedo de la persona-varón, debemos empezar por las mujeres mismas. Los ideales, informes, sueños, miedos, deseos y el discurso de las mujeres, constituyen las bases de clasificación de la psicología femenina, las cuales pueden ser contrarrestadas y comparadas con las imágenes masculinas generadas por los varones.

El problema es la imposibilidad de que las mujeres sean autoras de los significados cinematográficos, es decir, la existencia de un lenguaje propiamente femenino. Esto radica en que el lenguaje de las imágenes femeninas es producto de la ideología de los varones; entonces, la pregunta gira entorno a cuando una mujer se pone detrás de la cámara, ¿qué visión de sí misma nos proporciona?, que lenguaje utiliza, si dentro del orden simbólico falocéntrico se encuentra ella misma.

De ahí, la inquietud de crear nuevos espacios en donde la mujer no sea el objeto de la mirada masculina, sino un sujeto productor de la mirada, es decir, la creadora de la imagen cinematográfica, en donde la imagen, la mujer, sea vista desde la perspectiva femenina.

El objetivo del cine de las mujeres que me interesa, no quiere endosar una nueva imagen o lenguaje, por mera pose intelectual o de reivindicación de una víctima, sino trata de examinar los obstáculos que han venido apareciendo a lo largo de un lento y azaroso recorrido en la búsqueda de cómo puede acercarse la mujer tanto a sí misma como a las otras mujeres -las verdaderas mujeres, no las magnificadas, hasta hacerlas quedar afuera de toda proporción, ya sea por medio de la demanda o del

sueño- con el fin de establecer la posible existencia de una actividad simbólica que pueda armonizar con la identidad femenil propia y la de las otras mujeres.

El llegar a esta condición sería, entonces, crear las condiciones para la superación de la escisión en nuestro ser interno del que habló Virginia Woolf: "¿Por qué, reflexiono, tenía que aparecer allí esta disparidad perpetua entre el pensar y la acción, [...] este asombroso precipicio, a un lado del cual el alma era activa y se hayaba a plena luz del día, mientras en el otro lado era contemplativa y tan oscura como la noche?"¹³

En este punto llegamos más allá del estadio de descubrimiento y vindicación de una diferencia o, -como lo describe Luce Irigaray- de una otredad e inocencia, y por tanto debemos dibujar una frontera entre el mundo de la mujer y la retirada del varón ante el horror y la violencia del propio mundo varonil. Ahora debemos investigar la complicidad y la mimésis del deseo: las razones fundamentales con que se llega a efectuar el acoplamiento de la mujer al mundo, y con qué se producen las imágenes y las relaciones que la han condenado histórica y existencialmente.

No es ninguna coincidencia que la más usual relación de las mujeres con nuestra propia imagen y con el mundo simbólico sea en particular claramente visible en una película. En la oculta (pero siempre identificable) presencia de la cámara; el cine trae a primer plano el proceso de transformación primaria yacente detrás de toda actividad simbólica, un proceso que incluso yace detrás del lenguaje, pero que se vuelve

¹³

Virginia Wolf, "Noche y día". p. 67

invisible dentro de él. Esta es la relación entre cuerpo y sentido encontrada a medio camino entre la metonimia y la metáfora, entre lo denominado por Barthes como lo "obtusos" del cuerpo y el "placer del texto", entre lo intratable de los sentimientos y su elaboración en el lenguaje.

El cine de las mujeres, y de hecho cualquier acción existencial o simbólica hecha por una mujer, únicamente puede ser considerado dentro del contexto de la construcción y complejidad del deseo, la única fuente real para la formación de una imagen, dejando a un lado, por el momento, la construcción teórica abstracta de lo que sean o puedan ser las formas con las cuales, las mujeres -cuando están en relación con otras mujeres, o en las relaciones que tiene una mujer con ella misma- asumen, así sea dentro de la realidad como de lo simbólico, dentro de la historia como del mundo basado en la polarización sobredeterminante del varón y la mujer entendidas en tanto oposición y complementariedad.

El cine, por tanto, nos da a las mujeres la posibilidad de representarnos a nosotras mismas; de tal manera que nuestros propios cuerpos y seres individuales, definidos y sexuados, pueden llegar a ser mirados y reconocidos sin tener que quedar subsumidos dentro de una necesidad impuesta desde afuera o idealizados al interior de un sueño.

Con el fin de alcanzar tal cosa, resulta esencial ser capaces de encarar y tratar directamente con las fuerzas opuestas al cumplimiento de esta esperanza, fuerzas que no se encuentran tanto afuera como adentro de la mujer misma, para usar los provocativos, los molestos argumentos de Otto Weininger, un varón cuyo horror por

la mujer le dio una clara percepción de muchos aspectos de lo femenino: "El más grande, el único enemigo de la emancipación de las mujeres es la mujer en sí misma", y "¿podrá la mujer elegir el abandono de la esclavitud con el fin de volverse infeliz y desdichada?"¹⁴

Hablaré, por tanto, del cine de las mujeres como una aspecto en la relación de las mujeres con su propia imagen, y hablaré de esta imagen en forma primaria de simbolización.

El cine reproduce tanto al sujeto del deseo como al sujeto del lenguaje, el invivible mundo de los sentimientos y el civilizado mundo de la cultura, como en las experiencias de aprendizaje y trabajo, donde las tempranas asociaciones que aplican los niños a la presencia de la madre, regresan para perseguir las relaciones de las mujeres con cada otro a la luz de la cultura; así, en el cine la representación del cuerpo femenino en la superficie de la pantalla hace recordar las muy tempranas figuraciones y simbolizaciones encontradas detrás de las acciones de todos los días en la vida y en el lenguaje.

Entendemos, entonces, al cine de las mujeres como un aspecto en la relación de las mujeres con su propia imagen. En el caso de la mujer, como directora de cine, podemos tratar de entender de qué modo su trabajo creativo como narrador, el producir la película, es influenciado inconscientemente por el hecho de ser mujer, dado que su propio cuerpo, la imagen de su identidad, la encara sobre la pantalla como la imagen, como objeto de la mirada, como cuerpo imposible.

¹⁴ Weininger, Otto, "Sex and Character", p.p. 75 y 348.

Este proceso le da voz a la otra cara de lo femenino, aquella que encubre la figuración familiar de la víctima pisoteada y que no es más que la complicidad, hasta enemistad, entre el deseo del varón y el de la mujer. Y para el análisis crítico del modelo institucional de representación cinemática, de la mujer como objeto del voyeurismo varonil, este mismo elemento de complicidad es lo que permite no negar la mirada femenil, sino poder localizar la confusión del deseo de la mirada del varón con el deseo de la mirada de la mujer.

El problema común tanto a varones como a mujeres, problema que genera la ilusión de ver, en lo limitado y concreto, es el de proyectar una perfección, inalcanzable para cualquier individuo singular, sobre alguien complementario, dentro de un mecanismo que tiene como base conceptos provenientes de lo sagrado, el amor y la polaridad varón-mujer. Este problema es compartido de la misma manera tanto por varones como por mujeres, pero la posibilidad de expresarlo varía mucho para cada sexo.

En el cine de las mujeres la fantasía se desarrolla en dos direcciones diferentes: la desconstrucción del texto institucional, y la figuración de la identidad femenil. En el cine de las mujeres se vuelve más claro el doble problema que rodea a la autoimagen de la mujer, imagen atrapada en una fijación entre la infancia y las figuraciones impuestas por los otros. Es como si allí hubiera un doble curso a seguir: escapar de la total penetración de la fantasía varonil (la cual crea una ilusión que significa todo, pero realmente no dice nada) y, entonces, presentar resistencia a la identificación específica (experimentada, paradójicamente, más como limitación que como liberación).

Dentro del cine ocurre muy seguido que la magia de la imagen, en tanto tal, se combina con el deseo de la mujer a ser seducida por su propia imagen omnipotente. Su espejo refleja una imagen que no tiene determinación firme o claridad estable.

El descubrimiento de un lenguaje y la conciencia de un nuevo simbolismo son hechos cruciales para la forma en que las mujeres y nuestra condición contemporánea pueden llegar a ser representadas. No hay, hasta ahora, un lenguaje de lo femenino, por lo tanto, tampoco hay una imagen de la existencia femenil autónoma, solo hay la oscilación entre lo infantil y lo fantástico, las formas execrables que la libido varonil atribuye a las mujeres y a la defensa contra ellas.

Retomando estas ideas, estudiaré concretamente el caso de María Novaro, quien como realizadora del "Nuevo Cine Mexicano de Mujeres", nos ofrece una nueva visión de las mujeres, según su expresión: "El hacer las películas es como un pretexto para explorar, hacer preguntas y buscar respuestas, una reflexión sobre nosotras, sobre todas nuestras amigas, de toda nuestra generación y probablemente sobre muchas mujeres de las generaciones que están siguiendo; y el cine, en la medida de que es imágenes sonoras y visuales, es sobre todo proponer una mirada, una manera de mirar a las mujeres, y a mi país, en toda su desnudez, en toda su simplicidad, pero también en su emoción."¹⁵

Y en este orden de ideas, llegamos al punto esencial de este trabajo: encontrar esas imágenes propuesta por María Novaro, llegar al entendimiento de la feminidad

¹⁵ María Novaro, "Los que hace Nuestro Cine", entrevista.

plasmada en sus personajes, encontrar la posibilidad de que se den en nuestro país las condiciones necesarias, tendientes a la creación de un lenguaje cinematográfico femenino.

Lo que el feminismo ha revelado en sus muchas formas, desde la teología hasta la crítica literaria, pasando por la psicología y la filosofía, es que el silenciamiento y la trivialización de las mujeres y de sus ideas afectan continuamente a todo el mundo y la manera en que deseamos ser nosotras/os mismas/os y en qué queremos que el mundo sea.

En este estadio, María Novaro nos ofrece un cine feminista, en la medida de que intenta despertar un reconocimiento del hecho de que nuestras creencias influyen nuestras percepciones y que lo que creemos que es real -lo que asumimos como "auténticamente verdadero" para nosotras/os y para las/os demás- es nuestra manera dominante de observar en ese momento.

Esta participación es una invitación a tomar conciencia de la opresión femenina, buscando espacios para reafirmar nuestra propia sexualidad, entendiéndola no como una diferenciación, sino como una complementariedad, es decir, dejar de ser el "otro", para ser Yo misma, proceso que se da en sus personajes femeninos, dejando así a un lado aquellos estereotipos que marcan a la mujer como madre y/o esposa abnegada o prostituta.

B. EL CINE DE MARÍA NOVARO: "LOLA" Y "DANZÓN"

*«Para las mujeres el dilema se convierte en cómo imaginar y vivir la feminidad auténtica y, al mismo tiempo, desarrollarse como individuos independientes y fuertes»
Polly Young-Eisendrath.*

Encontraremos aquí la descripción de las dos películas tomadas como muestra de este análisis: "Lola" y "Danzón", el método de análisis fue el hermenéutico, el cual implica la interpretación analítica de las películas; primero realicé la desconstrucción de las cintas, para así comprender el sentido de los signos localizados en los filmes.

Por lo anterior, al hablar de signos es obligatorio hablar de un lenguaje y así, de un lenguaje específicamente cinematográfico; el lenguaje, cualquiera que sea, consiste en un dispositivo que permite otorgar significados a objetos o textos, expresar sentimientos o ideas, comunicar informaciones. Entendemos al lenguaje como un instrumento creado por cada comunidad con el fin de comunicar. Es también, una prolongación o extensión del hombre, porque le permite conceptualizar toda la realidad en función de sus intereses.

De esta manera, el lenguaje genera códigos. El código es una organización y significación de la sociedad. Los significados son ahí los hombres y sus relaciones, pero el hombre es el vehículo y la sustancia del signo. El signo es a su vez un estímulo cuya imagen mental es perceptible, y nos da información sobre algo distinto de sí mismo, éste contiene significantes y significados.

Desde este punto de vista, podemos hablar en un lenguaje cinematográfico, en el sentido de que es un instrumento de comunicación, cuyo procedimiento es el siguiente: un emisor produce señales para transmitir mensajes a los espectadores, estas señales se basan, en primer lugar, por la recepción visual; y en segundo, por el oído.

El lenguaje cinematográfico posee códigos propios, y éstos a su vez crean significantes, únicos del cine (imagen fotográfica, puesta en escena, encuadre, montaje). Los códigos no sirven sólo para constituir al cine como objeto del lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos.

Según Annette Kuhn, "todas las películas crean significados mediante la articulación de sus significantes y cada película crea sus propios significados mediante la peculiar configuración de sus significantes, algunos de los cuales son específicos del cine".¹⁶

Por otro lado, el cine crea sus propios significantes y significados, en los cuales van implícitos una serie de intereses ideológicos destinados a reforzar la enajenación de los receptores. De ahí, que el análisis deconstructivo sirva para incorporar la relación activa del espectador al proceso de significación; primero, abriendo un espacio para la intervención activa por parte de los espectadores en el proceso de producción de significados, ofreciéndoles la oportunidad de reflexionar sobre los temas tratados a partir de sus propios procesos de interpretación, reflexión y discusión; en segundo, provocar en los espectadores la conciencia de la existencia y

¹⁶ Kuhn Annette, "Cine de mujeres", pág. 50.

efectividad de códigos predominantes y como consecuencia, crear una actitud crítica hacia ellos.

El proceso de desconstrucción lo constituyen tres mecanismos que nos permiten elaborar nuestros propios mensajes: mimesis, diégesis y hermeneusis.

"La mimesis consiste en la imitación de la realidad de la vida; para corresponder a ésta, tiene que servirse tanto de la lengua, como de los hábitos mentales en el contorno social".¹⁷ Muy particularmente, es la imitación de una persona al repetir lo que se ha dicho y copiándola en el modo de hablar, gestos y ademanes. La mimesis en el lenguaje cinematográfico es "el aspecto/percepto significativo del signo cinemático. La materia del cine, la cosa cinemática en y para sí, su producción, circulación y consumo como objeto social".¹⁸

La diégesis es la "sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Es lo que Todorov llama historia, Barthes llama relato, Rimmon llama significado o contenido narrativo."¹⁹ La diégesis muestra la historia narrada, es decir, el mundo propuesto por la película, ésta siempre será empleada para designar lo material: dirección, interpretación de actores, en general el universo creado por la cinta cinematográfica en cuanto relato. Es "el aspecto significado del cine. La idea del cine (tema, historia), el pensamiento,

¹⁷ Beristain, "Diccionario de retórica y poética", p. 334.

¹⁸ Hernández Reyes y Mendiola, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹ Beristain, *op. cit.*, p. 48.

la narración, su emisión, transmisión y recepción de mensaje(s). Al final la diégesis es la causa formal de la mimesis, su continente real".²⁰ La diégesis es la causa de la mimesis y la una no puede existir sin la otra.

Por último, la hermeneusis es la interpretación que se le da al texto o película para fijar su verdadero sentido, a través de nuestra propia experiencia, esto a su vez es una idea que representa un signo, o la idea a la que puede ser referida un objeto o pensamiento, es en sí la crítica que se hace del modelo de representación cinematográfica.

Esta trenza comunicativa (mimesis, diégesis y hermeneusis) para desconstruir el mensaje del cine, nos permite introducirnos a la ideología regida por el modelo de representación cinematográfica; para ello, la teoría feminista del cine se ha propuesto estudiar cómo construyen y encarnan las películas la ideología del patriarcado, y así, descubrir de qué forma se ha convertido la mujer en un conjunto de significados y en un signo de orden patriarcal, es decir, cómo el significado mujer queda codificado como objeto de la mirada exclusivamente masculina.

Después de realizado el análisis de "Lola" y "Danzón", empezaré por hacer una descripción de las dos protagonistas y los elementos primordiales de cada película, para posteriormente plantear lo que en mi análisis es la mirada propuesta por María Novaro, el vuelco radical, dado por ella a la representación femenina mexicana.

²⁰

Hernández Reyes y Mendiola, *op. cit.*, pp. 24-25

Describiré primero a "Lola", en todo lo que para mí es la nueva visión y haré lo mismo con "Danzón", plasmando todo lo encontrado en la cinta acerca de las mujeres y su relación con México, algo que María Novaro conjuga extraordinariamente a través de las metáforas.

1. "Lola"

La propuesta aquí observada es un cambio en la manera de ver a las madres y la relación con su mundo, Lola es una madre que sale de los estereotipos utilizados en el cine mexicano; Lola no es una mujer abnegada, es una mujer que además de amor a su marido y a su hija, también tiene deseos.

No es la mujer que acepta su destino con resignación, sin pedir nada para sí, sino busca su propia satisfacción, no es la víctima ni la heroína de la película, simplemente es una mujer, no es una madre magnificada ni un objeto sexual, Lola no se encuentra dentro de ninguno de los roles atribuidos a las mujeres mexicanas. Es una mujer real.

Existen imágenes nada comunes en una cinta del modelo de representación institucional; imágenes que tienen un significado, que expresan emociones, como por ejemplo:

- Lola sentada en una banqueta, con un suéter flojo y maltratado, con chancas, despeinada, imagen que nos remite a la soledad, al desequilibrio emocional que está viviendo una mujer que, en ese momento, no sabe hacia dónde ir.
- Lola bailando hawaiano en un parque, y al introducirse en su propia fantasía se olvida de su hija, imagen que nos muestra el claro descuido que Lola está dando a Ana en esos momentos, el deseo de Lola de escapar de su mundo, de su papel de madre.
- Lola, sola, tomando cerveza y fumando, en un parque, donde se le acerca un teporochito a pedirle un cigarro y le dice la frase que estaba dando vueltas en la cabeza de Lola "todos los hombres son unos cabrones".

En esta película no hay espectáculo en ningún cuadro de la cinta, Lola es una mujer sacada de los rincones más recónditos de la realidad, de la vida diaria, es una mujer que toma cerveza en un parque, que no tiene su casa ordenada, que no cocina todos los días para su familia, que en una etapa de crisis se abandona, que pierde interés en su propia persona y en su hija.

Pero también es una mujer que es capaz de jugar a lo que le propone la hija, y le da a ésta la oportunidad de liberar toda su fantasía, Lola y Ana son cómplices, amigas, cada una en su mundo integra a la otra, cada una es parte de la liberación de la otra.

La lucha interior de esta mujer es la de sentirse abandonada, sin la presencia masculina de su marido, y el tratar de escaparse de su papel de madre, el carácter

que de Lola se plantea en la película es el de una mujer joven, con muchas ganas de seguir viviendo.

Lola ama a su hija, aunque esquivo la responsabilidad materna, se llena de culpas propias y ajenas, no sabe cómo guiarla y atenderla, su vitalidad, su sexualidad se ve de pronto cortada por la ausencia de Omar. Lola es una mujer de espontaneidad y de emociones que la llevan a diferentes lados, que la van manejando. Lola no sabe decirle a Omar que no quiere que se vaya, que lo necesita a su lado y oculta esta impotencia, siendo sumamente agresiva.

Estas emociones también se manifiestan en el deseo de huir de su cotidianidad, en este intento de huir se va a Veracruz con sus compañeros de trabajo, en este viaje se da la oportunidad de demostrarse que no es tan débil como ella creía, el estallido de una botella en la cabeza de Mario, y después ver el paisaje humano de bañistas pobres, pero llenos de amor, le dan la oportunidad de vencer su soledad y regresar por su hija. Lola descubre aquí su fuerza interior, como mujer y como madre, descubre su verdadero sentido, el acercamiento con su hija, para así llegar al inicio de un verdadero entendimiento.

Las metáforas en Lola tienen un papel importante en la elaboración del significado de la cinta, las imágenes femeninas se conjugan con las imágenes de la Ciudad de México, para así lograr transmitir una emoción completa, estas imágenes se dan desde el inicio de la película, como un planteamiento del contexto ofrecido por María Novaro:

- Al inicio de la película, la oscuridad de la Ciudad de México acompaña la oscuridad de las emociones que está experimentando Lola, la oscuridad de una mujer que realmente no es así, de una mujer vital, y que en estos momentos esa vitalidad está siendo opacada.

- La Ciudad de México derruida por el sismo de 1985 nos remite a la destrucción interna de la que Lola está siendo objeto, su mundo destruido por un agente externo y a la vez profundamente interior.

- La oscuridad de las escaleras donde Lola y sus amigos deciden darse una "limpia de mar y arena", que marca el inicio de una nueva vida y posteriormente en esa misma oscuridad donde Lola descubre su fuerza para rechazar lo que no quiere.

- Y finalmente la luz, el día, la alegría, el encuentro consigo misma y el asumir su maternidad, al observar los pequeños detalles que están al alcance su mano y la ayudan a aceptarse y ser una mujer.

El final de la cinta no resuelve nada concreto, solo se puede ver a Lola con su hija tomada de la mano, caminando a la orilla del mar; por lo que se deja al espectador la posibilidad de elegir y llegar a sus propias conclusiones.

2. *"Danzón"*

La propuesta en este caso es la de una mujer, sola, madre de una hija de 17 años, donde su calidad de madre la niega a verla como otra mujer, sus cuidados son excesivos, cada una tiene un punto de vista diferente acerca de la vida, sus ambiciones, aunque no diametralmente, son separadas, cada quien quiere su individualidad.

En este caso la película nos muestra a una mujer que siempre ha estado sola y cuya única imagen masculina es Carmelo, su pareja de baile, una imagen que no significa compañía ni sexo, únicamente la pareja que la lleva a tener un gusto casi obsesivo por el danzón, el único motivo por el cual este hombre está cerca de ella.

En "Danzón" no se conoce el amor ni la sexualidad y al mismo tiempo está plagada de una excesiva ternura, Julia, por sus prejuicios, no encuentra la manera de expresarse, sublima su energía sexual a través del danzón y es hasta cuando pierde a Carmelo que se da cuenta de que realmente es amor el que siente por él. Carmelo es parte de su vida, pero se niega este sentimiento a sí misma.

Julia es una mujer conformista, cuyo único escape es el bailar y la de sentirse en los brazos de Carmelo, solo al bailar, en lo sublime del danzón, se niega a sí misma como mujer. Julia trata de opacar su sexualidad, su atractivo femenino, al decir de Susy: "tienes miedo de parecer puta o de gustarle a los hombres", algo a lo que

siempre ha estado temiendo Julia, quien está llena de prejuicios acerca de su propia feminidad y de su sexualidad, de su gusto por un hombre; ideas de las que se libera precisamente al trabar un acercamiento con las prostitutas del hotel de Doña Ti y con los travestis que conoce en Veracruz.

Julia encuentra su liberación en este viaje en donde vive una aventura amorosa con Rubén, y se permite a sí misma ser una mujer con deseos e ilusiones; su papel de madre ya no la envuelve del todo, y ya no le preocupa lo que la demás gente piensa acerca de ella. Julia es una mujer de emociones contradictorias, que reprime su sexualidad, llena de prejuicios e ideas falsas, con mucho miedo a expresar lo que realmente siente.

Los pies tienen preponderancia a lo largo de la cinta, precisamente como elemento guía del danzón, el símbolo de una ideología, de una manera de relacionarse en la vida.

En esta película las metáforas no son exactamente imágenes, sino las claves están dadas a través de las palabras, de las frases utilizadas; como por ejemplo:

- "que con el baile yo sienta que me mandas, que me guías", implica el significado del danzón, la ideología de Julia, un juego ritual en la forma de relacionarnos las mujeres con los varones.
- "enséñame como mujer para que te entienda", frase llena del significado de lo plasmado por la cinta, el llegar a un encuentro de la mujer consigo misma,

para que sea la misma mujer quien indique lo que realmente quiere, para lograr ser escuchada y así entendida; además, el valor y la intención que se le otorga a dicha frase en la cinta, el ser pronunciada por un homosexual, o sea un hombre que se introdujo al mundo femenino.

- Las frases que se encuentran escritas, los nombres de los barcos o el nombre del restaurante donde trabaja Carmelo, cuando Julia llega a buscarlo, "La Esperanza", "Puras ilusiones", "Amor perdido", "Me ves y sufres", funcionan como metáforas de los sentimientos que van brotando en Julia a lo largo de su búsqueda, la cual no culmina encontrando a Carmelo, sino con un encuentro más valioso, consigo misma.

Los ancianos bailando es otra forma de simbolizar la vitalidad a través de un baile, que también bailan los niños en Veracruz, es decir que lo sublime en las relaciones acompaña a los seres humanos desde la más tierna infancia, reflejo también en la ideología de Julia que ha bailado danzón desde niña.

La oscuridad forma parte de la cinta, como la metáfora más explícita de la monotonía de la vida de Julia, así, observamos la oscuridad de la calle al salir del Salón Colonia, y los espacios cerrados que simbolizan lo oculto de los pensamientos de Julia, sus prejuicios, el velo que guarda sus ideas.

Julia llega aparentemente triste por no haber encontrado materialmente el objeto de sus deseos, pero sustituye a su pareja dentro del baile, ya no encuentra la misma emoción al bailar con otro diferente a Carmelo, sino logra despojarse de sus prejuicios.

En Veracruz, el ambiente festivo que acompaña a Julia durante la transición hacia su feminidad. La aventura amorosa vivida con Rubén, la hacen asumir y aceptar su sexualidad, su feminidad; el dejarse llevar por sus emociones, es algo que la enseña a ser como quiere ser, a no esquivar la mirada de Carmelo al final. Rubén no sabe bailar danzón, pero le gusta a Julia y es aquí donde se da el rompimiento de sus viejas ideas fuera del rol común.

Cuando se encuentran Carmelo y Julia, ésta se da cuenta de que es el único con quien puede bailar y entenderse verdaderamente, se da en el baile ese encuentro sexual, y a través de las miradas se expresan las intenciones, como simbolismo propio del danzón, un juego de pareja, lleno de misticismo, donde las miradas deben darse poco a poco, no de golpe, sino como perdidas en el espacio, donde se puede encontrar la plenitud de lo sublime.

C. LAS IMÁGENES FEMENINAS DE MARÍA NOVARO

*«El conocimiento y la creatividad
son tanto sexuales como espirituales»
Edward C. Whitmont.*

En este inciso realizaré una descripción de las mujeres que aparecen en "Lola" y "Danzón", sus relaciones con su mundo, con las mujeres mismas y en sí el planteamiento de la mirada que propone María Novaro, plasmaré mis conclusiones

acerca de los conceptos en sí, sin separar las películas, sino conjugándolas para obtener el concepto femenino general de María Novaro.

Lo más importante en este apartado es resaltar todo lo que encierra el trabajo de que una mujer haga una película sobre mujeres, un trabajo esencialmente femenino. Las mujeres de los filmes de María Novaro son personajes cien por ciento femeninos, mujeres que buscan su esencia, su individualidad, mujeres que trabajan, madres, hijas, amantes, esposas, amigas y compañeras.

1. Las mujeres

Todas las mujeres que aparecen en ambos filmes son mujeres sin un varón a su lado, Julia y Lola son mujeres a las que ha dejado un hombre, y a raíz de esto escapan a su cotidianidad, aunque con una variante: Julia siempre ha estado sola, y Lola tiene un marido, aunque no físicamente, siempre está presente.

Las mujeres no se atacan una a otra, comparten sus deseos, sus alegrías, su desilusión, su trabajo. Ninguna es una "super-mujer", simplemente son mujeres, su vida puede ser común a cualquiera de nosotras, cada frase, mirada o movimiento son esencialmente femeninos, no hay nada que se pueda tergiversar.

Las mujeres saben ser amigas, no hay ningún elemento de lucha entre sí, cada quien vive y afronta su propia realidad, Lola, Ana, Chelo, Dora, Juana, Julia, Perla,

Silvia, Tere, Doña Ti, "La Colorada", inclusive los homosexuales, que como hombres que intentan filtrarse en el mundo femenino, saben ser compañeros y amigos de una mujer.

Cada una de estas mujeres, como hija, como madre, como amiga, como amante, tienen algo que hacer, algo importante por qué vivir, mujeres de una generación que intenta cambiar, pero su rebeldía no es contra el hecho de ser mujeres, sino en contra de sus propios prejuicios, su lucha es interior, pero no contra su feminidad, sino por las cosas que han acumulado en sus cerebros a través de ser mujeres en una sociedad machista.

2. *Las madres*

Las madres, en estas películas, son mujeres que han vivido en otras generaciones, y por ello no encuentran el sentido que dan a la vida sus hijas, ellas tratan de orientarlas, con cariño, hacia el camino que ellas mismas ya han recorrido como hijas, aunque a las hijas no les parezca la forma en que las intentan guiar.

Se plantea una lucha de generaciones entre las mujeres, por un lado Chelo, la madre de Lola, no sabe acercarse a su hija, porque ésta tampoco sabe como llegar a Chelo, es ahí donde radica el desentendimiento de ambas, cada cual quiere vivir a su manera, a como las circunstancias actuales las empujan.

Lola, como madre es más condescendiente, tal vez por su propia negligencia aparente en los momentos de crisis; pero la relación con Ana, más que de madre e hija es de cierta complicidad, de amistad, Lola es una mujer que es capaz de jugar a lo que lo propone la hija, le da la oportunidad a la hija de que libere toda su fantasía. Al contrario de Julia que es una madre exageradamente posesiva y sobreprotectora, hasta que decide ir a Veracruz y se atreve a dejarla sola. Julia intenta por todos los medios ver a su hija aún como una niña, algo que no agrada mucho a Perla.

3. *Las hijas*

En este caso las hijas son Ana, Perla y Lola, esta última funge dentro de su historia como madre de Ana e hija de Chelo, su relación con su propia madre no es satisfactoria para ninguna de las dos, pero como madre es totalmente diametral, Lola y Ana son amigas, Ana es una niña que disfruta la compañía de su madre.

Ana y Perla son hijas de las dos mujeres protagonistas, ambas forman parte de la liberación de sus madres, las hijas intentan asumir su propia libertad, su feminidad. Aunque las relaciones de las hijas con su madre, en ambas cintas, no son totalmente buenas, no son relaciones tirantes, de lucha; por el contrario, son relaciones de mujeres que comparten sus vidas, sus ilusiones, sus fantasías, cada quien quiere algo, aunque no definido, pero lo importante es la relación que se llega a establecer cuando sus madres se asumen como mujeres.

Los conflictos en las hijas son precisamente por la falta de entendimiento con sus madres, la lucha es de generaciones, de transición, aunque los conflictos no son grandes problemas, el encerrarse en su mundo cada una, hace que se llegue a las fricciones, pero siempre dentro de un marco de comprensión.

4. *Un elemento trascendente: los homosexuales*

Los homosexuales forman parte de esta visión solamente en Danzón, donde es precisamente un travesti el quien acompaña a Julia en su transición, en su búsqueda, el apoyo ofrecido por parte de ellos es lo que ayuda a Julia a despojarse de la pesada carga de prejuicios que lleva consigo.

Susy, el nombre artístico del travesti, por su misma condición sexual induce a Julia a expresarse con libertad. El rasgo trascendente aquí es que Susy llega a entender tanto la personalidad femenina, que logra hermanarse a una mujer, a apoyarla, a sentir como mujer. Susy, sabe ser amiga, y su feminidad es libre, por lo que no le es difícil apoyar a Julia en la búsqueda de Carmelo y su encuentro consigo misma.

Los homosexuales, en la visión de María Novaro, se encuentran en una posición de varones que se introducen en el mundo femenino, el acercamiento de la mujeres consigo mismas, para encontrar la cooperación mutua entre mujeres, no hay misoginia en ninguna parte, se encuentra el acercamiento del mundo femenino dentro del mismo mundo femenino.

Los homosexuales se hayan en el justo medio del equilibrio entre las fuerzas masculinas y femeninas, un equilibrio que debe existir para que una mujer pueda entenderse dentro del mundo y el mundo entero dentro de sí misma, los homosexuales no aparecen como sarcasmo dentro de una sociedad machista, sino como un concepto con el que se introduce una manera de observar la sexualidad en todas sus dimensiones; son símbolos de la sexualidad femenina en sus rasgos más extremos, sin colación de ningún elemento extraño, el lado opuesto de la sexualidad femenina enseñándole a una mujer a ser mujer.

Los homosexuales giran entorno a la forma de que un varón se acerca tanto al mundo femenino, y se esfuerza en la misma medida por ser una mujer verdadera, que llega a entender el verdadero sentido de la personalidad femenina, sentido que transmite admirablemente a Julia, entendiendo ésta su feminidad reprimida y asumiendo su rol de mujer, realmente femenina.

Después de este encuentro con los homosexuales, Julia comienza a tenerle menos miedo a su condición femenina y a su propia sexualidad, empieza a reconocer sus propios deseos y pasiones encontrando su camino de mujer.

5. *Una lectura aparte: los varones*

Los varones cabe observarlos aquí como un punto importante, aunque no primordial, ya que no es el objeto de este trabajo, pero la visión también es de llamar la

atención, aquí los varones no son los villanos de las películas, sino coadyuvantes, inconscientes, de las protagonistas.

Los varones no son los culpables del sufrimiento de las mujeres, sino llevan consigo su propia personalidad, no son machos, ni padres magnificados, sino otros seres humanos que aparecen en la historia como partes de un todo.

Los personajes varones de las películas no ocupan un lugar importante por el espacio dentro de las cintas, pero sí por la presencia dentro de los personajes mujeres; aparecen como símbolos de la presencia masculina que se ha hecho necesaria ante las mujeres, por cultura o tradición.

María Novaro se permite observar a los varones como el objeto del deseo de la mujer protagonista, el pánico de la cámara a lo largo del cuerpo desnudo de Rubén recrea la imagen que muchas veces se ha realizado con el cuerpo de una mujer, sin duda, un cambio importante en la mirada acerca de los varones

Las mujeres no se encuentran subsumidas en el sufrimiento abnegado de la relación de pareja ni como esclavas de los hijos, que en estas cintas son también mujeres.

D. A MANERA DE CONCLUSIÓN

*«Nos autodestruimos al hacernos
triviales, al creer la mentira de que
las mujeres no somos capaces de grandes creaciones»
Adrienne Reich.*

En general, la mirada propuesta hacia las mujeres, en las películas de María Novaro es la de imágenes esencialmente femeninas, mujeres que no buscan romper con los lazos opresores de la sociedad patriarcal, sino tratan de encontrar su verdadero camino dentro de su propio mundo, no rechazan el amor ni la compañía de los varones y mucho menos de las mujeres, mujeres con sensibilidad femenina, mujeres que no odian ser mujeres.

Un rasgo muy importante en la búsqueda de la propia identidad de las protagonistas es que buscan su identidad en la soledad, en Veracruz, ambas son madres, amantes de la vida, y que no rechazan su individualidad, viven su sexualidad, conscientes de sus deseos, buscan y buscan hasta que logran encontrar su destino, lejos de su mundo cotidiano, encuentran respuesta a sus preguntas y regresan a asumir su vida, pero con mayor libertad, despojadas de cualquier remordimiento, a ser madres, a trabajar de nuevo, pero con nuevos ímpetus y esperanzas.

María Novaro nos ofrece una nueva visión de la feminidad consciente, ella es una mujer que no intenta despojarse de su calidad femenina, sino por el contrario, la

asume y plasma su sensibilidad en cada paso de su trabajo fílmico, con rebeldía y revelación.

Novaro capta esencias, caracteres, instantes en la vida de un personaje. Mujeres de carne y hueso, reales, ni heroínas ni villanas, mucho menos vampiresas, no hay machismo, ni hembrismo; simplemente la concatenación de los elementos femenino y masculino. Aquí, los hombres no son los villanos, simplemente son seres humanos enclaustrados en una sociedad patriarcal.

Un elemento importante es el papel de la homosexualidad, en la que el compañerismo femenino es mayormente resaltado y reforzado por un homosexual, el acercamiento de un extraño al mundo femenino.

Las cintas tienen dentro un juego de intenciones, de argumentos en distintos aspectos de la personalidad femenina, el amor, la confianza, el rencor y sobre todo la rebeldía, cada personaje trata de buscar algo, de no tomar en serio su realidad cotidiana, cada uno busca un escape, una nueva salida.

La visión de María Novaro se encuentra en el lado extremo de la representación femenina tradicional y dentro de la visión que propone el cine de las mujeres, o sea, el acercamiento de una mujer tanto a sí misma como a las otras mujeres, para encontrar así el camino de ser mujer sin ser diseñada por el enemigo, encontrando su propio camino, como mujer, para así poder ser madre, esposa, o amante; es decir, el aceptarse como mujer en primer plano, sin estar condicionada su feminidad al hecho de ser madre, esposa o amante, sino las demás etapas en conjunción con su feminidad y no como condicionantes de ésta.

En nuestra sociedad, y por la propagación de imágenes masculinas dentro del orden patriarcal, ha existido un profundo sentimiento de desconfianza y desvalorización de las mujeres y de lo Femenino dentro de nosotras; sentimiento heredado de nuestras madres y experimentado de nuevo en nuestra falta de conexión con esos valores.

Muchas de nosotras hemos sentido una reserva natural respecto a otras mujeres, una autoprotección del aspecto devorador o del frío rechazo que imaginábamos que se escondían en sus ofrecimientos. Sin embargo, la obra de María Novaro es un claro ejemplo de la posibilidad de realizarse un cambio de mentalidad.

Las mujeres de las películas de María Novaro encuentran comprensión y apoyo en las otras mujeres, ninguna huye de la otras, al contrario buscan la compañía y la solidaridad de las otras mujeres, en un entendimiento mutuo, que no quiere cambiar a la otra sino la acepta y la protege; los antiguos arquetipos marcados por la sociedad patriarcal se rompen a través de los personajes femeninos de María Novaro.

Como las mujeres de las películas de María Novaro no conocen su camino, de la misma forma, en la realidad no existe un camino a seguir por todas las mujeres, el camino está dentro de cada mujer, el no sentirse realizada a través de la personalidad de otro/s, ni como madre, ni como esposa.

III. EL JUEGO EMISOR-RECEPTOR EN EL MENSAJE CINEMATOGRAFICO DE MARÍA NOVARO

A. LA RECEPCION FEMENINA

*«El más grande, el único enemigo de la emancipación de las mujeres es la mujer en sí misma, ¿podrá la mujer elegir el abandono de la esclavitud con el fin de volverse infeliz y desdichada?»
Otto Weininger.*

Habiendo ya analizado las características opresoras del cine y la forma en que las mujeres han sido representadas en él, entraremos ahora en el terreno de la recepción, tratando de determinar cómo una mujer absorbe y se alimenta de la fantasía cinematográfica.

El objetivo de este apartado es realizar un análisis que intente explicar cómo la espectadora es atacada por los fantasmas del modelo de representación institucional, para así llegar al punto donde las receptoras pierden su ilusión y descubren que pueden ser objeto-sujeto de su propia mirada, obteniendo así una nueva forma de individualidad que las lleve a su libertad conciente, para estar en posibilidad de obtener placer de la experiencia cinematográfica.

El principal problema, al que se enfrentan las espectadoras del cine del modelo institucional es que no existe un lenguaje propiamente femenino en este modelo de representación, de ahí que la espectadora asimile un mensaje deteriorado, y que su identificación sea hacia personajes masculinos y no con actantes puramente femeninos.

La espectadora recibe y absorbe una visión distorsionada de su propia feminidad, que es al fin y al cabo la manera como está acostumbrada a vivir, a través de la línea que ya se le ha marcado para ser mujer, claro, siempre de los límites de los varones. Las estructuras dentro de un género de película son repetidas con tal frecuencia que siempre se induce en la espectadora a un mismo placer al mirar, a una serie de emociones que nada tienen que ver con su propia realidad, que la ayudan a escapar, para vivir la realidad del personaje de la pantalla.

"La espectadora sigue la secuencia de las acciones de la protagonista por medio del punto de vista de la cámara. Esto puede hacerse por medio del punto de vista en que el personaje es visto, tal como sucede, a través de los mecanismos psicológicos del yo ideal (una persona en apariencia mejor que una misma, en quien se proyecta a sí misma), por los que la espectadora llega a proyectarse a sí misma en el personaje de la pantalla".¹

El protagonista (el héroe, la heroína) se muestra idealizado, sin los elementos contradictorios pertenecientes a la realidad. La alternancia entre el punto de vista

¹ Giulia Alberti, "Condiciones de ilusión", p. 4.

desde el que la protagonista/sujeto ve y el punto de vista en que ve la protagonista/objeto, hace que la espectadora asuma la posición tanto física como narrativa del estado mental de la protagonista, así es forzada a experimentar la jornada narrativa de la protagonista.

La espectadora pierde su distancia con respecto a la protagonista de la historia y con respecto a la película, pierde su papel de sujeto adulto y maduro. Si conserva este papel de sujeción y dependencia, en otras palabras, si continúa totalmente dominada, asegura su propia sobrevivencia. Este proceso implica un empobrecimiento de la personalidad. El sujeto no se enriquece a sí mismo mediante el acto de asumir eso que lo hace ser sujeto de la acción, sino que renuncia a la acción, confiriéndole a otro ser el derecho de actuar en su lugar.

Desde este punto de vista podemos ver que la actitud de delegación es similar al papel que el director requiere que actúe la espectadora, llamándola a comportarse sin llamar la atención, borrarse a sí misma y dejar que la protagonista de la película actúe en su lugar; únicamente así puede seguir la película.

Podemos decir, por lo tanto, que la posición creada para la espectadora recrea la posición psíquica que podría existir entre la madre y la hija antes de que el complejo de Edipo haya sido resuelto; la protagonista/objeto está colocada en el lugar de un agente de la psique de la espectadora. La protagonista toma el lugar del yo ideal de la espectadora. La sujeto elige un yo ideal para conformarse, es decir, para tomar la forma de ese ideal, pero en lugar de movilizarse en persona hacia la realización de este ideal, se proyecta a sí misma sobre otro sujeto que puede actuar para ella en su lugar.

Aquí es donde el cine entra en acción, dándole impulso a la falta de habilidad de la mujer para llegar a darles plena realización a sus deseos, ofreciendo además una solución apta y sofisticada a su necesidad psíquica de delegar, desde el momento en que dentro de la película todo está de alguna manera traspuesto a un mundo imaginario donde todo se halla permitido y donde no hay nada que interfiera con los sujetos ni las prohibiciones, ni la realidad.

El cine le da a la espectadora un papel en el que ella puede vivir las emociones y los eventos de que está siendo testigo, sin tener que verse envuelta en ello en el sentido real. Así es como el enorme poder de fascinación que tienen las películas queda puesto en movimiento, el cine remplace a la espectadora no madura con un apoderado, un personaje de película que pone en actuación, a nombre de la sujeto, lo que no tiene permitido hacer ésta por sí misma.

"Tres consecuencias se siguen de este modelo de identificación en el cine: la espectadora encuentra una satisfacción alucinatoria de goce a través de la identificación con el personaje sobre la pantalla, y esto revive la experiencia de la criatura que mira y deriva placer meramente de mirar; la espectadora experimenta la película como una realización alucinada de su propio deseo, como un proceso imaginario, ella evita así el tener que enfrentar los problemas reales; la espectadora, identificándose a sí misma, plena y totalmente, con el personaje de la pantalla, ya no puede seguir el desarrollo de la narración desde una posición distanciada, objetiva".²

²

ibidem. p. 12.

La espectadora se vuelve entonces en un mero sujeto deseante, sobredominado por una pasión a la que se ha capitulado por completo. La imagen cautiva y deja sin pensar a la espectadora, por eso está diseñada principalmente para jugar con sus emociones.

En un nivel estrictamente cinematográfico, el proceso visual que moviliza a la espectadora es creado por un uso particular del punto de vista. Por un lado, allí está puesto en juego un punto de vista totalmente inmóvil que mira fijamente los cuerpos detenidos o en movimiento, o los lugares vacíos; y allí hay muy lentos movimientos de cámara con cambios en la profundidad y la dirección del enfoque, que muestran lugares vacíos o personajes que más parecen alucinaciones que figuras humanas.

Más aún, el cuerpo impuesto de una mujer se mueve con dificultad dentro del cuadro, un cuerpo de madre que es más como un monumento, más como un símbolo, que como un personaje dentro de una historia. La mirada de la cámara busca en forma persistente este cuerpo con una fijeza o insistencia totalmente cautivada, estática y en extásis, o sea, fuera de sí trascendentalmente, en una situación donde ya no puede desprenderse de la escena que se despliega.

La fascinación que se apodera por completo de la sujeto femenil, que guía la mirada de la cámara, recuerda la mirada de una hija cautivada por la imagen de la madre: la hija mira a la madre y admite el placer que obtiene al mirarla, pero al mismo tiempo esta representación bloquea cualquier posibilidad de acción. La hija puede contemplar el cuerpo materno a su gusto, mientras éste se mueve dentro de este universo ratificado. Pero esta madre únicamente existe como símbolo, como un

personaje a quien se delega la acción, tal como ocurre en el modelo institucional de representación cinematográfica. Ella no actúa y la película no desarrolla alrededor suyo alguna acción.

Si a la mujer se le niega tanto en lo simbólico como en la realidad, la satisfacción real de la posesión perpetua del cuerpo materno, su única satisfacción, sólo podrá encontrarse en un deseo frustrado, en un éxtasis similar al del misticismo. Si el varón puede redescubrir a la mujer-madre en ensoñaciones diurnas que también se pueden volver reales durante la ilusión nocturna, la "realidad" de la mujer únicamente puede ser encontrada en los sueños que tiene cuando está dormida. Si ella no es capaz de vivir puede esperar y soñar. Un intento activo para preservar el deseo intacto queda encubierto en una inversión, en la pasividad a que la feminidad se halla destinada.

Para contrarrestar la realización del narcisismo varonil, la mujer construye una fortaleza vacía, un castillo narcisista, en donde puede rechazar todavía con más violencia las realidades, costreñimientos y vicisitudes de las relaciones actuales. Para contrarrestar la peserosa interrupción de la temporalidad del deseo real, su tiempo tendrá que llegar a ser místico, eterno. Una superilusión se levantará para contrarrestar otra ilusión. Una fachada de servidumbre sirve, por lo tanto, como defensa. Resiste activamente al abandono del sueño total que se encuentra conectado a una figura femenil omnipotente.

Lo que se refleja en el deseo de una mujer es, por tanto, confusión y pérdida de sí misma, pero también es un pretexto y una defensa contra las mil dificultades de tener que enfrentar las desdichas, las limitaciones y la soledad individual de su propio

cuerpo y de su propio destino, sin tener que hacer recaer la culpa de todo ello sobre otra gente. El varón en cambio, erige el bastión del sueño de la mujer-maternal en contra de esta misma soledad. Todo ello es confirmado por la forma en que la figuración del cine de las mujeres recaptura las tempranas formas ideales que encarnan primero el deseo de las mujeres.

En el modelo institucional de representación, la imagen fantasmal construida por el aparato cinematográfico se encuentra dentro de una combinación perfecta con el contenido narrativo (la historia de amor), cerrando el círculo entre ambos de la manera como un sueño se vuelve realidad. En este modelo, la mirada de la mujer es negada en su misma demanda; no sólo porque la mirada objetivante, fetichista, de un varón o de un muchacho voyeurista se encuentre situada en la cámara, sino también porque la mirada de ella siempre ha quedado subsumida por la de él dentro de la ilusión de complementariedad.

Si el cine construye un fantasma, el producto de la mirada fija del espectador varón, enfocada sobre el cuerpo femenino; lo que todavía queda muy poco claro, debido a razones obvias, es por qué la mujer tiene que aferrarse a esa mirada, por qué ella se siente en casa dentro de su ilusión.

La fascinación absoluta con que la espectadora responde a su propia imagen idealizada no puede, por tanto, hacerse añicos mediante una actitud puramente punitiva dirigida hacia el placer cinematográfico, tampoco es algo que pueda ser únicamente referido a la cuestión de la narratividad. Las razones son más profundas, más complejas y contradictorias. Si la espectadora subsume su deseo dentro del deseo

del hombre, con ello puede poner en actuación, de modo mimético e histérico, su propio deseo activo por el cuerpo materno; pero también puede conservar, oculto detrás del deseo de posesión del otro, el sueño de su infancia: alcanzar la fusión total.

Aunque haya fijación con la cámara, el tercer partícipe excluido se convierte en el omnipotente controlador que puede seguir soñando todavía con ser tanto padre y madre, varón y mujer, partícipe y forastero.

En el modelo institucional de representación cinematográfica, la diferencia está sumergida dentro de la posibilidad de múltiples identificaciones con que la mujer admite gradualmente tanto la omnipotente mirada de identificación primaria (la de la criatura pre-voyerista), como la mirada histérica escindida, que es tanto masculina como femenina; mirada en la que ella se ve a sí misma como objeto de su propia mirada y asume así el poder de la mirada varonil (como ocurre en la histeria de acuerdo con Freud³.)

Dentro del cine ocurre muy seguido que la magia de la imagen, en tanto tal, se combina con el deseo que la mujer tiene de ser seducida por su propia imagen omnipotente. Su espejo refleja una imagen que no tiene determinación firme o claridad estable.

³

Freud, Sigmund, "Análisis del ego en grupos de terapia".

El tipo de atracción experimentada por la espectadora debería ser placer, mejor que fascinación. Placer incluye, por lógica, el placer de pensar, organizar, seguir e investigar, y permite elaborar las propias herramientas de interpretación, en tanto que el sujeto se concentra en seguir lo que va sucediendo, construyendo y desconstruyendo los eventos narrativos, con el propósito de comprender el sentido de la película.

El descubrimiento de un lenguaje, y la conciencia de un nuevo simbolismo son hechos cruciales para la forma en que las mujeres y nuestra condición contemporánea pueden llegar a ser representadas. No hay, hasta ahora, un lenguaje de lo femenino, por lo tanto, tampoco hay una imagen de la existencia femenil autónoma, solo hay la oscilación entre lo infantil y lo fantástico, las formas execrables que la libido varonil atribuye a las mujeres y a la defensa contra ellas.

B. LA ESPECTADORA EN EL CINE DE LAS MUJERES

*«Nos autodestruímos con la hostilidad horizontal
-el menosprecio a las mujeres-, el miedo y la desconfianza
ante las mujeres, porque las otras mujeres son nosotras mismas»
Adriane Reich.*

Para abordar este tema, el tratar de encontrar la posición de la espectadora del cine de las mujeres, tendré que hacerlo de una manera hipotética, ya que el lenguaje

cinemático femenino no es algo ya establecido y por ende, la posición de la espectadora varía de acuerdo a su personalidad y a el mensaje en sí.⁴

Para intentar llegar a un entendimiento de lo anterior retomaré algunas ideas ya planteadas en páginas anteriores; por un lado tenemos, que si bien el cine nos da a las mujeres la posibilidad de representarnos a nosotras mismas, de tal manera que nuestros propios cuerpos y seres individuales, definidos y sexuados, pueden llegar a ser mirados y reconocidos sin tener que quedar subsumidos dentro de una necesidad impuesta desde afuera, o idealizados al interior de un sueño, también existe la posibilidad de que esta representación esté influenciada por el orden existente dentro del círculo sociocultural de estas mujeres.

Como ya lo mencioné, las relaciones de las mujeres con nuestra imagen y con el mundo simbólico es claramente visible en la película; el cine trae a primer plano el proceso de transformación primaria que yace detrás de toda actividad simbólica, un proceso que incluso yace detrás del lenguaje pero que se vuelve invisible dentro de él.

Y en este orden de ideas, a la mujer como creadora del film, como narradora y creadora de un mensaje, no le es fácil alcanzar un estadio mental en el que pueda escaparse del modelo de representación que ha sido utilizado comunmente, para estar ella en la posibilidad de emitir nuevas imágenes de su feminidad.

⁴ Cabe aclarar que prácticamente todos argumentos plasmados en este inciso fueron retomados del ensayo de Paola Melchiori, "Cine de las mujeres: una mirada de la identidad femenil", por lo que para evitar el uso excesivo de pies de página solo será citado en la presente nota.

Es aquí donde se presenta el primer problema, si por un lado el lenguaje femenino no está totalmente determinado y las representaciones femeninas solo pueden ser observadas en muy singulares casos; en el caso de la mujer espectadora, únicamente podemos tratar de ver cómo los mecanismos de identificación toman diferentes formas cuando la cámara se encuentra en manos de un sujeto mujer y duplica la mirada fija de la espectadora sobre la pantalla.

La espectadora ante este "lenguaje nuevo", creado a partir de imágenes de sí misma, puede que se encuentre en la lucha interior, lucha que permite no tener que negar la mirada femenil, sino poder localizar una confusión del deseo de la mirada del varón con el deseo de la mirada de la mujer y esto representa la posibilidad de hablar de la otra cara de lo femenino, aquella que encubre la figuración familiar de la víctima pisoteada y que no es más que la complicidad, hasta en enemistad, entre el deseo del varón y el de la mujer.

Más allá de la identificación excesivamente fácil de la adquisición del lenguaje con la adquisición de la subjetividad; las formas y figuraciones del cuerpo femenil que emergen de la libertad de expresión, y el significado puesto en juego por la actividad de auto-representación; ahora pueden llegar a convertirse en objeto de un análisis que consiga prescindir finalmente de los términos utilizados hasta la fecha, tales como no-libertad de la víctima y figuración de la opresión.

Para poder determinar la posición de la espectadora femenina debemos reconocer que existe un problema primario, común tanto a varones como a mujeres, problema que es generado en la ilusión de ver proyectando una perfección, inalcanzable para

cualquier individuo singular, sobre un otro complementario, dentro de un mecanismo que tiene como base conceptos que vienen de lo sagrado, el amor y la polaridad varón-mujer. Este problema es compartido de la misma manera tanto por varones como por mujeres, pero la posibilidad de expresarlo varía mucho para cada sexo.

Así, para un varón, detrás de la objetivación sexual persiste el ideal del yo especular, una hermosa madre-hermana-melliza perdida en un mundo ensombrecido por antiguos sueños. La belleza, idealizada del modelo institucional de representación de lo femenino, contiene un antiguo yo ideal, que coexiste con el objeto parcial formado más tarde por la fetichización.

Si el varón puede redescubrir a la mujer-madre en ensoñaciones diurnas que también se pueden volver reales durante la ilusión nocturna, la "realidad" de la mujer únicamente puede ser encontrada en los sueños que tiene cuando está dormida. Si ella no es capaz de vivir, puede esperar y soñar. Un intento activo para preservar el deseo intacto queda encubierto en una inversión, en la pasividad a que la feminidad se halla destinada.

La idealización del varón, que tiene un significado diferente pero similar forma, se confunde con (y da un refugio para) el sueño persistente de la niña-mujer. Esta ilusión oculta, con un velo, la más obvia evidencia de la opresión y quizá tenga como meta explicar, de alguna manera, por qué las mujeres son los únicos esclavos del mundo que aman sus cadenas.

Si por tanto, la ambivalencia del varón (que adquiere la forma dual de idealización y execración) es dirigida hacia un lazo que él desea tanto eterno como efímero, hacia una libertad que él, al mismo tiempo, teme y desea; entonces la ambivalencia de la mujer (que adquiere la forma de miseria y omnipotencia) no puede terminar siendo otra cosa más que decepción y desilusión, como si fuera imposible acercarse a sí misma o a otra mujer sin que se vea obligada a aparecer la presencia de una figura omnipotente, idealizada.

La auto-confianza que las mujeres representan unas para otras al principio de la jornada de la vida, a menudo se convierte en una pesadilla de la desilusión. Y cuando la mujer pasa de la promesa de renacer, a tener que construir en la realidad una senda que no sea acechada por mil enemigos, cuando se niega a ser confundida con las imágenes que emanan del otro y comienza a buscar una identidad que sea la suya propia, y no la imagen en el espejo, entonces otras decepciones e imposibilidades intervienen en la relación que sostiene consigo misma.

Lo que se refleja en el deseo de una mujer es, por tanto, confusión y pérdida de sí misma, pero también es un pretexto y una defensa contra las mil dificultades de tener que enfrentar las desdichas, las limitaciones y la soledad individual de su propio cuerpo y de su propio destino, sin tener que hacer recaer la culpa de todo ello sobre otra gente. El varón, en cambio, erige el bastión del sueño de la mujer-maternal en contra de esta misma soledad. Todo ello es confirmado por la forma en que la figuración del cine de las mujeres recaptura las tempranas formas ideales que encarnan primero el deseo de las mujeres.

Como ya lo mencioné, si el cine construye un fantasma, el producto de la mirada fija del espectador varón enfocada sobre el cuerpo femenino, lo que todavía queda muy poco claro, debido a razones obvias, es por qué la mujer tiene que aferrarse a esa mirada, por qué ella se siente en casa dentro de su ilusión. Si la espectadora subsume su deseo dentro del deseo del hombre, con ello puede poner en actuación, de modo mimético e histérico, su propio deseo activo por el cuerpo materno; pero también puede conservar, oculto detrás del deseo de posesión del otro, el sueño de su infancia: alcanzar la fusión total.

En el cine de las mujeres, por el otro lado, hay cierto tipo de especularidad. El primer tipo de mirada se vuelve más intenso, conforme los ojos de la espectadora encuentran los de la directora, la mirada deviene más fácil de aislar y de analizar. En el cine de las mujeres, donde la cámara reproduce la mirada de la espectadora mujer, tanto en la realidad como en la fantasía, la significancia original de la identificación primaria retorna con tremenda fuerza; en relación a como fue, regresa algo exagerada o magnificada.

La fantasía crece más ante nuestros ojos. Para ponerlo en términos dualistas, podríamos decir que la metonimia aplasta a la metáfora y las imágenes visuales toman procedencia sobre las narrativas. Las miradas, que la mirada de la espectadora separa, así sea dentro de la continuidad narrativa del modelo institucional de representación cinematográfica, son magnificadas en el cine de las mujeres, debido a que la mirada fija de la espectadora es duplicada y repetida por la de la directora.

La espectadora muestra preferencia por lo que podría llamarse un tipo estático de mirada. Hasta en el modelo institucional de representación, la espectadora tiende a separar las escenas de fascinación, tratándolas como imágenes puras y simples, como cuadros inmovilizados afuera del flujo narrativo, aunque este efecto puede desaparecer fácilmente si lo narrativo es particularmente fuerte.

Este es otro modo de mirar, que se encuentra más cerca de la esfera de la contemplación estática y de la experiencia mística que de la posesión y lo erótico. Tales puntos quedan reforzados por la forma que toma lo femenino en las películas de las mujeres. Debajo de lo que parece ser el uso realista de la imaginaria, las imágenes extremas quedan ocultas y parecen hallarse más próximas a una mujer fantasmática que a cualquier mujer real y específica.

En el cine de las mujeres se vuelve más claro el doble problema que rodea a la auto-imaginaria de la mujer: su auto-imagen está atrapada entre una fijación entre la infancia y las figuraciones impuestas por los otros. Es como si allí hubiera un doble curso a seguir: escapar de la total penetración de la fantasía varonil (la cual crea una ilusión que significa todo pero que en realidad no dice nada) y, entonces, presentar resistencia a la identificación específica (que es experimentada paradójicamente, más como limitación que como liberación).

El cine en tanto lugar de la fantasía, lugar en nada alejado de las figuraciones del inconsciente que hacen uso libre de la metáfora en la escritura y el pensamiento, ilumina el estado actual del problema: la materialización de figuraciones auténticas de lo femenino en y para sí -ya nunca más sub-ordinadas ni dominantes- ha resultado

muy lenta en lo cotidiano concreto. Los obstáculos internos incluyen la complicidad con la mirada varonil y un deseo absoluto, el deseo de servidumbre que encubre un deseo por la infancia con todas sus miserias y su falta de constreñimiento al principio de la realidad.

Mediante el ejercicio del pensamiento, la atención y el juicio, la espectadora alcanza una posición adulta, se le permite ser sí misma y seguir la película desde una posición de otredad que estimula una actitud crítica y creativa, y la pone dentro de una relación con la realidad. Así ella ya no seguirá solamente buscando una repetición del placer primitivo que la mantiene atada al reino de lo imaginario.

Las imágenes utilizadas por el cine de las mujeres, para guiar la atención de la espectadora, parecen hacer girar las imágenes usuales hasta dejarlas paradas de cabeza. La fascinación, entonces, no se produce para darle el lugar de la mirada a la protagonista, ni por el cuerpo de la protagonista, como sucede en el modelo institucional de representación. En estas películas de mujeres, el cuerpo asume un valor diferente y no es, como en el modelo institucional, idealizado.

Los elementos que acabo de describir indican una estrategia que realiza la identificación con el personaje dentro del marco de lo imposible; y por ello mismo, no hay un personaje que mire a despecho de la atenta fijeza visual de la cámara. Ésta hace una muy precisa observación de cada escena, tanto en la forma como se desenvuelve y acuciosamente descubre la relación entre su mirada (la mirada de la mujer detrás de la cámara) y la mujer en el interior del encuadre.

En este tipo de mirada, la mujer es llamada a colaborar en la película estableciendo conexiones y siguiendo los ritmos y alteraciones de los planos. El compromiso que debe establecer se encuentra conectado a la mirada, a la identificación con la cámara en su capacidad de ver, y no a una protagonista en tanto entidad psicológica a la que ella misma puede ligarse.

La espectadora se identifica con la cámara misma. Ella tiene que tomar el papel de observar, puesto que no puede identificarse con un cuerpo y tampoco puede actuar a través de otra mujer. Así, la espectadora es llevada a identificarse solamente consigo misma, con la función de ver, con la mismísima posición de espectadora, porque no puede identificarse con ninguna acción de los personajes. Y la posición de inmadurez de la hija queda presentada a través de una interacción entre la fascinación, el placer y el desaliento.

Se da énfasis a lo que constituye el problema crucial para las mujeres en la construcción de su identidad como adultos autónomos y maduros, se vuelve imposible para la espectadora el delegar la acción en la protagonista, le imposibilitan construirse un apoderado para que actúe en su lugar, esta mirada expone la estructura de delegación, revelan la pasividad vivida por la espectadora femenil y presionan indirectamente para encontrar una salida de esta in-acción.

El cine de las mujeres le muestra a la espectadora femenil en dónde está la raíz de los problemas, así que ésta ya no puede ser evitada. Una serie de nuevas estrategias le da a la espectadora un papel diferente al que le había impuesto el modelo institucional de representación cinemática, y en este nuevo papel se le hace

abandonar la in-acción, se le transforma en solamente alguien que realiza la función de ver, mientras que al mismo tiempo, se le vuelve más consciente de este proceso de ver.

La espectadora femenil ya nunca más se somete a tener que tomar la acción a través del desplazamiento hacia el interior del cuerpo de cualquier otra persona. En lugar de eso, es devuelta al centro del problema que dio auge a su inhabilidad para definir y adquirir una identidad. Ella puede analizar su condición y volver a emplazarse ahora en términos de representación e identidad.

C. LA ESPECTADORA ANTE EL CINE DE MARÍA NOVARO

*«Nos convertimos en nuestras peores enemigas
cuando le permitimos al inculcado odio hacia nosotras
mismas que esas vanas proyecciones vayan de una a otra mujer»
Adriane Reich.*

En este apartado describiré la posición de la espectadora de las cintas de María Novaro, los argumentos aquí descritos son producto de mi propia experiencia y la de otras mujeres cercanas a mí. A partir de lo plasmado en las páginas anteriores, intentaré establecer la posición de la espectadora ante las cintas de María Novaro.

El efecto obtenido al observar las películas, es la sensación de que en las películas no pasa nada, o de no saber que pasó, el golpe directo que se da a nuestra percepción

al encontrarnos ante un fantasma desconocido, al dejar de lado nuestra predisposición a dejarnos envenenar por la presencia en la pantalla de un personaje femenino ideal que viva para nosotras algo que deseamos y que no hemos podido realizar.

La primera impresión es que no existe aparentemente una trama dentro de los filmes, en efecto, no existe una trama a las que nos tienen acostumbrados las cintas del modelo institucional, no se encuentra un principio y un final, no hay un clímax aparente, la imagen que predomina es la imagen latente y no la aparente.

Todo parece quedar a medias y es realmente esto lo que sucede, la otra parte no observada en las películas implica nuestro trabajo crítico, el ponernos a pensar qué le faltó a la historia y completarlo con nuestra propia experiencia, razonando y delimitando cada argumento, sin perdernos en una vida ajena.

En las cintas de María Novaro, el sueño cambia, los personajes se mueven fuera de nosotras, las imágenes femeninas percibidas son diferentes, raras, causan extrañeza en nuestro ser, es más, las películas parecen aburridas, precisamente porque nada se da digerido, en ambas cintas el pensar es un factor primordial para la espectadora.

En la mirada únicamente se identifica un sentimiento, una intención, un cambio, en ambas cintas se le da a la espectadora la oportunidad de pensar, no hay ningún cuerpo ideal al que la espectadora pueda seguir, como idealización de sus deseos. El patrón formado por los lugares, por los espacios de nuestra Ciudad y de Veracruz, en ambos filmes, le permiten ser una participante activa, a encontrarse y ubicarse dentro de la realidad, de nuestra propia realidad, a escaparnos de la anestesia de las escenas de ensueño que nos proporciona el cine.

Las protagonistas se presentan ante nosotros como fantasmas totalmente desconocidos, porque la identidad que se nos presenta en las cintas es muy parecida a la nuestra propia y en ese caso el sueño está perdido, no se nos permite abandonar nuestra azarosa realidad.

No hay emotividad, no hay emoción, dentro de las tramas no se encuentra el clímax al que estamos acostumbrados, no se nos lleva a vivir el deseo a través de las protagonistas de las cintas; no existe un momento que se puede recrear en la realidad de las mujeres, porque aunque es cine, no está dado para la enajenación de la sujeto, sino para el placer de observar y pensar de las espectadoras.

No hay identificación con la protagonista, no hay fascinación, la espectadora sigue una imagen femenina que está fuera de sí, los personajes, que en estas cintas son otras mujeres, tienen una vida separada a la de la espectadora y no forman parte de su deseo.

La espectadora acostumbrada a dejarse guiar únicamente por la historia de la película, se encuentra con que no hay una historia que la transporte por los caminos oníricos de lo desconocido, sino más bien la lleva a través de los caminos de su propia realidad.

"Lola" y "Danzón" no dan nada digerido, se necesita del trabajo crítico, del despojamiento de las ideas por demás redundantes en nuestra cultura, el análisis de las imágenes, para poder encontrar el verdadero sentido del mensaje que María Novaro nos ofrece, encontrarse como mujer a sí misma, para así poder encontrar a las otras mujeres de la pantalla.

Las mujeres, en las cintas, se permiten salir de sus roles establecidos en el que ya están encasilladas, María Novaro permite a sus imágenes hablar y pensar, esta oportunidad se refleja en el hecho de que ella misma, como directora, se permite hablar y pensar, está tan cerca de su propia condición femenina, que a sus personajes les permite hacerlo y a la espectadora les permite encontrar su liberación sin despojarse de su condición femenina.

La espectadora no se identifica con las protagonistas y es aquí donde se encuentra la oportunidad de ver a las otras mujeres como un ser humano fuera de sí y no como una persona enemiga, sino como compañeras con quien se puede compartir, no está en lucha constante, que finalmente deviene en una lucha contra sí misma, una lucha contra su propia condición femenina.

Y esto es algo que las mujeres debemos empezar a cambiar dentro de nuestra propia conciencia, empezar a alejarnos de la falsa idea de que las mujeres son nuestros propios enemigos y empezar a sentir la solidaridad que se encuentra en las mujeres de las cintas, ninguna mujer se ataca, todas conviven dentro de sus propios pensamientos y los ideales de otras mujeres.

La predisposición de las espectadoras se sitúa dentro del marco de querer encontrar casi instintivamente algo con que perderse en un trance y la decepción que se encuentran al final de las cintas es que no se les dio la oportunidad, en ningún momento de las cintas, de percibir el olor del opio que las hiciera abandonar su asiento. En cuanto a las historias, aparece la incredulidad hacia la hermandad entre las mujeres, personajes de las cintas, la preponderancia de personajes femeninos, que no aparezcan varones, que no haya emoción, ni contacto con algo fantástico.

A cada una de las mujeres se les plantea la oportunidad de sentir como mujeres, sin esconderse tras la fría máscara de la fortaleza que caracteriza a los personajes del modelo institucional de representación, en el que los relatos son imágenes masculinas disfrazadas de vidas femeninas.

Las vidas de los personajes son vidas femeninas que pueden suceder en cualquier momento de la vida de una mujer real, y esto es otra contradicción con que se encuentra la espectadora de la cintas, ya que ninguna de nosotras está acostumbrada a esto.

Nuestra realidad nos tiene tan subsumidas dentro de sus redes que es difícil aceptar que existe otro camino para vernos a nosotras y a las demás, como personas fuera y dentro de nosotras mismas. Las relaciones con cada uno de los personajes no se da dentro de un contexto marcado como la realización de un ideal, las relaciones, en todos sus aspectos, también son raras.

A lo largo de las cintas las contradicciones de caracteres de los personajes nos deja en total indefensión ante nuestras propias contradicciones que no nos resuelve la cinta. Los finales se pueden elegir dentro de varias opciones, la que mejor le parezca a la espectadora.

María Novaro nos demuestra la emergencia de un nuevo lenguaje de imágenes femeninas, y no solo eso, imágenes femeninas puramente mexicanas, la posibilidad de ubicarnos dentro de una realidad, en la que ella como directora cinematográfica se encuentra inmersa. Solo a través de estos elementos la posición de la espectadora tomará un giro de 180°, en cuanto a su propia feminidad y su sexualidad.

D. ALGUNAS CONSIDERACIONES

*«Tenemos que volvernos a conectar con la sabiduría primordial que nos da la seguridad de que somos queridas/os, de que la vida es nuestro derecho natural, de que no tenemos que probarnos o justificar nuestra existencia»
Marion Woodman.*

A las mujeres nos parece mucho más seguro aprender a actuar según las reglas desarrolladas por los varones, reglas que tienden a excluir nuestros grandes poderes propios surgidos de las profundidades del ser, como por ejemplo, el enorme poder que hace posible que el útero expulse al recién nacido a través del canal uterino.

Mientras que las mujeres permanezcamos temerosas e irritadas, mientras continuemos poniendo la batalla "fuera", en lugar de librarla en el interior del alma, nunca nos liberaremos realmente de la dependencia respecto a los varones, es más, continuamente provocaremos a éstos a encarar y a poner en acción las mismas cosas que tememos, lo que por supuesto, sólo sirve para acentuar la convicción de que los varones sólo giran alrededor de sí mismos, son dominantes y personas en las que no se puede confiar.

Demasiado cambio cultural producido en nombre del feminismo nos ha llevado a aplaudir las cualidades "masculinas" que exhibe la mujer moderna, animándonos a comportarnos como un varón. Virtualmente obligada a establecerse en el "mundo

real", la nueva mujer compromete -sin saberlo- su destino con el patriarcado, bajo la bandera de querer escapar del mismo.

Todo lo existente en el mundo de los sentidos tiene una dimensión simbólica, latente en el momento en el que el alma está conscientemente en el cuerpo. Así, los alimentos son tan físicos como simbólicos. Sin esa dimensión, el alma no está presente ni es alimentada. Las metáforas curan porque hablan a la persona total a través de la imaginación, los sentimientos y la mente, y son precisamente estos elementos los que retoma el cine como aprovechamiento de las circunstancias para explotarlas a través de las imágenes cinemáticas.

La personalidad de cada mujer debe desarrollarse gradualmente para llegar a integrar sus elementos inconscientes a lo largo de su vida. Su identidad femenina necesita estar anclada en el género, la cultura y los arquetipos, todos ellos de manera proporcionada y combinada para funcionar como un ser humano equilibrado en el aspecto biológico, social y espiritual. Idealmente, la personalidad consciente de una mujer está enraizada en su cuerpo y el arquetipo de lo femenino dentro del contexto de la historia cultural. También aprende a ser mujer por la definición concreta de los roles sexuales femeninos prescritos por su sociedad y por sus pautas culturales.

Para las mujeres el dilema se convierte en cómo imaginar y vivir la femineidad auténtica y, al mismo tiempo, desarrollarnos como individuos independientes y fuertes. Lo que el feminismo ha revelado en sus muchas formas, desde la teología hasta la crítica literaria, pasando por la psicología y la filosofía, es que el silenciamiento y la trivialización de las mujeres y de nuestras ideas afectan

continuamente a todo el mundo y la manera en que deseamos ser nosotras/os mismas/os y en que queremos que el mundo sea.

Los años setenta y ochenta produjeron una explosión de voces femeninas en todos los niveles de discurso, desde los informes de abusos sexuales y palizas, hasta ensayos de teoría filosófica y teología. Parece que nos encontramos en medio de la creación de una epistemología femenina, de una teoría feminista de la naturaleza y de los fundamentos del conocimiento (cómo la población femenina puede llegar a conocer el mundo y reconocerse a sí misma). Un estudio de la naturaleza y fundamentos de nuestro conocimiento permitirá a las mujeres desarrollar un discurso de mujeres fuertes y completas.

Para volver al dilema de las mujeres, si queremos diferenciarnos, tenemos que reclamar la legitimidad de nuestra propia experiencia. Tenemos que reconocer cómo y por qué construimos nuestras experiencias como mujeres. Es aquí donde el feminismo nos ayuda psicológicamente: en descubrir nuestro propio discurso y diferenciar nuestras experiencias de las instituciones patriarcales, como el matrimonio y la maternidad.

En el camino de las mujeres que reclaman directamente la validez y la sabiduría de su propio género femenino se encuentran dos creencias base; la creencia de que los varones controlan el conocimiento necesario para dirigir nuestras vidas diarias y que éstos controlan los principales recursos de los que todas nosotras dependemos.

CONCLUSIONES

El cine constituye una actividad implantada de tal manera en la cultura contemporánea que acercarnos a su conocimiento de una manera racional puede ser de gran utilidad para entender mejor la realidad en que vivimos. Llegar a una apreciación crítica de la experiencia cinematográfica no es un camino fácil, lo importante aquí es no despreciar, sino aprehender todo lo rescatable del cine, ya que saber apreciar su contenido nos puede transportar a territorios nunca imaginados, dentro de la reflexión, dentro de la libertad que nos ofrece la capacidad de pensar.

Para comprender el cine debemos considerar conscientemente el sentimiento de realidad que provoca y que ha penetrado las conciencias de los espectadores de todas las épocas. Debemos reflexionar lo que hacemos cuando vemos una película, analizar lo que pasa por nuestra mente cuando las imágenes fantasmáticas de la pantalla se pasean ante nuestros ojos, de esta forma el cine puede ser un vehículo trascendental que emancipa de las instituciones falocéntricas.

Básicamente, las mujeres cedemos más fácilmente a la seducción de la mirada cinematográfica, más especialmente a los momentos subjetivos e irreales; esto nos vuelve receptores cautivos, que renuncian a la propia voluntad, que sueñan con el cine y que no pueden dejar de verlo. Como aparato ideológico, el cine determina el cautiverio simbólico de la conciencia femenina en la persona y la sociedad.

El feminismo, por su parte, se ha interesado en primer lugar en liberar de estos papeles a las mujeres y en obtener un estatus y derechos iguales a los varones. Se ha preguntado de qué manera son opresivos estos roles y cómo se han desarrollado; si son solamente opresivos para las mujeres o también oprimen a los varones; y si han necesitado tal vez las mujeres asumir esos roles y los varones los suyos correspondientes.

Al representar a las mujeres se nos ha convertido en una ausencia dentro de la cultura dominante. A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculinizada; quizá esta sea la razón de que suele asociarse a la feminidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción.

En los años recientes ha emergido una práctica de las artes visuales animada por la teoría feminista y dirigida, más o menos explícitamente, al problema de la representación y la sexualidad femenina; las mujeres han iniciado el proceso largamente pospuesto de desconstruir la feminidad. Hay que hacer hincapié en que estos artistas no están interesados básicamente en lo que las representaciones dicen acerca de las mujeres, sino que más bien investigan lo que la representación hace a las mujeres.

La espectadora recibe y absorbe una visión distorsionada de su propia feminidad, que es al fin y al cabo la manera como está acostumbrada a vivir, a través de la línea que ya se le ha marcado para ser mujer, claro, siempre de los límites trazados por los varones. Las estructuras dentro de un género de película son repetidas con tal frecuencia que siempre se induce en la espectadora un mismo placer al mirar; a una

serie de emociones que nada tienen que ver con su propia realidad, que la ayudan a escapar, para vivir la realidad del personaje de la pantalla.

La espectadora pierde su distancia con respecto a la protagonista de la historia, y con respecto de la película en sí, pierde su papel de sujeto adulto y maduro. Si conserva este papel de sujeción y dependencia, en otras palabras, si continúa totalmente dominada, asegura su propia sobrevivencia. Este proceso implica un empobrecimiento de la personalidad. El sujeto no se enriquece a sí mismo mediante el acto de asumir eso que lo hace ser sujeto de la acción, sino que renuncia a la acción, confiriéndole a otro ser el derecho de actuar en su lugar.

Aquí es donde el cine entra en acción, dándole impulso a la falta de habilidad de la mujer para llegar a darles plena realización a sus deseos, ofreciendo además una solución apta y sofisticada a su necesidad psíquica de delegar, desde el momento, en que dentro de la película, todo está de alguna manera traspuesto a un mundo imaginario donde todo se halla permitido y donde no hay nada que interfiera con los sujetos ni las prohibiciones, ni la realidad.

El cine está lleno de imágenes masculinas disfrazadas de relatos de vidas femeninas. Para diferenciar a la persona-mujer, en su propia subjetividad, a partir del objeto de deseo y miedo de la persona-varón, debemos empezar por las mujeres mismas. Los ideales, informes, sueños, miedos, deseos y el discurso de las mujeres constituyen las bases de clasificación de la psicología femenina que pueden ser contrarrestadas y comparadas con las imágenes masculinas generadas por los varones.

En el modelo institucional de representación, la imagen fantasmal construida por el aparato cinematográfico, se encuentra dentro de una combinación perfecta con el contenido narrativo (la historia de amor), cerrando el círculo entre ambos de la manera como un sueño se vuelve realidad. En este modelo, la mirada de la mujer es negada en su misma demanda; no sólo porque la mirada objetivante, fetichista de un varón o de un muchacho voyeurista se encuentre situada en la cámara; sino también porque la mirada de ellas siempre ha quedado subsumida por la de él dentro de la ilusión de complementariedad.

Así, el cine de las mujeres ha tratado de examinar los obstáculos que han venido apareciendo a lo largo de la búsqueda de cómo puede acercarse la mujer tanto a sí misma como a las otras mujeres con el fin de establecer la posible existencia de una actividad simbólica que pueda armonizar con la identidad femenil propia y la de las otras mujeres.

En este punto llegamos más allá del estadio de descubrimiento y vindicación de una diferencia o, de una otredad e inocencia, aparece la necesidad de investigar la complicidad y la mimesis del deseo: las razones fundamentales con que se llega a efectuar el acoplamiento de la mujer al mundo, y con que se producen las imágenes y las relaciones que la han condenado histórica y existencialmente.

El descubrimiento de un lenguaje y la conciencia de un nuevo simbolismo son hechos cruciales para la forma en que las mujeres y nuestra condición contemporánea pueden llegar a ser representadas. No hay, hasta ahora, un lenguaje de lo femenino, por lo tanto, tampoco hay una imagen de la existencia femenil autónoma, pero los primeros pasos están dados, la posibilidad está presente.

La espectadora ante este "lenguaje nuevo", creado a partir de imágenes de sí misma, puede que se encuentre en la lucha interior, lucha que permite no tener que negar la mirada femenil, sino poder localizar una confusión del deseo de la mirada del varón con el deseo de la mirada de la mujer, y esto representa la posibilidad de hablar de la otra cara de lo femenino, aquella que encubre la figuración familiar de la víctima pisoteada y que no es más que la complicidad, hasta en enemistad, entre el deseo del varón y el de la mujer.

Las imágenes utilizadas por el cine de las mujeres para guiar la atención de la espectadora parecen hacer girar las imágenes usuales hasta dejarlas paradas de cabeza.

El cine de las mujeres le muestra a la espectadora femenil en dónde está la raíz de los problemas, así que ésta ya no puede ser evitada. Una serie de nuevas estrategias le da a la espectadora un papel diferente al que le había impuesto el modelo institucional de representación cinematográfica, y en este nuevo papel se le hace abandonar la in-acción, se le transforma en solamente alguien que realiza la función de ver, mientras que, al mismo tiempo, se le vuelve más consciente de este proceso de ver.

La espectadora femenil ya nunca más se somete a tener que tomar la acción a través del desplazamiento hacia el interior del cuerpo de cualquier otra persona. En lugar de eso, es devuelta al centro del problema que dio auge a su inhabilidad para definir y adquirir una identidad. Ella puede analizar su condición y volver a emplazarse ahora en términos de representación e identidad.

En este estadio, María Novaro nos ofrece un cine feminista, en la medida de que intenta despertar un reconocimiento del hecho de que nuestras creencias influyen nuestras percepciones, y que lo que creemos que es real -lo que asumimos que es "auténticamente verdad" para nosotras/os y para los/as demás- es nuestra manera dominante de observar en ese momento.

En las cintas de María Novaro existen imágenes nada comunes en una cinta del modelo de representación institucional; imágenes que tienen un significado, que expresan emociones; las metáforas son elementos primordiales en la elaboración del mensaje, las imágenes femeninas se conjugan con las imágenes de nuestro país, de nuestro entorno, para así lograr transmitir una emoción completa, como un planteamiento del contexto que María Novaro nos ofrece.

En las películas aparecen frases como perdidas en el contexto de la cinta, pero llenas de significado, como una voz interior que nos llama a reflexionar acerca de nosotras mismas y las demás. El trabajo de María Novaro es esencialmente femenino. Las mujeres de sus filmes son personajes cien por ciento femeninas, mujeres que buscan su esencia, su individualidad, mujeres que trabajan, madres, hijas, amantes, esposas, amigas y compañeras.

Las mujeres, en las cintas, no se atacan una a otra, comparten sus deseos, sus alegrías, su desilusión, su trabajo. Ninguna es una "super-mujer", simplemente son mujeres, su vida puede ser común a cualquiera de nosotras, cada frase, cada mirada, cada movimiento son femeninos, no hay nada que se pueda tergiversar.

Cada una de estas mujeres como hija, como madre, como amiga, como amante, tienen algo que hacer, algo importante porqué vivir, mujeres de una generación que intenta cambiar, pero su rebeldía no es contra el hecho de ser mujeres, sino en contra de sus propios prejuicios, su lucha es interior, pero no contra su feminidad, sino por las cosas que han acumulado en sus cerebros, a través de ser mujeres en una sociedad machista.

En Danzón aparecen un elemento importante en la "nueva mirada": los homosexuales. El rasgo trascendente aquí es como un varón al introducirse en el mundo femenino, llega a entender tanto la personalidad femenina, que logra hermanarse a una mujer, a apoyarla, a sentir como mujer. El lado opuesto de la sexualidad femenina enseñándole a una mujer a ser mujer.

Algo que me parece de gran importancia es la mirada hacia los varones, también cambia, en las cintas de María Novaro los varones no son los villanos de las películas, llevan consigo su propia personalidad, no son machos, ni padres magnificados, sino otros seres humanos que aparecen en la historia como partes de un todo, como símbolos de la presencia masculina que se ha hecho necesaria ante las mujeres, por cultura, o tradición.

En general mirada propuesta en las películas de María Novaro, son imágenes esencialmente femeninas, mujeres que no buscan romper con los lazos opresores de la sociedad patriarcal, sino tratan de encontrar su verdadero camino dentro de su propio mundo, no rechazan el amor ni la compañía, de los varones y mucho menos de las mujeres, mujeres con sensibilidad femenina, mujeres que no odian ser mujeres.

María Novaro nos ofrece una nueva visión de la feminidad consciente, ella es una mujer, que no intenta despojarse de su calidad femenina, sino al contrario la asume y plasma su sensibilidad en cada paso de su trabajo fílmico. Novaro trata de captar esencias, caracteres, instantes en la vida de un personaje. Mujeres de carne y hueso, mujeres reales, ni heroínas ni villanas, mucho menos vampiresas, no hay machismo, ni hembrismo, simplemente la concatenación de ambos elementos, el femenino y el masculino.

Las cintas tienen dentro un juego de intenciones, de argumento en distintos aspectos de la personalidad femenina, el amor, la confianza, el rencor, y sobre todo la rebeldía, cada personaje trata de buscar algo, de no tomar en serio su realidad cotidiana, cada uno busca un escape, una nueva salida.

En nuestra sociedad y por la propagación de imágenes masculinas dentro del orden patriarcal ha existido un profundo sentimiento de desconfianza y desvalorización de las mujeres y de lo Femenino dentro de nosotras, que fue heredado de nuestras madres y experimentado de nuevo en nuestra falta de conexión con esos valores.

Muchas de nosotras hemos sentido una reserva natural respecto a otras mujeres, una autoprotección del aspecto devorador o del frío rechazo que imaginábamos que se escondían en sus ofrecimientos. Sin embargo, es imprescindible que las mujeres empecemos a confiar unas en otras y la obra de María Novaro es un claro ejemplo en este cambio de mentalidad.

Las mujeres de las películas de María Novaro encuentran comprensión y apoyo en las otras mujeres, ninguna huye de la otras, al contrario buscan la compañía y la solidaridad de las otras mujeres, en un entendimiento mutuo, que no quiere cambiar a la otra sino la acepta y la protege; los antiguos arquetipos marcados por la sociedad patriarcal se rompen a través de los personajes femeninos de María Novaro.

Como las mujeres de las películas de María Novaro, no encuentran su camino de la misma forma, en la realidad no existe un camino a seguir por todas las mujeres, el camino está dentro de cada mujer, el no sentirse realizada a través de la personalidad de otro/s, ni como madre, ni como esposa.

En las cintas de María Novaro, el sueño cambia, los personajes se mueven fuera de nosotras, las imágenes femeninas percibidas son diferentes, raras, causan extrañeza en nuestro ser, es más las películas parecen aburridas, precisamente porque nada se da digerido, en ambas cintas el pensar es un factor primordial para la espectadora.

En la mirada únicamente se identifica un sentimiento, una intención, un cambio en ambas cintas se le da a la espectadora la oportunidad de pensar; no hay ningún cuerpo ideal al que la espectadora pueda seguir como idealización de sus deseos. Las protagonistas se presentan ante nosotros como fantasmas totalmente desconocidos, porque la identidad que se nos presenta en las cintas es muy parecida a la nuestra propia, y en ese caso el sueño está perdido, no se nos permite abandonar nuestra azarosa realidad. María Novaro permite a sus personajes hablar y pensar, esto se debe, tal vez a que ella misma se permite hablar y pensar.

La espectadora acostumbrada a dejarse guiar únicamente por la historia de la película, se encuentra con que no hay una historia que la transporte por los caminos oníricos de lo desconocido, sino más bien la lleva a través de los desconocidos caminos de su propia realidad. Todo parece quedar a medias y es realmente esto lo que sucede, la otra parte que no observamos en las películas, implica nuestro trabajo crítico, el ponernos a pensar que le faltó a la historia y completarlo con nuestra propia experiencia, razonando y delimitando cada argumento, sin perdernos en una vida ajena.

Cada una de las mujeres en su rol se plantea la oportunidad de sentir como mujeres, sin esconderse tras la fría máscara de la fortaleza que caracteriza a los personajes del modelo institucional de representación, en el que los relatos son imágenes masculinas disfrazadas de vidas femeninas.

Nuestra realidad nos tiene tan subsumidas dentro de sus redes que es difícil aceptar que existe otro camino para vernos a nosotras y a las demás, como personas fuera y dentro de nosotras. Las relaciones con cada uno de los personajes no se da dentro de un contexto marcado como la realización de un ideal, las relaciones, en todos sus aspectos también son raras.

María Novaro nos demuestra la emergencia de un nuevo lenguaje de imágenes femeninas, y no solo eso, imágenes femeninas puramente mexicanas, la posibilidad de ubicarnos dentro de una realidad, en la que ella como directora cinematográfica se encuentra inmersa.