



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**SEMINARIO EXTRACURRICULAR
"INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA, HISTORIA"**

**“LA FEMINIDAD EN DANZÓN A PARTIR DEL LENGUAJE
CINEMATográfico”**

Presenta:

Karina Félix Romero

Para obtener el título de

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

306045853

Asesor: Hugo Hernández Martínez

Agosto 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
Capítulo 1. María Novaro, una mujer destacada en el cine mexicano	5
▪ 1.1 ¿Quién es María Novaro?	6
▪ 1.2 El Colectivo Cine-Mujer y sus realizadoras destacadas	13
▪ 1.3 <i>Danzón</i> : un filme destacado	18
1.3.1 Sinopsis y ficha técnica	
1.3.2 Sobre la realización del filme	
1.3.3 Reconocimientos y premios	
1.3.4 Algunos comentarios y críticas sobre la película	
Capítulo 2. Para entender la feminidad	27
▪ 2.1 Empezar por lo masculino y lo femenino	28
▪ 2.2 Feminidad en el ámbito socio-cultural	32
▪ 2.3 El cuerpo femenino desde varias perspectivas	39
Capítulo 3. Una mirada femenina a <i>Danzón</i>	47
▪ 3.1 Espacios cotidianos	48
3.1.1 Salón de baile. Presentando al “Salón Corona”	
3.1.2 Trabajo. Telefonistas: entre amigas y compañeras	
3.1.3 Casa. ¿Bailar, mamá? ¿Ahorita?	
▪ 3.2 Espacios novedosos	63
3.2.1 Hotel. ¡No llores, mana!	
3.2.2 Casa de Susi. Enseñar como mujer	
3.2.3 Puerto de Veracruz. Está usted muy guapa	
3.2.4 Encuentro con Rubén	
▪ 3.3 Espacios renovados: regreso de Julia a la ciudad	78
3.3.1 Casa. ¿Y qué, no encontraste al Carmelo?	
3.3.2 Salón de baile. Todo vuelve al danzón	
CONCLUSIONES	85
FUENTES	90

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo recepcional cumple con dos objetivos principales: el que se plantea en la siguiente investigación y el de la obtención del título de licenciatura.

Es importante destacar que aunque el trabajo conjunto con el seminario ofrecía un ritmo constante y las herramientas necesarias para desarrollar este documento, las dificultades enfrentadas, propias de cualquier trabajo para titularse, se hicieron presentes de distintas maneras, sin embargo, el apoyo de los compañeros y profesores volvía todo a su cause cuando el trabajo se salía de las posibilidades de quien lo realiza.

En mi caso particular, la investigación aquí planteada sufrió de innumerables modificaciones, comenzando por el esquema de capítulos y las dudas en cuanto a la definición de lo que realmente quería mostrar con este trabajo. Finalmente, la manera en la que fue elaborado siguió el orden de tres capítulos: uno dedicado a la directora María Novaro y su filme *Danzón*, otro a la feminidad y el último a la relación de ambos y a cómo es que se representa la feminidad en los diferentes espacios donde se desenvuelve la protagonista.

Julia, *Danzón*, la feminidad y otros elementos recurrentes en este trabajo, no son ajenos mi contexto particular, lo que funciona a modo de justificación para haber abordado temas de los que sin duda, la sociedad no quita dedo del renglón.

El interés personal por María Novaro y la feminidad surgen de mi gusto por el cine pero particularmente por haber tenido un acercamiento a los trabajos de la directora gracias las recomendaciones de algunos profesores dentro de la licenciatura, así como haber realizado mi servicio social en la Filmoteca de la UNAM; ambas cosas me acercaron más al cine.

Personalmente considero a María Novaro como una mujer cuya vida le ha dado experiencias y perspectivas muy sobre sí misma y otras mujeres; su matrimonio a temprana edad, la maternidad, la situación en casa con sus hermanos y padres, los

viajes, haber vivido en otro país, entre otras, son el motor que la han llevado a hacer el cine de la manera en la que lo hace. Razones, causas y motivos como los de cualquier mujer y persona.

Danzón destacó por muchas razones pero una en particular fue la música y las tomas rítmicas que la convirtieron en una película divertida, relajada y llena de vida, describiendo un mundo de mujeres pero además la situación de una en particular, que sin embargo puede ser cualquier mujer de la época actual

María Novaro comenta –algunas de estas entrevistas son citadas a lo largo del trabajo-, que *Danzón* está ambientada en la década de los cincuenta, sin embargo, sólo es una sutil inspiración que plasmó en la película debido a la modernidad que presenta en los personajes, el entorno y la situación de las mujeres en la película.

La parte de este trabajo dedicada a la feminidad resultó fundamental para conocer lo que la psicología ha propuesto en el campo de la masculinidad y la feminidad, en cómo es que se construyen, se desarrollan pero también la manera en la que se entienden estos conceptos actualmente.

Fue esencial también hacer una división de los espacios donde se desarrolla la historia porque gracias a ellos es posible identificar, por medio del lenguaje cinematográfico, la manera en la que María Novaro decidió mostrar la feminidad, a una mujer en especial en un contexto en donde la rutina de los lugares cotidianos en la ciudad la enfrentan con ella misma cuando llega a Veracruz.

La feminidad y los espacios son los hilos conductores de esta investigación, que sin dejar de tener el rigor propio de un trabajo académico y de titulación, puede interpretarse de manera libre, estar o no de acuerdo con él, y desde luego, tener en cuenta que no es si no una mirada particular a *Danzón*.

1. María Novaro, una mujer destacada en el cine mexicano

Es posible que cuando pensemos en directores de cine, la mayoría sean hombres, lo que no quiere decir que no las haya mujeres si no que aún en estos tiempos, y hablando a título personal, es más probable recordar realizadores varones.

Independientemente de la situación actual del cine mexicano, la realidad de las mujeres en el campo de la dirección cinematográfica es distinta a la de los hombres; afortunadamente esas mujeres han destacado dentro de su país y en el extranjero como es el caso de María Novaro, la directora nacional con más trabajos en su filmografía.

La manera en la que María Novaro ha planteado sus historias en la pantalla es especial: busca mostrar –o al menos es lo que ella declara- la mirada femenina, mujeres viéndose a sí mismas, a otras mujeres y sus situaciones particulares.

Este capítulo tiene como propósito esencial, dejar claro quién es María Novaro y destacar las particularidades en su vida que la hayan llevado hacia un camino inevitable en los temas que aborda: la mujer. Este camino ha puesto en los ojos de muchas personas a figuras femeninas que salen de lo convencional por algún motivo, por mínimo que este sea.

La división de los apartados llega finalmente a una cinta en concreto, *Danzón*, una de las más importantes en su carrera y punto en el que se abre la pregunta central de esta investigación: ¿de qué manera se representa la feminidad en la protagonista?

1.1 ¿Quién es María Novaro?

María Luisa Novaro Peñaloza, nació en el Distrito Federal en 1951 como la cuarta de cinco hermanos. Su padre venía de una familia de inmigrantes italianos y su madre de una familia de provincia; el padre propuso que le dieran clases de marxismo a sus hijos, la madre les leía a Simone de Beauvoir, una importante escritora y filósofa francesa que se considera realizó los primeros fundamentos del feminismo, por lo que todos fueron nacionalistas y liberales.

Cuando María cumplió once años, su madre le regaló su primer libro de Simone de Beauvoir y luego cada año otro diferente por lo que terminó la bibliografía de la autora a los quince años. Fue ella quien le inculcó las ideas liberales, quien hizo que pensara de otra manera.

María Novaro comenta en la tesis *María Novaro. Una mujer creadora de imágenes, luces y sonido* que su infancia fue muy feliz, considera que nació en un buen momento porque sus padres ya habían tenido tres hijos varones. Cuenta además que creció tan feliz que tuvo la sensación de vivir como “la consentida” dentro de la dinámica familiar, que su bienestar era evidente¹.

En la misma tesis, María platica cómo es recuerda a sus tres hermanos mayores; a Octavio, el mayor, lo recuerda como una persona grande, que siempre que podía la llevaba sobre sus hombros, mientras que Luis y Gabriel la protegían, rivalizaban poco y le contaban historias.

En su juventud, la madre de María Novaro tuvo que trabajar durante quince años para mantener a sus once hermanos, anécdota que marcó a la directora, quien considera que su madre le enseñó muchas cosas de la vida y que se sentía muy orgullosa de tener hijas mujeres. Aunque su padre provenía de una familia culta, Novaro siempre se sintió más cercana a su madre.

¹ (Cfr) Balcazar Ochoca, Mónica Araceli. *María Novaro. Una mujer creadora de imágenes, luces y sonido*. Facultad de Ciencias políticas y sociales, UNAM. México 1997.

“Ella (su madre) fue a la secundaria nocturna y después, ya casada estudió la preparatoria. Ya con hijos estudió letras y luego se hizo nutrióloga, todo esto le llevó muchísimos años. A mí me encantaba verla feliz, era muy tenaz.”², comenta María Novaro.

Cuando María tenía 23 años, su madre sufrió de una enfermedad cerebral degenerativa, hecho que le hizo darse cuenta de la relación amorosa que llevaban sus padres y que la aparente felicidad que tenían no eran creía. Cuando comenzó a perder consciencia, ella manifestaba mucha amargura y contradicciones que dejaban ver todo lo que sacrificó por su pareja y familia.

La relación con su padre siempre fue buena y después de la muerte de su madre, María Novaro se acercó más él, quien siempre la hizo sentirse orgullosa de sí misma, de ser mujer.

La familia de María Novaro ha tenido entre sus miembros a escritores y músicos, y tanto Beatriz como ella, se inclinaron por la literatura desde muy pequeñas. Su abuela materna fue quien le enseñó a rezar a escondidas debido que a ninguno de sus padres profesaba alguna religión. Su padre llegó a comentarle que la metieron a ella y a Beatriz, su hermana menor, a un internado religioso en Suiza para que aprendieran francés, pero para ella, que estaba acostumbrada a una vida de libertad, vivió contrastes muy fuertes.

Novaro describe a sus padres como personas inteligentes y generosas que fomentaban mucho el pensamiento, quienes además la llevaban a ella y a sus hermanos constantemente de viaje al mar y a Valle de Bravo, en donde tenían una casa. De esta manera, María conoció gran parte de la república mexicana, y fue esa vida intensa de conocimiento, movimiento y celebración la que mantuvo unida a su familia.

María Novaro, estudió la secundaria y la preparatoria nocturna –justo como su madre- después de que sus padres la hubieran casado con un novio que tuvo en

² Declaraciones de María Novaro en *Derivas de un cine en femenino*. México, 1999. P. 133

esos años, sin embargo su matrimonio duró muy poco tiempo pues en 1970, cuando ingresó a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales con el fin de estar más cerca de los movimientos de su época, se divorció y conoció a un guerrillero que ya tenía una hija pequeña y con el que ella tuvo a su primer hijo.

Cundo María Novaro se separó de su pareja, la hija de éste decidió irse con ella en vez de quedarse con su padre biológico, por lo que comenzó a entender de manera muy distinta la maternidad. Después de esa separación, María Novaro se muda al Ajusco en donde trabajó en el proyecto popular de una guardería para las mujeres trabajadoras, pero sin alejarse de las relaciones que hizo en la Facultad. Es en este proyecto donde entra en contacto con las mujeres de la revista *La Revuelta* y el *Colectivo Cine Mujer*.

A pesar de que no se consideraba feminista y que para ella las mujeres del Colectivo eran “peñoburguesas”, comenzó a asistir a sus reuniones, siendo su primer acercamiento a las militantes feministas, quienes la invitaron trabajar; las actividades del Colectivo le interesaron mucho y se liberó un poco de los prejuicios que tenía con respecto a ellas cuando las vio tomar las cámaras y filmar.

En 1975 , María Novaro logró entrar al CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), que con apoyo de su padre, quien la mantuvo y cuidó de sus hijos, se convirtió en una etapa muy importante la cual recuerda como llena de experiencias en las que reconstruyó muchas cosas de sí misma.

En esa generación del CUEC conoció a otras mujeres con las que trabajó y que se convirtieron en buenas amigas, como Marie Cristine Camus, Rosa María Méndez, Gisela Irazo y Silvia Otero, todas mujeres con hijos, familia o una primera carrera, por lo que compartían perspectivas en común y situaciones de vida muy profundas.

A pesar de su relación con el Colectivo, María Novaro fue alejándose del trabajo con ellas debido a que no compartía las ideas del feminismo en donde todos deben ser iguales y autoritarios, así como la manera de trabajar del grupo, la cual consideraba que era una “tomada de pelo”.

Para María Novaro, el trabajo con Rosa Martha Fernández, el *Colectivo Cine Mujer* y las ideas que tenían, le parecían muy radicales, nunca le gustó la dinámica que manejaron ni la manera en la que las líderes abusaban del trabajo de las demás.

Las películas que realizó el Colectivo mientras ella perteneció no fueron de su agrado, solamente fue parte de dos proyectos: *Es primera vez* y *Vida de Ángel*, por lo que al continuar su carrera en el CUEC se alejó completamente, dedicándose más al trabajo con sus compañeras de generación a quienes llamaban *Las ninfas del celuloide*.

María Novaro, resultó de gran interés para la academia porque comenzó a mostrar una mirada particular de las mujeres por representarse y auto representarse; el trabajo al lado de su hermana Beatriz Novaro dio como resultado la propuesta de imágenes controvertidas sobre la identidad de la mujer, distintas a los estereotipos comunes.

Anterior a *Danzón*, María Novaro realizó el filme *Lola* (1989), el cual ya dejaba ver sus inclinaciones de mostrar a la mujer de manera particular; posteriormente continuó con trabajos como *El jardín del edén* (1994), *Sin dejar huella* (2000), y *Las buenas hierbas* (2010).

El resto de su filmografía incluye cortometrajes y documentales como *Conmigo la pasarás muy bien* (1982), escrito por Novaro y María Cristina Camus. Filmado en blanco y negro, trata sobre una ama de casa agobiada por el trabajo doméstico que compra una varita mágica en el super mercado. Valiéndose de ella hace el aseo de su casa sin cansarse y al final de la jornada, cuando llegan a casa su esposo e hijo, la señora los desaparece. Este cortometraje fue exhibido en el ciclo "Retrospectiva del CUEC" en la Cineteca Nacional en 1986, además del ciclo "25 Años del CUEC" en el mismo lugar en 1988.

7 A.M. (1982), relata el momento de una joven que después de haber sonado su despertador, sueña con un paisaje donde se ve un tren, una anciana y un rebaño de borregos, después sueña con el corredor de un vagón del tren. Al volver a sonar el

despertador sueña con muchos pies que se dirigen a su trabajo asemejándose al rebaño; a las 7:00 am la mujer se levanta y se da un baño.

Querida Carmen (1983) es un cortometraje de ficción realizado por Marçia Novaro, Silvia Otero y María Cristina Camus. Es la historia de Carmen, una mujer que cree parecerse a Calamity Jane, una heroína del lejano oeste; cada una tuvo una hija y ese es su único parecido sin embargo la vida de Carmen no es tan temeraria ni aventurera como su heroína por lo que se pone a fantasear.

Pervertida (1985) y *Una isla rodeada de agua (1986)* fueron los siguientes trabajos de María Novaro, y es este último el que le valió como tesis de la licenciatura en el CUEC. Aquí trabajó con Conchis Arroyo, Guadalupe Sánchez, María Cristina Camus, Silvia Otero, Luis Schroeder, Yolanda Ocampo y Salomé Reyes. El medimetraje de ficción cuenta como a Lucía, mientras amanece a la orilla del mar, le avisan que su esposo no va a regresar. Lucía deja a su hija pequeña, Edith, con una vecina y se va.

Años después, cuando Edith crece, sus compañeros se burlan de ella en la playa porque hay rumores de que su madre es prostituta en Acapulco. Ella decide viajar a la sierra para celebrar sus quince años, y en ese viaje que es parte real e imaginario, descubre cosas de sí misma. El cortometraje ganó el Ariel a Mejor Cortometraje de Ficción en 1986 y el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cortometrajes Clermont-Ferrand de Francia en 1986.

Una isla rodeada de agua fue exhibida en la Segunda Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara en 1987, en el ciclo “Cocina de Imágenes” en 1988 en la Cineteca Nacional, en el ciclo “Semana de Cine Joven del CREA” en la Cineteca Nacional durante ese mismo año y en el Primer encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas en Tijuana en 1990.

En 1988 María Novaro realizó *Azul celeste*, el cuarto episodio de *Historias de la ciudad (1988)*, un cortometraje de ficción que hizo con Santiago Navarrete, Luis Manuel Rodríguez Bermudes, Guadalupe Sánchez, Concepción Arroyo y su

hermana Beatriz Novaro como guionista. Es la historia de una joven chihuahuense que viaja al Distrito Federal en busca del hombre que la abandonó embarazada.

El cortometraje fue exhibido en la Quinta Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara en 1990 y en el Primer Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas en Tijuana en 1990. Obtuvo el Danzante de Oro en el Festival de Cortometrajes de Huesca en España de 1990 y el Quinto Centenario dentro del mismo festival. En el resto de sus obras como *Otoñal* (1993), *Traducción simultanea* (2006) y *La morena* (2006), y en general en toda su filmografía, María Novaro crea personajes que buscan algo o alguien.

Lola, su primer largometraje fue una coproducción internacional que costó unos 300 mil dólares. En esta película, la protagonista está deprimida porque debe cuidar sola a su hija de seis años, pues su compañero se va un año de gira artística y siente que la ha abandonado.

Ella decide salir de viaje a la playa con su hija y gracias a un incidente gracioso que ven ahí, descubre que aún le quedan muchas cosas por vivir. Esta película le valió sus primeros premios importantes como el Coral del Festival de la Habana a la Mejor Ópera Prima, dos Diosas de Plata otorgadas por los Periodistas Cinematográficos Mexicanos, cuatro Arieles y el Premio de Ópera Prima del Festival Latino de Nueva York.

Lola fue exhibida en la XXII Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional en 1989; V Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara en 1989; Primera encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas en 1990; Ciclo "Mes del Cine Cooperativo Mexicano" de la Cineteca Nacional en 1990; Ciclo "Directores Mexicanos de Escuelas" de la Cineteca Nacional en 1990. Dentro de la misma sede pero en 1991 se presentó en el Ciclo "El Cine de la Ciudad", "Semana de la Solidaridad (Nuevo Cine Mexicano)", "Mejores Óperas Primas" y finalmente en el Ciclo "Mujeres Cineastas" en Casa del Lago.

Este filme (*Lola*) tuvo participaciones internacionales dentro del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1989, en 1990 dentro del XIV

Festival Latino "Shakespeare" de Nueva York, en el Festival de Cine Latinoamericano de Nueva York, el Festival Internacional de Cine realizado por mujeres en Buenos Aires, en el Festival de Cine en San Sebastián, en el Festival de Cine de Biarritz, en el Festival de Cine de San Francisco y en el Festival de Cine de Manheim; en 1991 fue exhibida en la Sección "Descubrimientos" del Festival "Los Niños Lumière" en Toulouse, en el Festival de Cine de Sundance, en el Festival de Cine de Berlin y el Festival de Cine de Mujeres en Alemania.

En su segundo largometraje, *Danzón*, Julia, una telefonista de la ciudad, se va a Veracruz en busca de su compañero de baile desaparecido, pero se da cuenta de que son otras las razones de su vida. Para su tercer largometraje, *El jardín del Edén*, hay dos historias simultáneas en donde tres mujeres que no salen de viaje, contrastan con la vida de una joven que cruza la frontera. En *Las buenas hierbas*, las mujeres también tienen los personajes principales, aunque esta vez el eje conductor es la herbolaria mexicana y el Alzheimer.

La hermana de María Novaro, Beatriz, ha trabajado como guionista desde su primer largometraje, a partir de entonces suelen trabajar juntas los guiones de las películas, sin embargo, de acuerdo con el texto de Gabriela Yanes Gómez, *Una mirada al espejo: el cine de las hermanas Novaro (1999)*, María ha sido la que más atención a recibido como responsable de los proyectos que dirige, pero siempre ha aceptado que su películas no habrían sido posibles sin la autoría de ambas.

María Novaro describe su relación con Beatriz como divertida porque es más cercana a ella en años, jugaron mucho juntas durante su infancia, su madre las vestía igual y vivieron de manera cercana los momentos más importantes en la vida de ambas³.

De acuerdo con la autora, algo notable en la producción de María y Beatriz Novaro, es que han mostrado a personajes comunes y corrientes, mujeres, problemas y respuestas que podrían ser los de cualquier mujer mexicana. También

³ Cfr) Segura Islas, Guadalupe. *María Novaro. Una directora que hace cine de calidad*. Facultad de Ciencias políticas y sociales, UNAM. México 1997.

existe un marcado interés por la subjetividad femenina y la perspectiva de género, abarcando hombres, mujeres y lo que existe entre ellos.

1.2 El Colectivo Cine Mujer y sus realizadoras destacadas

En 1975, el Año Internacional de la Mujer, fue organizado en la Cineteca Nacional un ciclo dedicado a las mujeres cineastas en donde comenzó a reconocerse su trabajo, entregando reconocimientos y premios a las principales figuras femeninas del gremio como Matilde Landeta, que fue una directora que alentó a otras realizadoras a filmar en color.

De ahí nace un despegue para las demás integrantes del gremio, como Marcela Fernández Violante quien realizó *De todos modos Juan te llamas*. A pesar de la crisis cinematográfica que se estaba viviendo, una nueva generación comienza a formarse con un nuevo proyecto para el cine mexicano.

El movimiento feminista de esa época estuvo apoyado por grupos de diversidad sexual, además el trabajo domestico fue también uno de los puntos por el cual las mujeres lucharon; esas actividades obligatorias y realizadas “gratuitamente”, esencialmente, junto con el aborto y la no violencia, fueron las principales demandas.

En 1976 se funda el CCC (Centro de Estudios Cinematográficos) que tenía como intención formar profesionales cinematográficos al igual que el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), que ya tenía 12 años de existencia.

Ángeles Necochea, Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira, feministas declaradas pertenecientes al CCC, fueron las figuras principales del *Colectivo Cine Mujer* y sus trabajos iban enfocados principalmente a la denuncia de la opresión femenina, el aborto, la moralidad, el placer femenino, la Iglesia y las leyes.

Beatriz Mira realizó *Vicios en la cocina* (1977) en la que habla sobre la jornada doméstica de una ama de casa, Rosa Martha Fernández dirigió *Cosas de mujeres*

(1978) y al año siguiente *Rompiendo el silencio*, los cuales tenían como temas centrales el aborto y la denuncia a la violación.

En esos primeros trabajos del Colectivo participaron además Laura Rosseti, Sybille Hayem, Lillian Liberman, Ellen Calmus, Mónica Mayer y Ana Victoria Jiménez, todas ellas compartían de alguna manera las ideas feministas de la época; en esta etapa del colectivo, el mayor mérito fue la investigación conjunta que se hacía sobre los temas que abordaban, la discusión, la elaboración del guión, el rodaje y toda la posproducción, material que finalmente editaban en forma colectiva.

En la década de los ochenta la participación de las mujeres en el cine escolarizado –dentro del CUEC y CCC- fue muy evidente, ingresando aproximadamente 24 mujeres en 1987, año para el cual el *Colectivo Cine Mujer* ya tenía algunos años de existencia, por lo que la participación de nuevas mujeres en la realización cinematográfica y principalmente las pertenecientes a estas escuelas, nutrieron en gran medida al Colectivo.

Los trabajos más sobresalientes de esta nueva generación fueron los de Lillian Liberman, María del Carmen de Lara, María Eugenia Tamés, María Novaro y Rebeca Becerril, pertenecientes al CUEC y del CCC Gloria Ribé, Marysa Sistach y Busi Cortés, todas ellas con una nueva forma de abordar a la mujer y su condición contemporánea, derivado de las ideas feministas pero con historias basadas en la experiencia individual y de las mujeres interrogándose a sí mismas.

Para la siguiente etapa del Colectivo, después de que Rosa Martha Fernández se fuera a Nicaragua, y prácticamente las mujeres que formaron lo formaron se fueron, es cuando en 1980 se incorpora María Novaro, quien con su experiencia en movimientos sociales propuso que se filmara un encuentro de varias organizaciones de mujeres al que llamaron *Es primera vez*, el cual se convirtió en una experiencia importante para el Colectivo.

Esa nueva “generación” fue más heterogénea, y a pesar de que en los primeros trabajos del Colectivo se necesitó la participación de los hombres para el manejo de

cámaras y otras actividades, ellas encontraron la manera de cubrir todas las áreas sólo con las mujeres del Colectivo.

Con esa estructura en la producción realizaron *Vida de Ángel* (1981-1982), cinta que relata cómo se organizan las mujeres para conservar sus hogares frente al desalojo, posteriormente se filmó en la sierra de Oaxaca a mediados de los ochenta, *Yalalag*, dirigida por Sonia Fritz.

Para 1986 se llevó acabo la Muestra de Cine de Mujeres *Cocina de Imágenes* organizada por Ángeles Nocochea financiado por *Zafra, Ford* y varias instituciones como la Cineteca Nacional y el Instituto Mexicano del Seguro Social, en donde se demostró que el cine hecho por mujeres comenzaba a tener otras preocupaciones como el “ser femenino”, reflejo de que el discurso feminista de esos años comenzaba a transformarse en algo más amplio y subjetivo. Es a final de la década de los ochenta y principios de los noventa que las mujeres tenían cada vez menos hijos, se habían sumado al trabajo, aumentaron los divorcios y el número de familias encabezadas por mujeres también creció.

Justo en esta época, el Colectivo realizó su último trabajo: *Bordando la frontera*, que aborda el tema de las mujeres maquiladoras en Ciudad Juárez. Las diferencias que tenían las mujeres del Colectivo sobre el financiamiento de sus películas, las discusiones relacionadas al cine militante y las diversas temáticas fueron algunos de los factores que provocaron la desaparición del Colectivo.

Las dificultades que tenían para realizar su cine radicaban en el mito de que era una actividad masculina, principalmente para cuestiones técnicas, sin embargo, la vida cotidiana y familiar en la que vivían las integrantes del Colectivo, los hijos, la familia, el hogar y otros trabajos como profesionistas, lograron romper con ese mito constante.

La dinámica interna del Colectivo se fue dando en función de los temas que pretendían filmar y las necesidades del tema a abordar. El compromiso del Colectivo era la descripción visual de aspectos de la vida cotidiana de las mujeres, el hogar, el aborto, la violación, y el quehacer domestico, ya sea por medio del documental o la

ficción, la investigación y el cuidado minucioso de su material fueron objetivos principales.

María Novaro, Marysa Sistach y Busi Cortés, se caracterizaron por haber pertenecido a la misma generación, nacer en los años cincuenta y ser egresadas de las escuelas de cine, en definir su trabajo como “hecho por mujeres” y no feminista y haber formado parte de cambios en la cultura, en movimientos importantes como el político-estudiantil del 68.

Estas tres directoras comparten ciertos presupuestos que se ubican dentro del “cine no feminista hecho por mujeres”, y lo que buscan con sus trabajos es recuperar un cine popular y de calidad.

Busi Cortés ingresó a la tercera generación del Centro de Capacitación Cinematográfica, cuando aún sólo se estudiaba por las tardes; durante su infancia y juventud no se identificaba con su mamá porque era muy conservadora, pero sí con su hermana, abuela y algunas tías.

Cuando ingresó al CCC, además de ella habían otras dos mujeres: Olga Cáceres y Elsy Méndez, quienes también formaron parte del *Colectivo Cine Mujer*, en el cual se sentía un poco rechazada porque no hacía cine feminista, sin embargo exhibían sus películas en los ciclos que realizaban.

Lo que inspiró a Busi Cortés en su primer trabajo, *Las Buenromero*, fue la atmosfera de su natal Guanajuato y de sus tías; su cine no busca retratar temáticas en particular, más bien recrear atmósferas en donde lo más importante sean los personajes entrañables y las historias emotivas.

Otra de los miembros más destacados del Colectivo, y que se declaró abiertamente feminista fue Marysa Sistach, de padre catalán y madre francesa, quien tuvo una educación que la llevó a querer estudiar antropología debido a sus raíces, a una búsqueda de identidad que se reflejó en su trabajo cinematográfico. En 1976, Marysa entra a la segunda generación del CCC, en donde realiza trabajos sobre la mujer del escritor Scott Fitzgerald.

Su formación feminista comenzó en París, en donde asistía a grandes reuniones, y en México en *La Revuelta*, revista militante en la que ella participó de manera significativa. Su primer ejercicio cinematográfico fue un documental sobre una mujer en el Ajusco, en donde conoce a María Novaro.

Las tres directoras destacaron en sus trabajos escolares por lo que rápidamente lograron filmar su primer largometraje de manera independiente, cada una de ellas define personalmente de qué manera hacen su cine, y las tres coinciden en buscar la particular mirada hacia el mundo de la mujer en distintos aspectos.

Busi Cortés asegura que lo que más le interesa es la emotividad de los personajes, que sean entrañables, la recreación de los estados de ánimo, además de que algunos de sus trabajos han surgido de imágenes en concreto como *Serpientes y Escaleras*.⁴

Para Marysa Sistach, existen dos tipos de cine que se puede realizar: el de autor y el comercial, y lo que ella busca es hacer ambos. Para ella, *Anoche soñé contigo* fue un intento de trabajo comercial, pero considera al resto de su filmografía como de autor debido a que persigue inquietudes y preocupaciones muy existenciales y personales.⁵

En cuanto a las temáticas abordadas por las tres directoras, la mujer se encuentra en todas sus películas. Los personajes de Marysa Sistach son románticos, creen en el amor y la pareja pero no dependen de eso para sobrevivir, son mujeres independientes que tiene ganas de relacionarse con un hombre pero no están dispuestas a que sea cualquiera.

Otra constante en los temas que Sistach toca en sus películas, es cómo la mujer resuelve sus necesidades amorosas y sexuales sin una pareja o marido, el peso de formar una familia, el cuestionamiento sobre el rol de la mujer y del hombre también,

⁴ (Cfr.) Millán Mágina. *Derivas de un cine en femenino*. Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial. Dirección de actividades cinematográficas, UNAM, CUEC, Programa Universitario de Estudios de Género, México 1999.

⁵ *Ibíd*em

y la relación de las mujeres con los *gays*, mismos que también ha abordado María Novaro.

En cuanto a Busi Cortés, la atmósfera de Guanajuato y su gusto por la literatura latinoamericana se reflejan en su cine, por lo que el ambiente es fundamental para transmitir los estados de ánimo, sus temas parten de anécdotas que no llevan a ningún lado y que surgen de una imagen concreta, sus personajes son mujeres que en todos los casos giran alrededor de los hombres, la ausencia masculina y su responsabilidad ante la sociedad.

Los personajes de Busi Cortés son vistos desde la mirada femenina consciente, que es una parte importante de su trabajo: despertar la conciencia femenina tanto del hombre como de la mujer.⁶

Todas las películas que realizó el Colectivo fueron filmadas en 16 milímetros, estas cineastas, investigadoras y creativas, abrieron una brecha con un cine pensado y hecho por mujeres, que sirvió como material de reflexión y apoyo para el movimiento feminista, y toma de conciencia para mujeres de diferentes estratos.

1.3 *Danzón*: un filme destacado

Valorar el trabajo de las mujeres cineastas por encontrar un lenguaje que las defina, así como mostrar la manera en la que viven el mundo a partir de la experiencia femenina, es uno de los objetivos que María Novaro ha tenido a lo largo de su carrera.

En el caso de *Danzón*, y de acuerdo con la revista *Somos* en su edición de julio de 1994, la película ocupó el lugar 45 dentro de las mejores películas del cine mexicano, opinión basada en 25 críticos y especialistas del cine nacional. María Novaro siempre ha tenido la inquietud de visibilizar la situación de las mujeres en México, de mostrar su cotidianidad y de alguna manera logra hacerlo en *Danzón*.

⁶ *Ibíd*em

1.3.1 Sinopsis y ficha técnica

El argumento de *Danzón* gira en torno a la repentina desaparición de Carmelo, pareja de baile de Julia Solórzano, la protagonista de la película. Ella es telefonista, madre soltera cuya vida es su trabajo, su hija y el baile, donde sus compañeras forman un entorno de solidaridad y protección. Su hija, Perla, se entrena como telefonista y se integra al ambiente de Julia.

Julia suele acudir un par de noches a la semana al salón *Corona* con Silvia, una de sus amigas más cercanas; ella tiene una pareja de baile con la que lleva muchos años, han ganado premios juntos y se siente muy cómoda con él.

En una de esas noches de salón, Carmelo, su pareja de baile, no llega a bailar como de costumbre, entonces Julia se queda triste, sin ganas de bailar con nadie más. Al no aparecer Carmelo en visitas posteriores al salón, Julia decide no continuar yendo.

A pesar de que Julia no acude al salón de baile, ella le pide a su hija que practiquen, lo que deja ver la profunda pasión y gusto que siente Julia por el danzón, además de lo mucho que extraña el baile.

Los rumores sobre por qué Carmelo se desapareció comienzan a circular y se llega a saber que en su trabajo como cocinero de un restaurante hubo un robo en el que salió implicado, entonces Julia lo busca por la ciudad pero no tiene éxito.

En una noche de guardia en el trabajo, Julia debe cubrir el turno nocturno con sus compañeras, cada una se acomoda en un cuarto y se meten a la cama pero ella, al no poder dormir, escucha accidentalmente la conversación de sus amigas sobre Carmelo, quien resulta que después del robo al restaurante y debido a su inocencia, se va a Veracruz para alejarse del conflicto.

Julia, un poco más animada pero aún preocupada, asiste de nuevo al salón de baile pero está decidida a ir a Veracruz en busca de Carmelo, así que se lo platica a sus compañeras quienes la apoyan sin dudar.

En el puerto se hospeda en el hotel de Doña Ti, una mujer madura con la que hace una especie de amistad al ver que llaga sola y con la que platica sobre el motivo de viaje, así como compartir los malos ratos que Julia pasa al no haber encontrado aún a Carmelo a pesar de llevar un día ahí.

En Veracruz, Julia sale a caminar y cenar; en el restaurante se quita los aretes y se ventila con un abanico de mano. Al verla tan atractiva, un hombre extranjero le comienza a coquetear pero Julia se incomoda y se va, dejando los aretes en la mesa.

Un grupo de personas la observan desde otra mesa y al notar que Julia deja los aretes, uno de ellos los toma y se los guarda. Al día siguiente Julia se encuentra a un hombre que le devuelve los aretes y le dice que la vieron la noche anterior en el restaurante; es así como conoce a Susy, un travesti que trabaja en un cabaret y que le ofrece ayuda para encontrar a Carmelo.

Susy se entusiasma con la historia de Julia y comienza a buscar a Carmelo pero también a pasar tiempo con Julia, quien le enseña a bailar danzón. Susy alienta a Julia a ir al puerto, en donde probablemente pueda estar Carmelo como cocinero de alguno de los barcos.

Mientras Julia busca a Carmelo, conoce a Rubén en la oficina del puerto, un joven que trabaja como remolcador y que no puede proporcionarle ningún dato sobre Carmelo o el barco griego, que es donde aparentemente trabaja Carmelo.

Julia oculta la verdad sobre Carmelo y le dice a Rubén que está buscando a su primo, y así comienzan una serie de mentiras con respecto a la verdad de Julia, como la edad de su hija y el motivo de su viaje a Veracruz.

Después de conocer a Rubén, Julia y él se encuentran por casualidad mientras ella desayuna en un restaurante y platican un poco. Ambos vuelven a salir juntos a comer y a bailar, sin embargo parece que Rubén no tienen habilidad para el danzón.

Julia y Rubén pasan juntos la noche en uno de los barcos, a pesar de los nervios que siente Julia por estar con alguien menor que ella. Al pasar de los días, Julia sigue saliendo con Rubén pero se da cuenta de que es tiempo de volver a la ciudad sin haber encontrado a Carmelo, entonces le deja dicho a doña Ti que si Susy la busca, le de unos discos y de despida de él, y a Rubén no le deja dicho nada.

Cuando Julia regresa a la ciudad, sus amigas la reciben con emoción y en su casa les entrega los presentes que les trajo de Veracruz, les invita una copa y con una mirada pícara le deja saber a Silvia que algo le pasó, así que le cuenta de Rubén.

Julia regresa una noche al salón Corona con Silvia, lista para retomar el baile, ahí también es recibida de vuelta con alegría y calidez por parte de la gente y la danzonería. Al disponerse a bailar con otra pareja, aparece Carmelo en la pista e invita a Julia a bailar.

Julia lo ve con sorpresa y gusto, sin quitarle la mirada de encima comienzan a bailar, justo como antes y como desde hace ya mucho tiempo lo hacían pero con una actitud más segura porque ella ha cambiado.

Danzón (1991)

Duración: 103 min

Director: María Novaro

Productor: Jorge Sánchez

Guión: María Novaro, Beatriz Novaro.

Reparto: María Rojo, Carmen Salinas, Blanca Guerra, Tito Vasconcelos, Margarita Isabel, Martha Navarro, Daniel Rergis, Víctor Carpinteiro, Cheli Godínez

Edición: Sigfrido Barjau, María Novaro, Nelson Rodríguez

Música: Pepe Luis, Felipe Pérez

Fotografía: Rodrigo García

Coproducción México-España con el apoyo de Televisión Española, Macondo Cine Video, IMCINE, Tabasco Films, Gobierno del Estado de Veracruz, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica

1.3.2 Sobre la realización del filme

En 1991, se estrena el filme *Danzón*, uno de los trabajos más importantes en la trayectoria de la cineasta. Su apego al estado de Veracruz y al puerto la llevaron a escribir el filme en función de locaciones que conocía muy bien, y es ella misma que comenta cómo es que el danzón es un baile que aún sobrevive en el país porque se adapta a la sensualidad del mexicano. Con *Danzón*, María Novaro conquista el mercado nacional e internacional y se dirige a una nueva generación de mujeres más abiertas

“Siempre me estoy haciendo preguntas sobre qué es ser mujer, qué es ser hombre, cómo vemos, si hay una manera de ver o abordar las cosas. (...) El danzón tiene reglas muy precisas: el hombre debe empezar bailando con el pie izquierdo y la mujer con el derecho; el hombre para adelante y la mujer para atrás. Quién no lo haga así no sabe bailar danzón. El que da las ordenes es el hombre, la mujer las sigue, pero la que luce es la mujer. Y como dicen, ‘en la vida como en el baile, el que manda es el hombre pero la que luce es la mujer’.”⁷

María Novaro comenta en *Una mirada al espejo: el cine de las hermanas Novaro* de Gabriela Yanez Gómez, que *Danzón* nace de una reacción a su película anterior *Lola*, y que lo que buscaba era hacer algo más alegre, en tono de comedia y con mucha música, además de hacer una referencia al cine mexicano de los 40 y 50 que consideraba más fresco e ingenuo.

En *Palabra de Mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*, la directora platica que el guión de *Danzón*, era justo lo contrario al de *Lola* porque los actores ya eran mucho más experimentados. La película contó con un presupuesto del 600 mil dólares, lo que le permitió al equipo trabajar más cómodamente pero dentro del presupuesto de una película pequeña.

⁷ Comentarios dentro del *Making of* como parte del material extra en el DVD de la película. *Danzón*. Dir. María Novaro. Prod. Jorge Sánchez. Guionistas María Novaro, Beatriz Novaro. Actores María Rojo, Carmen Salinas, Blanca Guerra, Tito Vasconcelos, Margarita Isabel, Martha Navarro. Coproducción México-España. Año 1991. Dur. 103 min.

El mundo del danzón fue elegido, de acuerdo con la directora, porque es muy rígido y convencional, que aparentemente está estructurado de manera diferente para hombres y mujeres, por lo que le parecía un esquema perfecto para usarlo como marco y jugar con él, pero que incluso ahí, la mujer podía ser dueña de su vida.

Para realizar *Danzón*, la directora tomó elementos de su educación sentimental, intentó jugar con el humor y enternecerse con su herencia cultural, con ser mujer en México. Además, la época en la que está situada la película, es importante para Novaro porque considera que la cultura mexicana se extendió a través del cine y la música. El personaje de Julia, de acuerdo con la directora, no busca mostrar un personaje temerario, si no una mujer común y corriente, sin una belleza destacada, no tan joven, con una hija y sin pareja.

La filmación de *Danzón* se comenzó y terminó en 1990, se estrenó en mayo de 1991, año para el cual la película ya estaba dentro del Festival de Cannes; la razón por la que costó el doble de su anterior largometraje fue porque la historia demandaba más desplazamientos, los salones de baile, derechos musicales, mas extras y permisos en el puerto de Veracruz.

La idea del personaje principal, Julia, y en general el argumento de *Danzón* vinieron de muchos lados, así lo comenta María Novaro en *Quince directores mexicanos* de Alejandro Medrano, pero también fue contar otra verdad distinta a la de *Lola*, que era mucho más cruda. Para Novaro, en México existe la mujer sola, alegre, fuerte, que la pasa bien y es feliz.

A medida que el guión se desarrollaba, María Novaro conoció a María Rojo en un taller de cine en Cuba, de quien ya conocía la disciplina que tenía en el cine como actriz y recordaba en *María de mi Corazón*, ahí platicó mucho con ella y entonces le interesó trabajar a su lado.

En cuanto al personaje de Carmelo, María platica en el texto de Medrano que iba a ser un papel principal que fue modificado a un personaje que, después de

trabajarlo con su guionista, resultó que desaparece después de la primera escena, un caballero amable pero visto desde la óptica de la imaginación, del simbolismo.

Otra de las dificultades que tuvieron con este personaje, fue definir si sería un hombre atractivo, ya que inicialmente se había pensado en el actor Héctor Bonilla para el papel y no podría dar la sensación de un hombre que se desdibuja a medida que avanza la película. María Novaro llegó a la conclusión de que no podía ser un actor identificable, ni guapo, si no más bien alguien original que nadie se esperara.

La película comenzó a rodarse sin haber encontrado el hombre que encarnaría a Carmelo, y así fue como en Veracruz, mientras ya estaba siendo filmada, María Rojo y ella lo buscaron por salones de baile y en los muelles. Es en un baile de los estibadores en los muelles donde conocieron a Daniel, un hombre ya de edad que aceptó bailar con María Rojo y hacer pruebas de cámara.

El contexto de Julia, de acuerdo con María Novaro, fue escrito a propósito como una mujer con una hija mujer y telefonista de oficio, ambiente en el cual se encuentra entre puras mujeres, un mundo totalmente femenino. La directora y su hermana tenían una amiga que trabajó en Teléfonos de México y les contó sus experiencias ahí, cosa que las inspiró para el personaje.

1.3.3 Reconocimientos y premios

Para María Novaro, *Danzón* fue una película muy exitosa que le abrió muchas puertas desde que fue tomada en cuanta para Cannes ya que era la primera película mexicana que participaba después de mucho tiempo y las críticas del todo el mundo la elogiaban como algo muy fresco que llegaba del tercer mundo. A pesar del éxito que asegura, la directora se enfrentó a las críticas negativas por parte del sindicato de Churubusco, situación que la hizo reflexionar y darse cuenta que el gremio del cine en México y el mundo no es lo que parece.

Danzón fue parte de la Quincena de Realizadores en el Festival de Cannes en 1991, María Rojo se llevó el premio a Mejor Actriz en el Festival de Internacional

Cine de Valladolid, en el Festival Latino de Nueva York ganó el premio a Mejor Película y María Rojo a Mejor Actriz, en el Festival de Cine de Cartagena, Colombia se llevó el premio “India Catalina” a la Mejor Actriz. En 1992 se llevó 3 nominaciones en los Ariel, una nominación como Mejor película extranjera en los *Independent Spirit Awards*, y los premios a Mejor Película, Mejor Actriz, Mejor Actor de reparto, Mejor Actriz de reparto y Mejor Director.

1.3.4 Algunos comentarios y críticas sobre la película

Durante la documentación para realizar este apartado, se consultaron varias tesis acerca de María Novaro, las cuales iban desde entrevistas de semblanza hasta análisis de algunos de sus filmes. A pesar de que el trabajo de la directora es reconocido mundialmente, las publicaciones nacionales a las que gran parte de las personas pueden acceder, como revistas, periódicos, entrevistas en televisión, entre otros, se incluían pocas notas de la época sobre la *Danzón*, y en general de sus filmes.

Los comentarios y críticas a continuación citados forman parte del la tesis *María Novaro: directora mexicana que hace cine de calidad*, a cargo de Guadalupe Segura Islas, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Luis Bernardo Pérez de Ovaciones:

“Danzón’, reciente trabajo filmico de la talentosa María Novaro, cineasta mexicana que, junto con Busi Cortés y Dana Rotberg, está considerada como una de las directoras jóvenes más importantes y creativas de nuestra actual filmografía. Su película constituye, entre otras cosas, un sensible e inspirado acercamiento a la cultura popular a través de los giros coreográficos y los acordes musicales del mencionado baile.

‘Danzón’ sorprende por la sinceridad de una mirada que se despoja tanto del amaneramiento intelectualoide como del pintoresquismo ramplón y populachero. Cine inteligente y de buena factura, realizado con bastante corrección y cuyo mayor mérito es, sin duda, el haber conquistado por igual a la critica especializada (la cinta fue exhibida en Cannes) y al público en general.’⁸

⁸ Ovaciones, 2da. Edición, p.7. Información retomada de la tesis *María Novaro: directora mexicana que hace cine de calidad*, a cargo de Guadalupe Segura Islas. Facultad de Ciencias políticas y sociales, UNAM. México, 1997.

El Heraldo:

“Danzón’ es una obra cinematográfica nostálgica y natural que confirma el talento de su directora, presenta el auténtico panorama de dos ambientes en nuestro país diametralmente opuestos: el de la ciudad y la provincia.

María Novaro demuestra su oficio, abriendo una brecha para las mujeres directoras, abordando en sus películas historias con una visión feminista, y con profundo humanismo al solidarizarse con su protagonista. El reparto es un acierto, y los escenarios el mejor complemento para su historia.”⁹

Rodolfo Sánchez de SensaCine.com:

“María Novaro es una cineasta mexicana bastante desconocida que, aunque tiene grandes títulos en su trayectoria, sí ha demostrado poseer la suficiente personalidad como para, al menos, ser tenida en cuenta. Obras como ‘Lola’, ‘El jardín del Edén’, o la que nos ocupa, ‘Danzón’, son prueba de ello. ‘Danzón’ es posiblemente, de todas ellas, la mejor resuelta y la más interesante. A través de una historia íntima, sencilla, honesta y directa, Novaro se introduce en la vida de una mujer cuya rutina tan solo es rota por su amor por el baile, hasta que un buen día su pareja desaparece, dedicando todas sus fuerzas a encontrarle.

Con una estupenda María Rojo, ‘Danzón’ transmite una sensibilidad y una inteligencia enorme a pesar de sus medidas ambiciones. Y, lo mejor de todo, Novaro retrata la complejidad de una mujer desde una sensibilidad feminista y no tanto desde el feminismo más facilón. Así, entrega una obra amable de ver, que invita a la recapitación, aunque su capacidad de alcance no sea la esperada.”¹⁰

⁹ El Heraldo, p.4. Información retomada de la tesis *María Novaro: directora mexicana que hace cine de calidad*, a cargo de Guadalupe Segura Islas. Facultad de Ciencias políticas y sociales, UNAM. México, 1997.

¹⁰ S/F, del sitio web <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-6751/sensacine/>

2. Para entender la feminidad

Resulta imposible para este trabajo prescindir de una conceptualización de feminidad, las dificultades se presentan cuando una licenciatura como la de Comunicación, se vale de muchas disciplinas para fundamentar sus teorías y generar las propias.

Particularmente el caso del psicoanálisis es utilizado de manera importante dentro del estudio de licenciatura en comunicación, es por esta razón que el presente capítulo se vale del psicoanálisis, pero también de la antropología y la psicología para poder lograr un acercamiento hacia lo que es la feminidad.

La manera en la que se desarrolla el capítulo intenta llegar a la conceptualización apropiándose de los textos de manera que el resultado no sea un enfoque totalmente psicoanalítico, antropológico ni de psicología clínica, experimental o social. Los apartados aquí propuestos responden a las necesidades de la investigación y lo que se busca en el concepto de feminidad.

Durante la consulta de dichos textos, resultó evidente que tanto el psicoanálisis como la psicología tienen aspectos en común como la instrumentalidad y la expresividad, así como la diferencia anatómica y sus consecuencias en la personalidad y la cultura de los individuos.

La cantidad de información sobre feminidad es basta y abordada desde muchas disciplinas, por lo que conceptualizarla resulta una tarea ardua pero flexible a la vez y en el caso de esta investigación, fue necesario combinarlas para dejar abierta la posibilidad del juicio propio en el capítulo del análisis del filme *Danzón*.

2.1 Empezar por lo masculino y lo femenino

Pertenecer a un sexo es uno de los primeros criterios que se tienen en cuenta en la interacción social; conforme la edad va avanzando, el sexo y el género son factores determinantes para dicha interacción.

Florinda Riquer propone en que en todas las sociedades existen modelos normativos adscritos y prescritos a uno y otro sexo, y que varían de una cultura a otra dependiendo del momento histórico; estas construcciones culturales y temporales que organizan las sociedades participan en la estructuración de la subjetividad humana y se llama “masculinidad y feminidad”.¹¹

Los modelos de masculinidad y feminidad podrían entenderse como moldes vacíos que cada sociedad debe llenar con una serie de características, roles, actitudes, y comportamientos seleccionados de todas las posibilidades humanas, además estructuran la vida cotidiana de las sociedades señalando los derechos, privilegios, deberes y prohibiciones que cada persona tiene por pertenecer a un sexo determinado, como propone Ana García Mina-Freire en *Desarrollo del género en la feminidad y la masculinidad*; aunque esto varía en función de cada contexto, en gran parte de las culturas el modelo de masculinidad es más valorado que el modelo asignado para las mujeres.

A lo largo de las décadas, la masculinidad y feminidad psicológicas se han ido transformando, se han decodificado los diversos significados que se atribuyen a hombres y mujeres, por lo que existe una evolución conceptual de la feminidad y la masculinidad.

Continuando con la propuesta de Ana García, los primeros seres humanos se organizaron en grupos para sobrevivir, y en función de sus órganos sexuales externos y las diferentes funciones dentro del proceso reproductivo, se asignaron una serie de roles que beneficiaban esa vida grupal.

¹¹ (Cfr.) Riquer Florinda. *Bosquejos... Identidades femeninas*. 1^º ed. Universidad Iberoamericana. México 1995.

Con el paso de tiempo, estos modelos fueron cambiando hasta quedar completamente desiguales, operando en polos opuestos. Existen dos modelos normativos principales: el congruente o clásico y el andrógino.

Durante el primer cuarto del siglo XX, el estudio de la feminidad –y la masculinidad- se centró fundamentalmente en el análisis de las diferencias entre hombres y mujeres en el área de la inteligencia en general, y los objetivos principales normalmente apelaban a la superioridad masculina.¹²

Debido a la carencia de resultados estadísticos que permitieran comprobar los hechos, los objetos de esas investigaciones se comenzaron a centrar en el estudio de las diferencias entre sexos en diversas aptitudes como la visual-espacial, verbal, matemáticas, entre otros.

A principio de los años treinta, la masculinidad y feminidad empezó a considerar otro tipo de variables como la personalidad, las actitudes o los intereses pero sin dejar de ser estudios meramente cuantitativos, con instrumentos de medición objetivos, exactos y sistematizados.

Otra de las características más importantes del modelo clásico o congruente, es que las escalas de medición no sólo buscaban aclarar la dimensión de la feminidad y masculinidad desde un aspecto psicológico, sino que también querían obtener una prueba que diferenciara a los sujetos normales de los patológicos.¹³

En estos casos, la salud mental estaba relacionada con la posesión de un alto grado de características consideradas sexualmente apropiadas, entonces, cuanto más masculino sea un hombre y más femenina una mujer, estarán más sanos y cualquier desajuste en esas características se consideraba disfuncional, como un hombre femenino o una mujer masculina.

¹² (Cfr.) González de Chávez Fernández, María Asunción. *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Editorial Biblioteca Nueva, 1^º ed. Madrid 1998.

¹³ *Ibíd*em

La crisis de este modelo comenzó en los años sesenta, cuando todavía no se podía definir la feminidad y masculinidad, que venía dada por los test aplicados en los estudios anteriores. Los teóricos acordaron entonces que la masculinidad y la feminidad eran características que definieron como parte de la personalidad y que ambas podían estar presentes en hombres y mujeres.

La conclusión llegada por los teóricos derivó en el nacimiento del nuevo modelo andrógino, en donde la masculinidad y la feminidad hacen referencia a dos orientaciones o maneras de ser, es un modelo más fundamentado teóricamente.

Para algunos funcionalistas, la masculinidad está relacionada con una orientación instrumental, con una preocupación por alcanzar metas y objetivos externos, mientras que la feminidad está más relacionada con una orientación expresiva, con una preocupación por el bienestar de los demás y la armonía grupal.¹⁴

La diferencia radica en que la acción instrumental en el caso de la masculinidad incluye la manipulación de objetos, del medio o de la gente para conseguir objetivos y tareas externas que implican autoridad y control técnico. En el caso de la orientación expresiva de la feminidad, la comprensión y el manejo de las emociones, tanto en uno mismo como en los demás, está reflejada en un sistema de interacción en el que la recompensa son actitudes de amor y amistad.

Otra de las características del modelo andrógino, es que se intentaron definir otras categorías como las formas de vida, en las que una se refiere a la existencia y preocupación de un organismo como individuo, y se manifiesta en características como la autoprotección, autoexpansión, aislamiento o soledad, mientras que la otra forma de vida apela a la participación del individuo en la formación de un organismo más amplio que se manifiesta en el sentido de ser uno al lado de otro individuo, en el contacto, la apertura o la unión.

¹⁴ *Ibíd*em

Gracias a que ahora se puede constatar que la dimensión masculina y femenina puede estar presente en diferente grado dentro de la personalidad de un individuo, la mujer y el hombre puede ser clasificado como “tipificado sexualmente” con un estilo de rol de género ya sea masculino o femenino, si se atribuyen en alto grado, las características que la sociedad considera significativas o típicas para su sexo.¹⁵

Los “no tipificados sexualmente”, con un estilo de rol de género específico, pueden ser clasificados como andróginos, en tanto se les atribuyen características equilibradas entre lo femenino y lo masculino o indiferenciados si las características tipificadas sexualmente son bajas tanto en lo masculino como lo femenino.

Esta tipología señalada de acuerdo con el texto de Ana García-Mina Freire – masculino, femenino, andrógino e indiferenciado- se ha relacionado con las variantes de la personalidad más comunes y con los principales indicadores de salud mental como puede ser la flexibilidad en el comportamiento, la autoestima, el concepto de uno mismo, la depresión, la ansiedad, la dependencia, la neurosis, creatividad, satisfacción sexual, orientación sexual, razonamiento y actitudes.

A pesar de que el modelo clásico o congruente pareciera ser menos flexible, y el andrógino un poco más moderno, ambos modelos actualmente funcionan juntos, alejados de las propuestas psicoanalíticas, sin embargo, esta nueva manera de conocer lo femenino y lo masculino, combina lo cualitativo con lo cuantitativo, generando así, estudios mucho más acercados a la realidad de cada contexto y grupo social específico.

Suele pensarse que al hablar de hombre y mujer se hablan también de dos mundos complementarios pero diferentes en donde los hombres se asumen como trabajadores, responsables, fuertes, que realizan actividades productivas y públicas, en tanto las mujeres como cariñosas, amorosas, dedicadas al proceso de crianza y el cuidado familiar.

¹⁵ (Cfr.) García-Mina Freire, Ana. *Desarrollo del género en la feminidad y masculinidad*. Narcea S.A. de Ediciones. 1^o ed. España 2003.

Las investigaciones recientes señalan que las creencias que se tienen sobre estas diferencias son relativas y obedecen a la evolución socio-cultural las ideas particulares de cada grupo en donde las diferencias biológicas producen estereotipos y patrones de socialización particulares que se reflejan en la conducta.

La personalidad de cada individuo es en parte configurada por el proceso al que haya sido sometido en su contexto, y las dos dimensiones resultantes entre los dos sexos es lo que se considera feminidad o masculinidad según sea el caso; actualmente esos procesos han generado patrones y por lo tanto estereotipos en los que hombres y mujeres desarrollan atributos de ambos.

2.2 Feminidad en el ámbito socio-cultural

La vida social y la cultura no podrían separarse sin importar el autor que la defina, es así como se puede afirmar que en la cultura se plasman las construcciones ideales en las que el individuo se reconoce como parte de un todo social.¹⁶

En todas las épocas y culturas del mundo existe una “reglamentación” sobre la relaciones entre los sexos, que si bien no está escrita o reconocida como tal, regula la manera en la que hombres y mujeres deben comportarse de acuerdo a su contexto.

La capacidad social del humano de crear, comunicar y establecer normas, valores, papeles sociales, creencias y patrones de conducta, basados en las respuestas que fueron adecuadas para un ser humano particular en un contexto dado y un momento histórico específico, genera el desarrollo de prácticas educativas específicas para cada sexo, así como papeles sexuales diferenciales que se mantienen a pesar de otros factores como la economía o la política en cada contexto individual.

¹⁶ (Cfr.) Nelly Schaith en “Condición cultural de la diferencia psíquica de los sexos” en *La bella (in)diferencia*. México 2003.

Aún en las sociedades industrializadas que ya no requieren de una división sexual de papeles y características masculinas y femeninas, se ejercen presiones sobre los niños hacia el logro y a valerse a sí mismos, mientras que a las niñas para que sean obedientes y desarrollen otros talentos.

La existencia de diferencias en el papel de hombres y mujeres suele dividirse en dos grupos diferentes de características: un papel instrumental y orientado a metas que se asigna a los hombres en la mayor parte de las sociedades, y un papel expresivo, orientado a las relaciones interpersonales, que se asigna a las mujeres.¹⁷

Tanto hombres como mujeres son capaces de desarrollar conductas instrumentales y expresivas, y dependiendo de los procesos de socialización y a la construcción de papeles, es como se conforman las características de su personalidad. Resulta evidente que la cultura es responsable del desarrollo de una persona por la manera en la diferencian a los sexos, por lo tanto lo que consideren como atributos masculinos y femeninos.

Dos aspectos centrales de esta nueva concepción sobre lo masculino y femenino, son que las diferencias entre hombres y mujeres deben considerar a la biología, los papeles sociales, y a los rasgos de personalidad, independientes así como el hecho de que los papeles asignados a cada sexo y el desarrollo de los atributos personales de cada ser humano dependen de un contexto socio-cultural particular y en patrones de socialización distintos para hombres y mujeres.

Es por estas cuestiones que en el mundo existen muchas diferencias entre lo que se considera femenino o masculino, así como prácticas sociales que distan mucho entre países y grupos dentro de los mismos. Un elemento constante dentro de las sociedades del mundo, es la familia y en algunos casos, el matrimonio, que es una manera de asociación común entre el hombre y la mujer, el cual no sólo se produce por razones sexuales o de procreación, sino también con finalidades económicas, sociales y políticas.

¹⁷ (Cfr.) Díaz-Loving, Rolando; Rocha Sánchez, Tania; Rivera Aragón, Soffa. *La instrumentalidad y la expresividad desde una perspectiva psico-socio-cultural*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Psicología, Miguel Ángel Porrúa, 1^o ed. México 2007.

La manera en la que el hombre y la mujer se han asociado, ha marcado divisiones sexuales provocadas por las actividades que realizan cuando deciden la unión, por ejemplo, la especialización femenina en la crianza de los hijos y la de los hombres en el trabajo. Es por esta razón que muchas actividades parecieran haber sido tradicionalmente femeninas como podría ser, además de los hijos, la recolección de cultivo, el tejido y la preparación y producción de alimento.

María Asunción González de Chávez Fernández concluye en *Feminidad y Masculinidad*, que esa división de actividades dejó a la mujer como la principal productora de alimento, desde amamantar a los hijos, hasta la transformación de los productos alimenticios, lo que posiciona a la mujer como la que “apaga” muchos tipos de apetito. La nutrición y su conexión con la mujer, fue y ha sido esencial en todas las sociedades.

Dentro de la formación de una persona, la familia es el principal círculo social en el que se desenvuelve, interactúa y se relaciona, formando así su personalidad, sin embargo lo que sucede en el caso de las niñas varía de alguna manera al de los niños aunque ambos pasen por situaciones difíciles y similares dentro del seno familiar, de acuerdo con la perspectiva psicoanalítica.

Actualmente está menos arraigada la creencia y costumbre de que en la familia el primer hijo nazca varón, en función de que el padre busca con ello la realización de su potencial viril y sus expectativas de continuar con el apellido paterno. Por otra parte, la niña es esperada con otras expectativas, más afectuosas, de gratitud, de belleza y coquetería, de compañía en casa y trabajo doméstico.¹⁸

La niña tiende a identificarse mucho más intensamente a la madre y en esencia a su anatomía, por lo tanto a factores innatos y vivenciales. El ambiente aporta características distintivas como el color o el nombre, referidos a la delicadeza de

¹⁸ (Cfr.) Casanova P., Martha; López María del Rocío; Ortega G. Laura; Vázquez Ma. De Lourdes. *Ser Mujer. La formación de la identidad femenina*. Editado por la Universidad Autónoma Metropolitana. 1^o ed. México 1989.

una flor, algún elemento cósmico o abstracción superior, así como la ropa y los juguetes.

La identificación con la madre también está determinada por dos roles básicos, el de esposa y madre, porque en la familia la madre es la que lleva gran parte del peso. La relación entre madre e hija supone la condición servil de la mujer que se ve obligada a transmitir conocimientos a la hija. Para la hija existen dos caminos posibles: ser igual que su madre y validar ese proyecto de vida o ser totalmente diferente.

De acuerdo con el texto *Ser Mujer*, existen preguntas sobre si en algún momento se deja de ser hija y si en otro momento se deja de ser madre, sin embargo la condición procreadora permite que haya mujeres que sean hijas, madres y abuelas al mismo tiempo. Para la madre, la pérdida de la hija y para ella la pérdida de la madre, constituye una tragedia femenina esencial aún sin respuesta.

La capacidad para gestar y dar vida son de carácter natural, y las orientaciones sobre lo que es la maternidad y lo que una madre debe ser, provienen de la vida cotidiana y las relaciones sociales, y de acuerdo con el psicoanálisis, también de la identidad madre-hija, madre-hijo.¹⁹ Sin embargo, la orientación que tienen las mujeres sobre la maternidad y las demandas de estas en áreas distintas a su labor de procreación, hoy en día choca con los estereotipos de la mujer como madre.

Según investigaciones recientes²⁰, dentro de la cultura mexicana, es común que la visión del hombre esté ligada al prototipo del rol instrumental, o sea, en las actividades productivas como la manutención y provisión de la familia, por ser autónomo, orientado al logro, fuerte, exitoso y proveedor, a diferencia de la visión de la mujer, que se vincula a las actividades afectivas encaminadas al cuidado de los hijos, del hogar y la pareja, así como a la posesión de características tales como la sumisión, la abnegación y la dependencia.

¹⁹ (Cfr.) Riquer Florinda. *Bosquejos... Identidades femeninas*. 1^o ed. Universidad Iberoamericana. México 1995.

²⁰ Investigaciones referidas en el texto de Rolando Díaz-Loving y Tania Rocha Sánchez, *Cultura de género: La brecha ideológica entre hombres y mujeres*, publicado en el 2005.

Existen escalas de medición de la instrumentalidad y expresividad en una persona, que son usados actualmente en los estudios de psicología social sobre feminidad y masculinidad, y de los cuales se derivan categorías específicas del contexto socio-cultural mexicano. Es importante puntualizar los factores que la componen.

***Instrumentalidad**

Los factores, de acuerdo con el inventario realizado por Rolando Díaz-Loving, Tania Rocha y Sofía Rivera en el 2007²¹ correspondientes a la instrumentalidad, son los siguientes:

- * Cooperativo: Lo que denota una personalidad precavida, trabajadora, formal, activa, ordenada, cumplida, responsable y organizada
- * Orientación al logro: Se presentan características ligadas a la competencia individual, progreso persona, autosuficiencia, persistencia, competitividad, constancia, ambición
- * Egocéntrica: La manifestación de características atrevidas, arriesgadas o valientes
- * Machismo: Es el factor alusivo a características referidas como aprovechado, tosco, manipulador, agresivo, violento o patán
- * Autoritaria-manipuladora: Se refiere a el orgullo, la manipulación. Lo vengativo y lo terco
- * Rebelde social: Se compone de características como descortesía, desinterés y poco interés en las relaciones interpersonales

***Expresividad**

Los factores, de acuerdo con el inventario realizado por Rolando Díaz-Loving, Tania Rocha y Sofía Rivera correspondientes a la expresividad, son:

²¹ Este instrumento es referido y explicado por Rolando Díaz-Loving, Pedro Velasco Matus y Sofía Rivera Aragón en el artículo *Masculinidad-Feminidad y salud mental*, publicado en el 2012 en la revista *Persona*, número 15, Pp. 137-156.

- * Afectivo-afiliativo: Predominan los rasgos como ser amoroso, cariñoso, dulce, tierno, fiel y cálido. Rasgos socialmente deseables, favorecedores de la interacción social, el cuidado y el bienestar
- * Romántico-soñador: Este factor hace referencia a rasgos sensibles, emocionales
- * Emotivo-negativo-egocéntrica: Se refiere a factores negativos de la expresividad como inestable, burlón, mentiroso, quejumbroso, y metiche
- * Vulnerable-emocional: Responde a un factor donde se encuentran características como ser celoso, preocupado, infantil, miedoso y llorón
- * Control-pasivo-negativa: Aquí se encuentra la abnegación, dependencia, sumisión, conformidad.

Este instrumento demuestra lo que las nuevas perspectivas de psicología explican en cuanto a que una persona puede rasgos instrumentales y expresivos, de manera que socialmente pueden ser más o menos femeninos, más o menos masculinos sin importar el sexo del individuo.

No quiere decir entonces, que las propuestas del psicoanálisis no sean de utilidad, al contrario, ambas perspectivas pueden ser complementarias si se toma en cuenta su pertinencia dependiendo del caso que se quiera observar, sin embargo, la psicología social muestra casos específicos de la situación de la feminidad y la masculinidad en nuestro país.

Mientras el psicoanálisis propone lo femenino y lo masculino como el continuo de dos opuesto, la psicología social propone algo similar, pero enfocado al contexto y la cultura de los individuos, quedando entonces no como un continuo sino como algo complementario, y en ambos casos, tanto hombres como mujeres, poseen feminidad y masculinidad en esos términos.

Sonia Cejudo propone en *Cuerpo: bisagra abismal*, que existe un proceso en el que a partir del sexo se impone un género y con él, roles sociales que se deben cumplir, que invaden el espacio privado, es entonces que a un cuerpo se le puede asignar lo masculino o lo femenino independientemente su género;²² bajo esta

²² (Cfr) Cejudo Sonia. *Cuerpo: bisagra abismal* en *Corporalidades* (México 2010).

lógica puede existir la mujer femenina, hombre masculino, mujer masculina y hombre femenino.

La transexualidad, apoyada en la idea anterior, deja ver que es posible la existencia de un sexo inestable, en donde el género masculino o femenino pueden ser completamente naturales o artificiales, rompiendo con la tendencia a categorizar y clasificar el género. Esta práctica de categorización y clasificación del sexo se han repetido a lo largo del tiempo por lo que su establecimiento se considera de algún modo “natural”.

Otro de los planteamientos sobre el cuerpo y el sexo que propone Sonia Cejudo, es que ambos son construcciones sociales que están en permanente discusión sobre el “sexo cultural” y el “sexo natural”; en el caso del sexo natural, ella refiere que son las características biológicas que posibilitan determinadas funciones, que son indisociables del cuerpo. El sexo natural es inestable debido a la transformación que experimenta por sí mismo, puede ser manipulado o alterado por la influencia de agentes externos.

A partir de esos agentes externos, comienza el “sexo cultural”, que es nominado dentro de un discurso social específico, es un artificio creado que adquiere una dimensión cultural²³ porque se le asignan categorías fácilmente reconocibles debido a las características físicas, lo que lo hace más estable del sexo natural, de acuerdo con Sonia Cejudo.

El sexo cultural está dado por una gran cantidad de discursos que al ser seguidos de manera voluntaria o involuntaria, al ser cuestionados, modificados o mezclados, provocan la existencia de un gran número de posibilidades relacionadas al género que no se encuentran categorizadas.

²³ (Cfr) *Ibidem*

2.3 El cuerpo femenino desde varias perspectivas

El cuerpo femenino está implicado de manera fundamental en la procreación, el hecho de que los hijos nazcan de un cuerpo femenino, ha marcado la vida de la mujer porque, en muchas culturas, a niveles económicos y políticos ha sido excluida del trabajo y del control de los recursos, sin embargo, la crianza de los hijos se traduce en poder femenino exclusivo. Es así como el hombre ejerce su paternidad por medio de otros instrumentos de poder que derivan en el control del cuerpo femenino.

Ese poder femenino puede verse reflejado en los mitos en torno al cuerpo de la mujer y sus funciones como la menstruación, la virginidad, el embarazo o el parto; todas estas giran en torno a la zona de los genitales.

Un elemento principal dentro de los instrumentos de poder que se ejerce sobre el cuerpo femenino, es la monogamia, predominante en gran parte de las sociedades del mundo. Es la competencia económica en la que las mujeres que se consideran deseables en muchos aspectos escasean, razón por la que se llega a un “acuerdo” que impide la rivalidad y lucha entre hombres, como lo explica Levi-Strauss (1949).

El control del cuerpo femenino, intenta ahuyentar dos temores, el de la pérdida de poder frente a la mujer a quien, manteniendo bajo control, obliga a acomodarse a sus deseos, en contra de lo que sucedió con la madre, de acuerdo con las propuestas de Freud. El segundo temor es el de la comparación con el otro y no resultar vencedor o único, evitar la experiencia de inferioridad y exclusión ante la potencia o la Ley del Padre, o lo que Freud llamó como angustia de castración.

Entonces, la virginidad y la monogamia serían los deseos y temores más profundos e inconscientes del hombre, que de acuerdo con el psicoanálisis, es el antiguo temor a la Madre Primitiva, fálica y después el temor al Padre por su deseo hacia ella.

El temor a feminizarse está relacionado con el hecho de parecerse a la mujer descubierta y castrada, en ese miedo se concreta también la angustia a ser de nuevo impotente frente al poder materno y más tarde el paterno²⁴ porque eso supondría la pasividad, fragilidad, impotencia y dependencia, cosas asociadas a lo femenino que resulta inquietante, temido, desconocido, no controlable.

De las cuestiones corporales presentes siempre en la mujer es la menstruación, la cual está rodeada de sentimientos como horror y temor; es la potencia de un cuerpo de mujer que resulta amenazador, capaz de quitar poder a otro, lo que resulta inexplicable para el hombre. La sangre periódica de la mujer, relacionada con la muerte, garantiza al hombre su propia castración, entonces la mujer tiene un poder del que no se le puede expropiar, que es muerte, contaminación, impureza, indignidad y veneno.²⁵

Una de las principales características de la sexualidad humana, es la separación de la finalidad reproductiva, una desnaturalización del instinto y sus metas, pero debido a que es la mujer quien da a luz, el conflicto entre madre y mujer presenta una exigencia entre naturaleza y cultura que el hombre no posee, de esa manera lo explica Jacques André en *El cuerpo: lenguajes y silencios*.

Continuando con lo propuesto por Jacques André, existen tres grupos en torno al cuerpo femenino: la mujer como inferior y sometida, el dúo de la madre y la mujer, y el mito o la fantasía de una sexualidad femenina desmesurada. En cuanto al primer mito propuesto, la inferioridad femenina sigue siendo una tradición occidental vigente.

La razón de ser de este mito viene del relato bíblico de Adán y Eva, en donde ella es una criatura segunda, inferior al hombre por no haber estado hecha a semejanza de Dios; estos dos seres se oponen en aspectos culturales, naturales, de mente y carne, de espiritualidad y sensibilidad.

²⁴ González de Chávez Fernández, María Asunción. *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Editorial Biblioteca Nueva, 1º ed. Madrid 1998. P. 76

²⁵ (Cfr.) *Ibíd*em

En cuanto a la inferioridad de la mujer, el psicoanálisis de Freud analiza la división que hace el hombre entre el cariño y la sensualidad; la oposición entre esposa y amante, la que hace los hijos y con la que vive la sexualidad. La segunda, la amante, es inferior porque en la fantasía su cuerpo ocupa una posición más rebajada, el placer del coito, ella es la figura inversa del objeto de amor más elevado, o sea, la madre.²⁶

Por otra parte, en el segundo grupo del dúo entre mujer y madre, la fecundidad, la inquietud por la reproducción son las preocupaciones centrales en la sociedad; desde la antigüedad, todo lo relacionado con la genitalidad de la mujer fue transmitido por mitos y religiones. Esta oposición sigue dos caminos, el primero consiste en que la mujer debe ocultar el escándalo de la sexualidad humana²⁷, lo que corresponde a su independencia respecto a las finalidades reproductivas.

El segundo camino dentro de la oposición entre madre y mujer consiste en volver imperceptible la propia sexualidad materna en la medida en la que pudiera afectar la relación generada con los cuidados prestados al hijo. La función represora que cumple lo maternal se debe a la sexualidad misma de la mujer en la que el cuerpo femenino no consigue estar cerrado y así gozar de la penetración. El silencio del sexo femenino, permitió conseguir algunas metas sin ser notado, como la plenitud del embarazo, el orgasmo tras el amamantamiento y la pasión materna, así como la homosexualidad.

El mito o la fantasía de la sexualidad femenina desmesurada se acentúa en la Edad Media con la sexualización del pecado original y del relato en el que con Eva también llegó el placer, que la mujer y su sexo eran propensos a caer en el demonio. La bruja, envenenadora, tentadora y conspiradora ponen en riesgo la seguridad del poder del hombre, desafiando incluso el poder de Dios.

De acuerdo con el texto *Sin carne: simulacros del cuerpo femenino* (2004), y desde una perspectiva diferente a la del psicoanálisis, las cuestiones corporales

²⁶ (Cfr.) Jaques André en El cuerpo frente a la feminidad en *El Cuerpo: lenguajes y silencios*. Lugar Editorial, APA Editorial. 1^o ed. Buenos Aires, 2008.

²⁷ (Cfr.) Ibídem

dentro de una sociedad no comienzan ni terminan en la piel del sujeto porque el cuerpo está dentro del mundo social; “Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos, su movimiento supera sus propios límites”²⁸.

El cuerpo de mujeres y hombres es la primera evidencia de diferencia humana, lo que implica que todos los aspectos en la vida de las personas sean diferentes, pero existe una asociación entre lo femenino y el cuerpo, la mujer con la naturaleza y el hombre con la cultura. De acuerdo con las propuestas de Simone de Beauvoir, ninguna mujer puede situarse más allá de su sexo.

Sin embargo, la condición y características del cuerpo de la mujer no tienen por qué derivar en una inferioridad social, que en el caso específico de México y de acuerdo con Julia Tuñón,²⁹ la mujer es un símbolo al que se aspira debido a que los discursos de la iglesia, las escuelas, y el Estado las definen por su sexo y el papel que juegan en la reproducción y son estos factores mismos que critican o impiden que la mujer salga de los sitios que le fueron “asignados”.

Tania García Lescaille propone en *Enjaular los cuerpos*, que el cuerpo desnudo tiene implicaciones directas con lo erótico, la sensualidad y la belleza, asuntos que abren un debate moral, lo público, lo privado, lo transgresor, y hasta la religión y el pecado. En este punto, en el que se toca la belleza, lo transgresor y lo erótico, George Bataille define a la belleza en *El erotismo*, como puede entenderse como un objeto que se le designa al deseo.

Bataille se refiere a la belleza de la mujer dentro del erotismo y el objeto asignado al deseo como una respuesta inmediata a la posibilidad de exceder los límites, por lo tanto la belleza varía según quien la aprecie. De acuerdo con el mismo autor, el valor erótico de la forma femenina se relaciona con el deseo de la ruptura, del rechazo de la animalidad.

²⁸ Víctor Silva Echeto en Los múltiples pliegues del cuerpo: Comunicación, poder y feminismos en *Sin carne: simulacros del cuerpo femenino* (2004). Arcibel Editores, 2ª ed. España 2006. Pp. 13.

²⁹ (Cfr.) Julia Tuñón en el ensayo introductorio de *Enjaular los cuerpos* (2008).

La belleza tan deseada implica además, el deseo de ensuciarla y profanarla, según Bataille, en la unión de los cuerpos se introduce la oposición entre la humanidad más pura y la animalidad. También se dice que la belleza es importante porque implica que la fealdad no puede mancillarse, “la esencia del erotismo es la fealdad, la humanidad significativa por la prohibición es transgredida en el erotismo. Transgredida, profanada y mancillada. Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha”.³⁰

De alguna manera es evidente que las cuestiones que implican el cuerpo van más allá de un individuo y los límites de la piel, el cuerpo es un lugar del que se desprenden experiencias que experimenta el cuerpo propio y que se experimentan con otros cuerpos.

Para el psicólogo Rafael Parada Allende el cuerpo tiene varias dimensiones: *el cuerpo expresivo* que reúne el repertorio vivencial del deseo y las circunstancias con las que este se debate para alcanzar el objeto de su satisfacción; *el cuerpo propio* que representa una experiencia subjetiva, propia, e íntima; *el cuerpo ajeno* que se ve y se lee como una exterioridad.³¹

En cuanto a la diferencia entre el cuerpo masculino y femenino, la comparación sólo puede darse si se tratan de sujetos del mismo tipo específico, así por lo tanto resultaría imposible encontrar a un hombre y una mujer en que aún en condiciones culturales similares puedan ser equivalentes, de acuerdo con Mabel Pla, el cuerpo compromete de algún modo a hombres y mujeres de diferente manera, su experiencia con el entorno y el tipo de relación que se origina³².

Esta propuesta identifica, debido a las características físicas y biológicas del cuerpo, como “activa búsqueda” al cuerpo masculino, y “expectante receptividad” al cuerpo femenino dentro del ámbito del coito, por lo que dicha conducta corporal se verá reflejada en el desarrollo de una persona en el mundo.

³⁰ George Bataille en *El erotismo*. Pp. 109.

³¹ (Cfr) Parada Allende, Rafael. *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Lugar Editorial, Argentina, 1998.

³² (Cfr) Pla Mabel. *Génesis y estructura de la identidad femenina*. Espacio Editorial, 1ª ed. Argentina 2012.

Otro de los señalamientos que hace Mabel Pla en cuanto a la diferencia física y biológica de los cuerpos es que en el caso de la mujer, el contacto juega un papel muy importante en su modo de existir ya que gracias a este puede distinguir cualidades o expresar variaciones emocionales con mayor afectividad gracias a las caricias, el tacto y el sostén.

Esas cualidades receptivas en el cuerpo femenino hacen que la mujeres desarrollen una relación más íntima con el mundo que la rodea porque se origina un conocimiento particular, una mayor y más rápida intuición que tienen un impacto en la forma de pensar, más directo y menos aferrado a las formas lógicas, conceptuales y esquemáticas³³.

En cuanto a las partes más anchas del cuerpo, Mable Pla plantea que en el caso de la mujer, la cadera, y en el varón, la espalda, también influyen en el modo de *existir corporal*; la actividad muscular necesita de oxígeno para producir energía, razón por la que quizás los hombres desarrollen más capacidad pulmonar y una caja torácica grande. La tonicidad más acentuada, la fuerza y las formas angulosas, conducen a la vivencia del cuerpo como aquello que permite la expansión brusca y violenta, el logro de metas que exijan dominio³⁴.

La mujer en cambio, tiene movimientos más blandos, menos enérgicos, redondeados, contenedores que son expresión de una mayor capacidad de acomodarse al medio, de su flexibilidad. La vivencia del existir del cuerpo femenino está llena de sentimientos ligados al deseo de acariciar, de proteger, de explorar minuciosamente, descubrir lo más íntimo de su realidad y de contener sin oprimir, de acuerdo con la propuesta de Mable Pla.

La vivencia del embarazo, como algo que ocurre en el cuerpo de la mujer y la centra en sí misma más que el exterior, podrían llevarla a un perfil más resguardado, a diferencia del hombre que es más expandido. La mujer pasa a ser

³³ *Ibíd*em

³⁴ *Ibíd*em

protectora y conservadora de vida lo que favorece que se haga más sedentaria y paciente.

Es esa relación estrecha con la vida, continuando con la propuesta de Mabel Pla, pueden orientar a la mujer hacia tareas sociales y de servicio, le preocupan más los otros y se entrega a la ayuda más fácil que el hombre; esas características femeninas provienen de una inteligencia diferente a la del hombre.

Otro de los aspectos que señala Pla en cuanto a la vivencia corporal de hombres y mujeres, es la manera en la que viven la libertad, que en el caso del hombre la voluntad del dominio y de expansión lo hacen vivirla de manera distinta a la mujer; no es que sea una libertad separada si no más comprometida con el otro humano.

Mabel Pla plantea que las realidades históricas muestran una filosofía y política de los sexos y la maternidad, que son contrapuestas y contradictorias con lo que la naturaleza propone. Independientemente de las cosmovisiones, la identidad, la cultura, la naturaleza biológica de los cuerpos juega un papel fundamental en la manera en la que hombres y mujeres se estructuran en la vida social.

Otra de las cuestiones que el cuerpo refiere es el desnudo, que de acuerdo con Ignacio Mendiola en *Desnudo y Desnudez: lecturas biopolíticas del cuerpo exhibido y expuesto*, es una manera de afirmar que se tiene un cuerpo, lo que pone a los individuos en una situación de exterioridad con respecto a la carnalidad propia, es una conexión con lo que se habita³⁵.

Ignacio Mendiola explica que la sugerencia de “ser cuerpo” destaca la centralidad del individuo en los espacios que habita a través de las prácticas del cuerpo y sus hábitos, en la manera en la que el cuerpo siente el contexto que le rodea. La centralidad del cuerpo adquiere un lugar predominante en las relaciones sociales que las personas establecen, en la que conciben el mundo social, pero es

³⁵ (Cfr) Mendiola Ignacio. *Desnudo y desnudez: lecturas biopolíticas del cuerpo exhibido y expuesto* en *Corporalidades* (México 2010).

la desnudez del cuerpo, su tratamiento, prohibición o proliferación la que exhibe el espacio entre lo cultural y lo natural.

El desnudo tiene varias formas de proyectarse, en espacios artísticos con tiempos delimitados, condiciones específicas y posibilidades que quitan la sorpresa y el sobresalto de su aparición, pero también en espacios y momentos en el que no se le espera, sin embargo, estas diferentes formas en las que se proyecta el desnudo, son definidas por las prácticas de los habitantes en ellos³⁶.

³⁶ (Cfr) *Ibidem*

3. Una mirada femenina a *Danzón*

Una parte de la caracterización de los personajes en una película, está formada por los espacios donde se desenvuelven, y en el caso de *Danzón* la división de los espacios es importante en la medida en que Julia los convierte en cotidianos, privados y públicos.

Cada espacio definirá, entre otros aspectos, la manera en la está representada la feminidad, además de los elementos del lenguaje cinematográfico, es posible utilizar las propuestas de la psicología y el psicoanálisis referidas en el capítulo dos, para conocer la feminidad a través de una directora y un personaje. Desde luego Julia es el personaje principal el cual tendrá más peso en este análisis.

Además de Julia, también se utilizarán otros personajes, de manera menos profunda, para explicar cómo es que la directora logra abrir un abanico de posibilidades y caminos para conocer la feminidad.

Los apartados de este capítulo responden a la división de los espacios donde se desarrolla la historia, así mismo, la selección de las escenas utilizadas corresponden a las más representativas de cada tipo de espacio y al gusto personal de la realizadora del trabajo.

3.1 Espacios cotidianos

Dentro del filme *Danzón*, existen lugares en donde Julia se desenvuelve de manera privada que no precisamente son su casa, en cada uno de los lugares ella asume un papel diferente. En el caso de los espacios cotidianos, además de su casa se encuentra el salón de baile y el trabajo, que si bien no son lugares privados, sí son sitios donde ella se encuentra en confianza, son espacios de confianza y rutina.

A pesar de que en el salón de baile existe el contacto con personas desconocidas y hombres, no deja de ser un lugar en el que ella siente cierta estabilidad al ser el danzón la pasión de su vida.

Las escenas elegidas para el análisis de los espacios cotidianos son: en el caso del espacio cotidiano privado, su casa; y para los espacios cotidianos no privados, su trabajo y el salón de baile.

3.1.1 Salón de baile. Presentando al “Salón Corona”

Secuencia correspondiente del minuto 00: 00 al 4:58

Después de los negros y créditos iniciales, hay un corte directo y un *big close up* a los pies de una mujer con tacones, la toma se mantiene fija unos segundos y aparece el título de la película mientras se escucha la música, que desde luego es un danzón. El movimiento comienza con ese mismo encuadre, y es posible notar fuera de foco otros pares de pies moviéndose con la música, la intención es obvia: el danzón como eje central y parte importante del filme.

La profundidad de campo no es limitada pero a pesar de que el recorrido del *travel* muestra un lugar amplio, los encuadres mantienen la intimidad al no abrirse de manera total. Esta intimidad permanece gracias a los cortes de las parejas con las mismas características: tacones, medias, zapatos lustrosos y los pasos típicos del danzón, ellos en primer plano y el resto fuera de foco con una profundidad de campo relativamente media.

La toma se mantiene cerrada y sigue ligeramente con un *travel* el baile de los personajes que después con un corte directo se pueden apreciar en un *medium close up* destacando de entre la multitud un poco desenfocada. La pareja baila un momento y aunque hay personas a su alrededor, la poca profundidad de campo y el plano en el que se encuentran sigue haciéndolos destacar.

La iluminación ha logrado resaltar a la pareja principal, que si bien son destacadas por medio de los encuadres y movimientos, también se puede apreciar de manera particular todos los pies, el tipo de zapatos que usan en el danzón, así como el baile y lo delicado de sus movimientos; el montaje y la edición están dirigidos hacia un sentido meramente narrativo pero sin dejar de lado la descripción precisa de lo que será el danzón en la película.

Aquí termina la primera parte de la escena con un *long shot* en picada del salón de baile mientras todos aplauden a los músicos, y después, con un corte directo comienza la segunda parte con un *medium close up* de la pareja principal dialogando sobre lo bien que estuvo la música. Se puede apreciar, la intimidad de los personajes pero también la casualidad y poca relevancia de la plática. No hay profundidad de campo, sólo un muro tras ellos.

La toma se desplaza con un *travel* hasta llegar a una mujer que se cambia los zapatos de baile por otros más “de diario”, lo que se podría interpretar como el hecho de que así es la vida de las personas que asisten a ese salón de baile, es algo común, una rutina o costumbre de ese lugar y esas personas en específico.

Cuando los tomas se detienen en la pareja principal, siempre se termina con un *travel* hacia otras personas, como diciendo que esa mujer y ese hombre son parte de una costumbre de muchos; son especiales pero al mismo tiempo son como todos en el salón.

Los pies y zapatos son el punto de partida de gran parte de los movimientos, y después de ver la mujer cambiarse los zapatos, el *travel* la sigue con un *tilt up* lento hasta llegar a un *medium shot* en el que ella se sienta y un hombre la saca a bailar a pesar de no haber música. Demuestra la manera en la que se divierten estas

personas, y otra vez, un corte directo lleva la pareja principal. Un *dolly in* va cerrando el *full shot* hasta la mesa donde Julia –la protagonista- se encuentra sentada con una amiga y otro hombre, mientras que su pareja se despide y sale de cuadro.

El *dolly in* entra un poco más en la mesa y su compañera le dice a Julia que su pareja de baile sí es un caballero, entonces ella lo mira de lejos –eso se entiende porque Julia dirige la mirada hacia el lado donde Carmelo sale de cuadro- y hace un gesto de satisfacción u orgullo. La iluminación recae más en la compañera de Julia quién es la que se queda con pareja, a la que sin embargo no hace caso, lo que denota una molestia hacia el hombre, mientras que Julia parece sentirse bien.

Es importante destacar cómo es que la mayor parte de los movimientos provienen de tomas cerradas o planos medios, como un *big close up* de los pies o los protagonistas o personas platicados en *medium shot*. Es evidente la importancia de los pies y del baile en sí, por la forma en la que fue presentada la historia y los personajes, así como lo cotidiano de la práctica de ir a bailar gracias la muestra de costumbres como el cambio de zapatos o la soltura y delicadeza con que las parejas se mueven.

Como todo deporte, arte o baile, existen ciertas costumbres que enuncia de manera clara esta primera escena; tanto la vestimenta y en especial los zapatos, como el hecho de que un baile de adultos, no se ven jóvenes de menos de treinta años en toda la descripción que presenta María Novaro.

La escena va desarrollándose de manera rítmica, describiendo con movimientos que van junto con el danzón todo el entorno de un salón de baile, las relaciones que establecen las personas que ahí conviven y la manera en la que destaca a Julia, la protagonista y Carmelo, su pareja de baile.

A pesar de ser un lugar al que mucha gente asiste, la manera en la se construye la secuencia permite que veamos cómo es que Julia vive ese ambiente, de manera íntima, las miradas juegan un papel fundamental: la de la cámara como narrador y la de Julia.

La primera secuencia de *Danzón*, presenta a una mujer que inmediatamente se convierte en un sujeto con el cual uno se puede identificar pero puede ser también con la cámara o con Julia, a través del lenguaje audiovisual;³⁷ quizás lo más común es que las personas se identifiquen los personajes de acuerdo con su propio sexo, ya sea hombre o mujer, pero en el caso particular de esta escena, el danzón juega un papel fundamental, pues la manera en la que visualmente está narrada pone a los ojos del espectador, la mirada del danzón que funciona también como un personaje.

Los pies femeninos que se observan llevan unos zapatos de tacón brillantes, plateados y con grandes adornos, luego se pueden apreciar unos pies masculinos, blancos, igual de brillantes y lustrosos, que pareciera ser común en todos los pares de pies que se ven bailando conforme avanza la secuencia.

Cuando se ve a la pareja principal bailar, Julia trae una flor blanca en el cabello y un vestido de color similar, la secuencia hace énfasis en los pies al momento de aparecer y sigue haciéndolo durante casi toda la escena.

La importancia de esta escena radica totalmente en la presentación de la protagonista y su gusto por el baile, los diálogos aislados no permiten identificar las características psicológicas de Julia, ni de Carmelo, sin embargo el vestuario y la escenografía dejan claro la dirección que tendrá la historia, descrito de una manera delicada, sin brincos en las tomas o puntos de vista específicos de la cámara que correspondan a cierto personaje.

Lo que si puede identificarse, es que Julia es una mujer que gusta de un baile delicado, suave y tranquilo, que la manera en la que su cuerpo resalta no sólo es con el baile si no con la vivencia de una experiencia que implica otros cuerpos, esto quiere decir que parte del contexto cultural de la historia tendrá que ver con la importancia del uso del cuerpo, la comunicación con otras personas, yendo más allá de la propia piel.

³⁷ (Cfr.) Zavala Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*.

El salón de baile es un lugar en el que conviven hombres y mujeres de acuerdo a las costumbres del danzón, en el cual el hombre da las instrucciones a la mujer en el momento de bailar, lo que de alguna manera coincide con la propuesta de que el cuerpo va más allá de sus límites porque está dentro del mundo social,³⁸ y claramente la dinámica del salón de baile es una experiencia que se encuentra en ambos niveles: cuerpo propio y sociedad.

El ritmo de los movimientos de cámara y los encuadres permiten conocer el lugar desde el punto de vista de la directora, la protagonista -aunque en esa primera escena no es tan evidente debido a su función de presentación- y el danzón. Todos los movimientos que realiza la cámara son continuos, de abajo hacia arriba y desplazándose hacia otro punto, como el movimiento de una pareja al bailar danzón.

La escena no puede ser más reiterativa sobre lo que será lo más importante de la película: el danzón. Y es un salón de baile el sitio perfecto para que hombres y mujeres interactúen de manera distinta que en cualquier otro lugar donde se desenvuelven, sin embargo son las mujeres las que destacan en la escena.

Es posible apreciar entonces, que los tacones forman parte de lo que se vive en el salón y no en otros espacios, ver a las mujeres cambiarse los zapatos cuando la danzonería termina de tocar, indica que son ellas quienes se transforman de manera física y en su forma de ser, de actuar.

Dentro del salón de baile, que es un lugar cotidiano pero no privado, los roles sociales no son los mismos que afuera porque responden a las características impuestas por la sociedad para dicha práctica, pero logran traspasar y adaptarse a espacios privados y cotidianos como el salón de baile, en donde un cuerpo debe cumplir con funciones específicas.³⁹

³⁸ (Cfr) Silva Echeto, Víctor. Los múltiples pliegues del cuerpo: Comunicación, poder y feminismos en *Sin carne: simulacros del cuerpo femenino* (2004). Arcibel Editores, 2ª ed. España 2006.

³⁹ (Cfr) Cejudo Sonia. *Cuerpo: bisagra abismal* en *Corporalidades* (México 2010).

3.1.2 Trabajo. Telefonistas: entre amigas y compañeras

Min. 6:27- 8:34

La escena comienza con una *medium close up* en el que se ve a Julia explicándole los horarios de trabajo en una pizarra a una joven, Perla; ambas vestidas de blanco y con el cabello amarrado, las dos destacan por los aretes, los de Julia son redondos cortos y azules mientras que los de Perla largos e igualmente redondos pero dorados.

Después de un corte directo, se ve a un grupo de mujeres que están hablando sobre los “chinitos de la suerte” que vende una de ellas, la toma comienza con un *medium shot* y se desplaza hacia la izquierda cuando una de las mujeres le va a enseñar a Julia el chinito que se compró. La toma se detiene cuando la mujer llega con Julia quien está acomodando el cabello de Perla.

Perla y Julia están sentadas en un sofá, el *medium shot* muestra la pena que siente Perla cuando la mujer le dice que “huele a suegra” al presentarle a su hija, después ambas se levantan y la mujer y Julia quedan de nuevo en un *medium shot* hablando sobre el chinito negro de la suerte y el sexo que Teresita, su amiga, espera que le traiga.

Julia le echa una mirada de reprimenda a Teresita por el comentario que hizo sobre el sexo mientras su hija escuchaba, pero ella se justificó diciendo que ya estaba grandecita y se podía ir entrenando, entonces Julia sin realmente estar preocupada por la indiscreción se lleva a Perla de la mano afuera de la estancia donde se encontraban.

Cuando van saliendo, alguien le grita “bienvenida” y Perla aprovecha para soltar la mano de su madre, quien se la intenta tomar de nuevo pero ella se niega rotundamente. La toma no sigue a la protagonista si no que hace un pequeño paneo en donde un grupo de mujeres platican casualmente sobre lo que se pondrán en una reunión y la comida que les tocó llevar.

La escena continúa con un corte en donde se ven filas de mujeres telefonistas, ahí la toma hace un paneo hacia arriba y permite ver a Juila sentada junto a Perla, después vemos a Teresita y con ella comienza un *travel* a la derecha que describe a las mujeres trabajando. El *travel* se detiene en Julia y Perla quienes contestan los teléfonos.

Julia le dice rápidamente a Perla que hay un degenerado que llama a esa hora y que no le haga caso, ellas continúan trabajando hasta que el *travel* sigue a la derecha y se ve a otra amiga diciéndole a Julia de cariño “flaca”, ella le cuenta algo chusco, comentan un par de cosas sobre lo que parece ser la pareja de esta y de nuevo todas continúan en lo propio.

El espacio donde se desarrolla esta escena es cotidiano pero no privado, lo que quiere decir que aunque Julia se encuentre fuera del entorno domestico del hogar, la confianza que tiene con las compañeras de trabajo es grande, además su hija forma parte de ese entorno, volviéndose aún más íntimo.

En el trabajo es posible encontrar más referentes de perfiles instrumentales y expresivos debido al número de personajes que se hacen presentes, como Teresita y Silvia, además otro enfoque de Perla en el que juega el papel de compañera de trabajo, lo que coloca a las mujeres en otro papel distinto en sus vidas.

Durante el recorrido que hace la escena no hay música, ni intradiegetica ni extradiegetica, lo que genera una sensación de realidad, enfatiza la rutina de las mujeres telefonistas y permite que el sonido ambiental de las conversaciones del resto de las personas se alcancen a percibir de manera sutil.

Nuevamente, en los colores dentro de la escena predominan el amarillo, el crema y café, así como también resaltan los cuadros santos religiosos en la estancia del trabajo. En cuanto al vestuario, Julia y Perla van de blanco, Julia con falda azul marino y su hija con una falda azul muy claro; ambas llevan el cabello recogido en una coleta. Durante el paneo en donde se ve cómo trabajan las telefonistas, la mayor parte de las mujeres van de blanco hasta llegar Silvia, quien lleva una blusa negra y falda roja.

Resulta evidente que el entorno de trabajo de Julia es de mujeres, igual que en su casa, pero no quiere decir que se encuentre dentro de un mundo completamente femenino, si no que convive con muchos tipos de mujeres cuya personalidad se inclina hacia la instrumentalidad y la expresividad; lo primero que se ve en Julia en esta escena es la característica instrumental orientada a la cooperatividad, y de nuevo es necesario reiterar, que dicha característica se considera predominantemente masculina dentro del contexto cultural de México (Díaz-Loving, 2012).

Perla, por otra parte, se muestra neutral o andrógina en cuanto a la inclinación instrumental o expresiva que posee en ese momento en la escena, lo que no quiere decir que no posea ninguna de las dos, solamente que su personalidad está respondiendo al lugar donde se encuentra que en este caso es su trabajo, pero además el de compañera, no el de hija.

Ella intenta ejercer su libertad, sentirse adulta al decirle a su mamá que ella se va sola, que no la espere. Se puede decir que el control que quizás el hombre, de acuerdo con el psicoanálisis, ejerce sobre el cuerpo de la mujer, se ve representado de alguna manera en la figura de autoridad que representa Julia para Perla; en este caso Julia no puede ejercer ningún control en ese punto porque Perla rompe de alguna manera el lazo de madre e hija para ser mujer y mujer, compañeras de trabajo, íntimas, pero finalmente el espacio es el que dicta la manera en la que fluye su relación en un momento determinado.

Teresita es un caso muy parecido al de Perla en cuanto a las características mostradas en la escena, a pesar de que su aspecto personal es quizás en apariencia más desenfadado porque lleva el cabello desarreglado, su complexión es más robusta y su ropa menos entallada, Teresita parece ser una mujer que no tiene el placer sexual que desea y se ve obligada a usar un “chinito de la suerte”.

Teresita, pareciera ser entonces romántica-soñadora, al querer confiar en un “chinito de la suerte”, lo que la coloca como una persona expresiva, que se asocia inmediatamente con lo femenino, pero al mismo tiempo egocéntrica, y por lo tanto instrumental en un sentido positivo porque manifiesta atrevimiento en sus

comentarios, que son sinceros. Quiere decir que Teresita es un personaje neutral, equilibrado en sus características, teniendo en igual medida instrumentalidad y expresividad.

En el caso de Silvia lo más evidente es su forma de vestir, que resalta en la blancura imperante del resto de las mujeres al vestirse de rojo y negro, colores asociados con la sensualidad y el atrevimiento. La toma deja ver a una mujer alegre que dentro de las características instrumentales posee la cooperatividad al ofrecer llevar a Julia y Perla a casa saliendo del trabajo, pero también tiene características expresivas acentuadas como lo afectivo-afiliativo al mostrarse como una persona fiel a su amistad con Julia y preocupada por su bienestar.

La manera en la esta escena relaciona a Julia con sus amigas, permite ver el nivel de intimidad que tiene con sus compañeras de trabajo, incluida su hija; los colores blancos y claros que ambas visten, dejan sentir una neutralidad visual en la que destacan más sus actitudes, pero la que termina resaltando finalmente es Julia, al llevar la falda azul más oscuro y aretes del mismo color.

Las amigas de Julia, Teresita y Silva, se comportan y destacan de manera muy distinta; en el caso de Teresita que es la primera en aparecer, lo que indica su personalidad y el papel que juega dentro de la historia, es mostrado con acción dramática, con los diálogos que tiene con Julia. Teresita es una amiga divertida, romántica, soñadora, pero al mismo tiempo muy atrevida.

Silvia, en cambio, es apoyada en gran medida por cuestiones visuales, como el vestuario, aunque también por la acción dramática en dónde los diálogos permiten conocer que ella y Julia son quizás un grado más íntimas que Teresita, y no porque no sean buenas amigas, si no que las características de Silvia son clave en la manera en la que ambas se relacionan, es ella quien va al salón de baile y por lo tanto, comparten más cosas.

El ritmo delicado de la escena, la omisión de música y la inclusión de detalles como el de las mujeres hablando sobre lo que llevarán a una reunión, los comentarios en apariencia poco importantes, como los “chinitos de la suerte” o lo

que le pasó a Silvia en los teléfonos es la manera en la que se rompen los estereotipos de mujeres, permiten el paso del espectador a la intimidad sin que necesariamente ninguna toma sea desde el punto de vista de la protagonista.

De acuerdo con Diana González Calderón, una de las reflexiones entre feminismo y cine, es la manera en la se rompen los estereotipos, en donde se busca cambiar los puntos de vista desde los cuales se sitúan las historias, en las relaciones que forman las mujeres, de mostrar la complejidad del individuo y especialmente la figura femenina⁴⁰; es por esta razón que la escena dentro del ambiente de trabajo importa tanto, conocemos a una Julia que no sólo baila danzón, si no que tiene otras rutinas en las cuales se ven inmersas otras mujeres.

Dentro de la complejidad que el personaje de Julia implica, algo que destaca es que la relación de poder sólo es con Perla, pero esta se ve transformada en el ambiente de trabajo, el poder absoluto no existe y el control de los recursos se divide entre las dos.

La manera en la las mujeres conviven dentro del trabajo, hace de este un lugar cotidiano pero no privado, como es el caso del salón del baile en el que la dinámica es muy específica al interior; en el trabajo todas las mujeres toman parte aparentemente de las mismas actividades, de un rutina que puede no gustarles.

María Novaro ofrece una perspectiva de dos rutinas diferentes en la vida de una mujer: la del salón de baile y la de su trabajo como telefonista, y es en el trabajo en donde se puede observar que la intimidad con otras mujeres se da en distintos niveles, pero también existe ese momento en el que vemos la plática casual de un grupo de mujeres con las cuales la protagonista no interactúa, pero sí el personaje incidental de Teresita, con lo cual existe una red que las relaciona en cierto grado y por lo tanto, ese grupo de mujeres se relaciona con la persona que mira la película, generando intimidad tanto con personajes principales como secundarios e incidentales.

⁴⁰ (Cfr) González Calderón, Diana. *20 años de 'Danzón'. Pensando lo femenino en el cine mexicano* en la Revista Lindes. N°4. Buenos Aires, Argentina. Mayo 2012.

Las mujeres son predominantes en el trabajo de Julia, sin embargo, ninguna de ellas resalta tanto como Silvia porque la vestimenta y la interacción con ella permiten un acercamiento más profundo a su vida gracias a la plática sobre lo que sucedió en el salón de baile y en la vida íntima de Silva. Ellas platican a pesar de que hay otras mujeres en medio, el ambiente es propicio debido a la fuerte confianza que generan entre ellas.

Gran parte de las actividades que realizan las mujeres telefonistas tienen que ver directamente con la comunicación interpersonal: platican entre ellas y atienden las llamadas, lo que convierte al trabajo como un lugar de relaciones para la cual se necesita aprender a escuchar, y esa característica en particular, de acuerdo con Sonia Cejudo, forma parte de la dimensión cultural⁴¹ del sexo femenino relacionado a la manera en la que las mujeres desarrollan mayor sensibilidad con las personas y el modo en el que se apropian del entorno.

3.1.3 Casa. ¿Bailar, mamá? ¿Ahorita?

Min. 17:06 – 19:21

Las tomas a detalle comienzan a dejar de pasar a la intimidad de Julia: los adornos en la ventana de unas figuras pequeñas formando una especie de banda musical y el corte directo a los diplomas y reconocimientos que muestran cómo Julia Solórzano destacó desde niña en el baile de danzón.

Los movimientos de cámara son rectos, con ritmo, de abajo hacia arriba y de ahí a la izquierda o la derecha; después con un corte se ve a Julia sentada en una mesa limpiando los zapatos que utiliza para bailar danzón. Ella lleva una falda entallada a la cintura, una blusa rosa holgada y aretes azules.

La manera en la que destaca del color café, amarillo y crema predominante en el comedor y la sala de su casa es evidente, después Julia se levanta, se pone los zapatos y le pide a su hija que bailen un poco porque hace tiempo que no practica –

⁴¹ (Cfr) Cejudo Sonia. *Cuerpo: bisagra abismal* en *Corporalidades* (México 2010).

para entonces ya había desaparecido Carmelo, su pareja de baile, y ella se quedaba sentada en el salón- pero su hija, quien está recostada leyendo una revista y comiendo dulces en el sofá, parece un poco fastidiada por la petición.

Ella y Julia son muy diferentes en apariencia, Perla es alta, casi del tamaño de Julia, con cabello rizado y largo, de facciones más toscas que las de Julia; finalmente después de echarle una mirada enojada a Julia quien le ruega que sólo será un baile pequeño, accede y se levanta a bailar con su madre.

Al comenzar, Julia le da indicaciones de cómo se deben colocar los brazos y la cara, entonces Perla la interrumpe diciendo que tiene el brazo flácido y que mejor debería de hacer ejercicio; Julia se ofende un poco, suelta a su hija y le dice que siga leyendo y comiendo dulces, pero Perla intenta arreglar las cosas insistiendo que bailen.

Julia se levanta y de nuevo le da las indicaciones su hija, entonces la toma que hasta ahora era plano medio, se abre en un *full shot* que las deja ver bailar en segundo plano desde la ventana de la sala, y en primer plano, las figuritas de adorno que forman la banda musical.

La protagonista vive en casa un ambiente de mujeres, lo que no quiere decir que necesariamente sea femenino en su totalidad, si se toma en cuenta la instrumentalidad y la expresividad, Julia, en esta escena particular, cumple con características que la colocan en un perfil más instrumental, por lo tanto, más “masculina”, sin embargo, son los apoyos visuales los que resaltan el resto de sus características.

En primer lugar intenta ser trabajadora y ordenada: ella sigue limpiando sus zapatos y además quiere practicar, es responsable y dedicada para el baile aún cuando tiene tiempo de no hacerlo, pero también cumple la característica autoritaria-manipuladora, en la que, al ver que Perla no quiere bailar, intenta hacerla sentir mal de alguna manera hasta que se retracta y decide hacerlo.

Durante la escena las características expresivas pero negativas como lo emotivo-egocéntrico se hacen presentes en la hija, quien a pesar de la descripción

física que la escena hace de ella, la muestran como una señorita quejumbrosa, floja y desinteresada.

Por otra parte, es posible encontrar en la escena el conflicto entre madre, mujer e hija, en donde Perla, a pesar de ser mujer y de tener una madre con un gusto más que especial por el danzón, ella optó por ser diferente en ese aspecto; pareciera que la hija es poco agradecida para el baile, esa tragedia sin respuesta propuesta se hace presente: la hija pierde a una madre, y la madre pierde a una hija.

En el sentido de esa tragedia, Perla y Julia están caracterizadas de manera muy diferente en la escena, Julia es instrumental y Perla es expresiva en un grado negativo quizás porque los roles comunes de la familia formada por ambos padres se han roto, el contexto las ha formado totalmente distintas pero Julia no deja de ser el sostén de ese núcleo y de ejercer cierto poder sobre su hija.

En la escena, ninguna de las dos mujeres, y en especial Julia, encajan en el estereotipo de mujer buena o mala, madre abnegada, cariñosa, sensible, rica o pobre, ella sería un personaje tipo porque sus características la llevaron a la individualización, es un personaje único.

En esta escena, la música se encuentra en el nivel intradieгético y extradieгético porque funciona como musicalización de la historia pero al mismo tiempo deja abierta la posibilidad de que cuando madre e hija bailan, sea esa música lo que ellas bailan. Esto permite que sea la música, junto con las tomas a detalle de los diplomas y reconocimientos de Julia colgados en la pared, lo que acerque a la vida de ambas, a conocer el tipo que relación que llevan como madre e hija.

Gracias a que la escena permite conocer cómo es Julia y Perla en casa, es posible saber que en esa época, que María Novaro propone como los 50 -pero que bien podría ser la década de los 80 y 90- las presiones típicas de los padres para formar ciertas habilidades en sus hijos se da distinta manera; Julia no intenta que Perla baile danzón con ella, o que vaya al salón, ni siquiera que lo practique bien,

solamente le pide un baile que desde luego Julia va a disfrutar mucho más que su hija.

No es que a Julia no le interese su hija, si no que desde el primer momento en la escena, se deja claro que lo que verdaderamente mueve al personaje es el baile, el danzón, y que dentro de su contexto, el inexistente matrimonio y por lo tanto el padre de Perla, no tienen lugar en la manera en la que llevan su relación, aunque es cercana, no pareciera ser demasiado cariñosa.

Los colores cálidos, la música alegre y tranquila, refuerzan esa sensación de intimidad, de lo cotidiano, en donde a pesar de que Julia y Perla discuten un poco, la situación nunca se vuelve tensa, triste o incómoda; todo lo contrario, muestra la ligereza de la relación entre una madre soltera y una hija adolescente en su convivencia diaria en casa.

El cuerpo de Julia y Perla viven un mismo asunto de distinta manera: el danzón, y es que dentro de su contexto, resulta que para una es motivación y para la otra es sólo la experiencia conocida por medio de otra persona. Perla seguramente ha visto bailar danzón a su madre en muchas ocasiones y sabe lo importante que es en su vida, pero a pesar de eso, para ella no se vuelve algo especial.

Tanto Julia como Perla llevan ropa azul en el vestuario, la primera en la falda y la segunda en el suéter, la diferencia es que Julia usa una blusa rosa y Perla un pantalón negro, haciendo ver a la protagonista mucho más alegre que su hija. Julia es una mujer madura pero no mayor de los cuarenta años, que aún quiere usar una falda entallada.

A pesar de que Perla es adolescente, su arreglo personal es menos cuidado o quizás más moderno que el de Julia porque lleva el cabello más desarreglado, mientras que su madre a pesar de no tener un peinado perfectamente bien hecho, lleva el cabello amarrado en una coleta y su ropa hace juego.

No es gratuito que la directora haya puesto una escena como esta para ilustrar la relación madre e hija dentro de su casa, de acuerdo con Maricruz Castro Ricalde,

una de las características del cine feminista es el rechazo de los estereotipos y la no omisión de ningún aspecto de las tareas del hogar, así como la presentación de los mismos en planos abiertos o la doble jornada que llevan algunas mujeres en el hogar y el trabajo.⁴²

María Novaro afirma que no se considera a sí misma como feminista, pero esta escena es una pequeña muestra de que su formación en casa, más la relación con sus compañeras del colectivo Cine Mujer, en donde algunas de ellas se declaraban feministas, logró permear en su trabajo cinematográfico.

La toma de los diplomas y reconocimientos de Julia colgados en la pared, sugieren de alguna manera que el danzón es parte de la identidad de Julia, su personalidad se desarrolló junto con el baile; la escena además de ser íntima, tiene un dejo de nostalgia al permitir ver todo lo que el baile ha implicado para ella a lo largo de su vida.

Dentro de la casa, que es un espacio cotidiano y privado, Julia es mostrada como madre, pero en ningún momento se aleja de su condición de mujer y amiga porque su hija es la persona que se relaciona con ella de maneras distintas y únicas; Julia no ejerce control sobre sus amigas, pero sí el de ella misma y de Perla.

Otro aspecto de la casa de Julia como espacio privado es la calidez y la distancia que crea la escena entre las dos mujeres a pesar de que el momento que viven no es totalmente agradable. Los colores amarillos, cafés y ocre, el vestuario de ambas que resalta totalmente dentro del lugar, y las fotos y reconocimientos colgados en la pared, proponen una cercanía que refuerza la idea de un mundo femenino y familiar, en el cual no hace falta un padre o una pareja.

La incógnita sobre otro tipo de detalles en la situación de Julia y Perla se hacen más evidentes porque aunque en ningún momento se ha mencionado, no se sabe quién es el padre de Perla o desde cuándo no "está". Esos detalles no son importantes para la historia pero dejar esas dudas abiertas permite ver a Julia en

⁴² (Cfr) Castro Ricalde Maricruz. *Feminismo y teoría cinematográfica*. México 2002

una situación muy definida y conocida en el contexto actual y particularmente en el de ese mundo de mujeres que es su vida: ella es madre soltera.

Julia es en casa un poco más seria que en las escenas analizadas anteriormente, es ese entorno de confianza en donde manifiesta diferentes matices de su personalidad, como madre, mujer de costumbres pero al mismo tiempo sensible y con gustos muy definidos.

3.2 Espacios novedosos

Esta categoría, que fue nombrada como espacio novedoso, responde a la necesidad de encontrar una manera de llamar a los lugares en donde Julia es otra persona, estos espacios pueden considerarse privados aún, aunque no cotidianos, mientras que otros espacios son totalmente nuevos.

En el caso de Rubén, el trabajador del puerto que conoce en Veracruz, los lugares en los que coincide con Julia son públicos y muy importantes debido al desarrollo y los cambios que sufre el personaje a lo largo de la historia porque es con la aparición de él, que ella encuentra otro objeto de deseo diferente del danzón; son estos espacios novedosos en donde Julia encuentra también la diversión y el ocio alejada de su contexto cotidiano en la ciudad.

A pesar de que dentro de estos espacios, los hay privados y cerrados, el ambiente del puerto, de una ciudad pequeña al lado del mar, obligan a Julia a cambiar de papel, y como ya se mencionó anteriormente, este cambio responde a las necesidades del entorno; no es que Julia no sea la misma, si no que es una mujer de la ciudad y la rutina, actuando de acuerdo a las libertades que le permite el lugar, su gente y que se permite ella misma.

3.2.1 Hotel. ¡No llores, mana!

Min. 34:49 – 37:25

La escena comienza con Doña Ti, la encargada del hotel “Rex”, quitando de la estufa una jarra y sirviendo café en una toma cerrada a las manos, no es posible ver su cuerpo hasta que la toma se abre lentamente con un *travel*, deja la jarra en la mesa y entonces se ve a Julia sentada en una cama llorando, mientras Doña Ti le dice que seguro llora por un hombre.

Doña Ti lleva puesto un camisón de flores rosas y el cuarto donde se encuentran es azul pastel, igual que el vestido que trae Julia; la habitación está llena de cuadros en las paredes y hay cosas por todos lados, como una bicicleta fija. La única que contrasta en el entorno es Doña Ti porque Julia se pierde en los colores predominantes de la pared.

La escena continúa con el *travel* siguiendo a Doña Ti, que le va a preparar un café a Julia, y al llegar a ella le dice que estuvo con seis hombres y que conoce lo que es llorar por ellos, además de que tuvo seis hijos y ninguno la va a visitar; después Doña Ti y Julia quedan sentadas frente a frente y el plano medio se mueve un poco mostrando a una mujer que entra por un talco.

El movimiento de cámara baja hasta Julia que ya paró de llorar y Doña Ti le pregunta que qué le hizo el hombre que está buscando, entonces Julia contesta que no le hizo nada. Hay un corte directo en el que se ve a la mujer que entró por el talco, la “Colorada”, bañando a un bebé en lo que parece el patio del hotel.

En la toma aún fija en un *medium shot* de la Colorada, se alcanza escuchar a Doña Ti pidiéndole a Julia que le diga cómo es Carmelo para ver si lo conoce, entonces la toma comienza a abrirse en un *dolly back* hasta mostrar a Doña Ti, la Colorada y Julia.

Julia, con un poco de lagrimas le dice que se llama Carmelo Benítez, pero la Colorada le pide otras características, entonces le explica que le gusta bailar y en

especial el danzón. La Colorada le sugiere buscarlo en el parque Zamora y le pasa al bebé a Doña Ti quien lo seca con cariño.

La situación que retrata María Novaro en esta escena tiene que ver con muchas experiencias de maternidad y de ser mujer, que como ella misma ha declarado, la vida la llevó a repensar lo que significaba ser madre al quedarse con un hijo que no era suyo si no de su pareja.

El azul dentro de la escenografía de la vivienda de Doña Ti y el vestido de Julia son una manera de llevar el azul que usaba en la ciudad pero más degradado: está pasando por un momento de crisis en el que no sabe realmente qué es lo que hace ahí, no ha encontrado a Carmelo y encima de todo le falta el diner pero como es fin de semana, no hay bancos abiertos.

Los elementos dentro de la escenografía como la bicicleta fija, los cuadros, las flores, las mesas llenas de cosas, junto con los planos medios, permiten adentrarnos en la intimidad de Doña Ti, una mujer aparentemente sola pero rodeada de muchas personas, como la Colorada. Doña Ti es una mujer, como muchas de las que ya se han presentado, cooperativa, rasgo característico de una personalidad instrumental, ella ayuda a Julia aún sin conocerla bien, le abre las puertas de su casa.

Doña Ti también tiene características expresivas como lo afectivo-afiliativo al ser amable, cálida y comprensiva, sin embargo es una persona emotiva-negativa-egocéntrica, al meterse de alguna manera en los asuntos de Julia, quien no le pidió ayuda propiamente. El aspecto personal de Doña Ti es desarreglado, el de una mujer madura a la que pareciera ya no importarle lo bien o mal que se ve.

El caso de la Colorada es disntinto, aunque también es madre, ella es una mujer transgresora en la que no está peleada la figura de la prostituta con la de una mandre que cuida y saca adelante a sus hijos. No quiere decir de ninguna manera que sea la mujer y madre abnegada que sufre, si no más bien la ruptura de esta concepción sobre la prostituta con una vida sexual importante.

Resulta difícil conocer las características psicológicas de la Colorada enfocadas a lo instrumental y lo expresivo, pero es notorio que forma parte del espacio privado en el que se convierte el hotel para Julia, un lugar de confianza, seguridad, justo como en el trabajo en donde las compañeras también son confidentes.

Las tres mujeres presentadas en esta escena corresponden a la propuesta del psicoanálisis en la que en primer lugar se encuentra la mujer inferior, que oscila en la dualidad de madre y mujer, como es el caso de Doña Ti, luego a la Colorada, que representa la parte de la mujer, separada ya de la figura de la madre –a pesar de que ella lo es-, de la sexualidad desensurada al representar una provocación, y finalmente se encuentra Julia quien es el puente entre las dos experiencias, entre las dos mujeres.

Julia no ve en Carmelo un objeto de deseo sexual, si no más bien como algo romántico e ideal, sólo quiere alcanzarlo, volver a bailar con él, pero el resto de las personas no lo sabe, por eso al principio de su conversación con la Colorada, esta piensa que es su esposo a quien busca.

La escena permite ver a Julia con una inclinación más acentuada a lo expresivo negativo al mostrar características como vulnerable-emocional al llorar, estar preocupada, dejarse caer con el problema y tener miedo. Al ser esta la única característica identificable en ella dentro de la escena, puede decirse que la expresividad la convierte en una mujer más femenina.

El close up de Julia describiendo a Carmelo hace evidente que en cuanto habla sobre lo mucho que le gusta el danzón a ambos, se pone feliz, sonríe, es posible apreciar en su mirada lo que el baile significa en su vida, que es mucho más importante que Carmelo.

La vivienda de Doña Ti es un espacio novedoso, no cotidiano, sin embargo se convierte en privado cuando las dos mujeres platican sobre lo que le pasa a Julia, y más aún cuando Doña Ti le comenta cosas sobre su vida personal pensando que eso puede ayudarla a sentirse mejor.

Doña Ti es una mujer que se relaciona muy rápido de manera cercana con Julia, y de acuerdo con Mabel Pla, es la experiencia corporal de la mujer la que provoca ese modo de relacionarse con el mundo y con otras personas debido a la vivencia cargada de sentimientos ligados a proteger o descubrir una realidad más íntima⁴³.

En la escena, Julia se encuentra en un espacio de confianza absoluta pero también de dudas acerca de lo que hace en Veracruz, está tan confundida que se mimetiza con los colores y con la cantidad de cosas que tiene Doña Ti en la vivienda, un mar de cosas que reflejan la personalidad del personaje pero también el sentimiento predominante en ese momento.

Julia se encuentra perdida entre las cosas que Doña Ti tiene en la vivienda, tantas cosas como experiencias que tienen que contar ambas mujeres, quienes además comparten cada una a su manera el sentir por algún hombre, sin embargo es Julia la que se encuentra confundida y triste al no haber logrado hasta ese momento el objetivo de su viaje.

En la segunda parte de la escena, se ve a la Colorada en el exterior bañar a un niño pequeño mientras Doña Ti y Julia le preguntan sobre Carmelo, y es por tal razón que se conoce a una mujer que equilibra la situación al ser madre y prostituta; es la figura que junta un poco de Julia y un poco de Doña Ti.

El exterior del hotel "Rex" donde se desarrolla la plática es un sitio que permite la convivencia de las tres mujeres, tan distintas y tan parecidas, ninguna se pierde dentro de la escenografía porque cada una resalta a su manera gracias a la forma de hablar, de ser y como personaje dentro de la historia.

3.2.2 Casa de Susi. Enseñar como mujer

Min. 47:54 – 51:43

Con una ventana abierta como marco, se aprecian a lo lejos los barcos del puerto de Veracruz y a Julia acercarse para mirar, después de un corte, en un *long shot* se

⁴³ (Cfr) Pla Mabel. *Génesis y estructura de la identidad femenina*. Espacio Editorial, 1ª ed. Argentina 2012.

ve a Julia asomada desde lo alto de la ventana mirando contenta, luego, con un *close up*, Julia voltea cuando Susy le llama para brindar por las clases de danzón que le va a dar.

Susy es un hombre que Julia conoció en Veracruz después de haberla visto en un restaurante, él es un homosexual que se viste de mujer para hacer un show musical de cabaret. Rápidamente entabla una amistad con Julia y le ofrece su ayuda para buscar a Carmelo.

El vestido azul que lleva Julia es de color oscuro, quizás como recordatorio de su vida en la ciudad, la diferencia es la soltura de la prenda, que la hace parecer libre; también las paredes de la casa de Susy son azules, muy parecido al tono de la ropa de Julia. En un *medium shot* se aprecia cómo llega Julia sentarse a la mesa junto a Susy y ambos quedan frente a frente, en la mesa hay unas flores y un frutero, el mantel es amarillo, lo que resalta mucho dentro del cuadro.

Susy lleva puesta una camiseta rosa pálido, la manera de sentarse es muy derecha, con buena postura; Susy y Julia chocan sus vasitos y le dan un trago. Con un corte directo se aprecian en una toma a detalle los pies descalzos de ambos, los de Susy llevan las uñas pintadas. Ambos comienzan a marcar el cuadro típico del danzón y la toma comienza a hacer un *tilt up* y *dolly back* hasta quedar en un plano americano fijo. Julia le va explicando que por ahora sólo se concentre en ese paso, que no se preocupe por nada más.

Los dos están tomados de la mano practicando hasta que Julia decide que es momento de poner la música, entonces Susy le toma otro trago a su bebida; cuando Julia se acerca de nuevo a Susy para seguir bailando, la toma en *medium shot* permite ver cómo es que a Julia le entusiasma practicar y mostrar lo que sabe. La toma se cierra hasta quedar en *medium close up*, los dos frente a frente y Julia explicando cómo es que se agarra a la pareja y la altura a la que van las manos.

Ellos comienzan a bailar de nuevo y tras un par de vueltas, Julia le dice a Susy que la agarre como hombre pero ella le dice que mejor le enseñe como mujer para

que la entienda. Julia se niega al principio argumentando que como él es más alto y ancho, se perdería lo bonito del baile, pero finalmente accede.

Julia detiene el baile una vez más al notar que Susy la miraba fijamente a los ojos y ella le explica cómo es que se deben dar las miradas en el danzón, en fijar la vista en un punto indefinido y luego delicadamente y por poco tiempo, mirar a la pareja, cosa que a Susy le parece poco romántico.

Esta escena forma parte del desarrollo de la película y predomina la acción dramática pero de alguna manera también la psicológica; Susy ya fue presentada con anterioridad, no es la primera vez que aparece y para este punto ya se sabe que quiere ayudar a Julia, que la situación en la que se encuentra le parece muy romántica, por lo que se convierte en una especie de hada madrina y cuidadora, si llegar a ser como una madre.

El hecho de que Susy sea un hombre homosexual que se dedica hacer un show en el que se viste de mujer, es para el psicoanálisis, la realización del temor a feminizarse, al descubrimiento y la castración, a Susy no le da miedo ser un individuo delicado o frágil, pero tampoco se somete al control del cuerpo de ningún hombre porque fisiológicamente él es uno.

Susy no tiene menstruación ni puede procrear, tampoco su cuerpo se parece al de una mujer, sin embargo, Julia representa para él la vivencia en otro cuerpo que no es el propio, de algo por que le gustaría estar pasando, el amor romántico, la búsqueda de alguien a quien aparentemente se ama. Susy ve en el cuerpo ajeno, lo que ella aspira para el suyo.

En la escena, a Susy no le importa tomar el papel de la mujer al bailar, realmente la estética del baile no le importa con tal de sentir la experiencia de bailar como una mujer, pero ese sentido de transgresión de lo bello que le permite a Susy vivir como lo hace: él sabe que como mujer no es bella pero que como hombre, no tienen ningún valor erótico hacia las mujeres.

Debido a que el objeto de deseo de Susy son los hombres, él excede los límites de su cuerpo masculino para lograr experimentar la belleza, el romance y lo erótico, en donde lo más importante es que no tiene nada que perder, su fealdad o tosquedad le permiten tener la belleza que aspira al vestirse de mujer, al ayudar a Julia y ser su hada madrina y protectora.

A pesar de que es evidente que Susy, al ser un hombre, tiene mucha inclinación a lo femenino, sus características están equilibradas entre lo instrumental y lo expresivo. Posee una parte de las características instrumentales como la cooperatividad al querer ayudar a Julia a encontrar Carmelo, a peinar y arreglarla; la orientación al logro al ser autosuficiente, él no depende de nadie, trabaja en su show y vive solo; egocéntrico en un sentido positivo porque manifiesta ser atrevido y valiente, no le importa lo que digan los demás al verlo vestido de mujer ni mucho menos oculta lo que verdaderamente es. Por otro lado, las características expresivas son afectivo-afiliativo por ser cariñoso, amable, cálido y también romántico-soñador.

En el caso de Julia, los colores azules se hacen presentes otra vez, pero ahora más oscuros, sin embargo distintos a los que usa en la ciudad. A ella no le costó trabajo aceptar porque Susy es como es, siendo él un hombre, a Julia, acostumbrada a un entorno de mujeres en su casa, su trabajo y hasta el hotel, no le pareció complicado convivir con él.

Durante la escena es posible notar el nivel de confianza que Julia le tiene a Susy, ella lo toma de la mano, está en su casa, le cuenta cosas personales, los planos medios permiten acercarse mucho a su mundo pero sin llegar a saber lo que realmente están pensando.

Los diálogos naturales y sin pena son los que realmente acercan a los personajes, Julia sabe que Susy es hombre y por lo tanto le cuesta trabajo bailar danzón con él porque se pierde la estética de lo que a ella más le gusta en la vida, pero Susy necesita que Julia le enseñe como mujer porque él no se asume como un hombre, independientemente de las características masculinas que posee.

Julia sí se asume como mujer al decirle a Susy que la agarre bien, que sienta que la agarra un hombre, pero tampoco es difícil para ella aceptar la condición de Susy y cede en todo momento a sus peticiones, lo que deja ver a Julia como una mujer que no es ni instrumental ni expresiva, sino que en ese momento ella es una figura andrógina que responde al ambiente que vive en el espacio con Susy.

De acuerdo con las propuestas de Julia Tuñón en *Enjaular los cuerpos*, Susy aspira a ser como Julia, que está lejos de ser un estereotipo, pero aún así, las vivencias propias de una mujer son un deseo evidente en Susy, quien además es para Julia la ruptura de la rigidez en el danzón y en su vida al desafiar los papeles a los que ella estaba acostumbrada.

Una de las propuestas en los años setenta sobre feminismo y cine, fue la aparición de otras miradas, las miradas de otros grupos sociales como los homosexuales, la diferencia racial y las ausencias, restaurar lo omitido y afirmar lo negado⁴⁴, propuesta con la que invariablemente María Novaro se topó y representa en esta escena, en donde existe una ausencia masculina, más no la de un hombre en términos físicos, pero también de una mujer que busca algo, no necesariamente a su amor perdido.

La casa de Susy es un lugar privado pero no cotidiano, así que es posible que como sucede en casa de Doña Ti, Julia sienta la confianza de desenvolverse sin problemas, de dejar salir sus sentimientos, principalmente los relacionados con el baile. Susy está en completa confianza, no necesita estar vestida de mujer ni tampoco comportarse de acuerdo a las normas tradicionales masculinas.

Los colores pastel en las paredes, las flores amarillas y el piso bicolor, generan una atmósfera cálida y alegre en donde es posible que cualquier tipo de persona se pueda sentir a gusto. La relación de Susy con Julia es de íntima amistad, por lo que ellas no sólo se encuentran en confianza al estar juntas en algún otro sitio, si no también en casa de Susy, que funciona como el lugar en donde ambas pueden ser auténticas y libres de cualquier juicio.

⁴⁴ (Cfr) Castro Ricalde, Maricruz. *Feminismo y teoría cinematográfica*. México 2002

Existe una diferencia entre Julia en su casa en la ciudad y Julia en casa de Susy o el hotel de Doña Ti; en su casa puede ser la mujer que es como madre y trabajadora, en el hotel es la mujer que está buscando, y en casa de Susy es una mujer que se redefine constantemente al convivir con un hombre que representa un personaje femenino que quiere ser mujer.

Susy es una amiga pero también una especie de hada madrina que quiere ayudar a Julia, quién vive dentro de la fantasía de Susy, una situación que ella quisiera vivir, el amor, el ser mujer, el cuerpo de mujer y por lo tanto, las situaciones relacionadas a ella.

En el ambiente de la casa de Susy, es posible tomar parte de algunas posibilidades culturales que el cuerpo genera con respecto a la manera de vivir el mundo, por ejemplo Julia como una mujer, Susy como un hombre pero también como una mujer en términos culturales más que físicos o biológicos.

3.2.3 Puerto de Veracruz. Está usted muy guapa, señorita

56:49 – 58:21

Julia va caminando por el muelle y gracias al *long shot* es posible ver que a un lado hay un grupo de hombres que la observan, la luz del día es tan fuerte que se le trasparenta un poco la ropa interior. Mientras sigue caminando, el *long shot* permanece pero se mueve en un *dolly back* en donde se siguen viendo a los hombres del puerto mirándola pasar.

El movimiento de cámara continúa hasta que sale un tractor de carga por un lado, da la vuelta y acompaña a Julia en su caminar mientras el que conduce parece que le dice algo y ella niega varias veces con la cabeza, entonces el tractor da la vuelta y desaparece. Para este momento, no hay música que acompañe la escena más que el sonido incidental del lugar.

El encuadre se cierra un poco más hasta ver en un *medium shot* a Julia, quien se detiene a despintarse el labial, luego aún incómoda cruza los brazos y continúa

su camino por el muelle. Con un corte directo, se ve en una toma a detalle una maqueta del muelle con los barcos en miniatura y se alcanza a escuchar la voz de Julia preguntando por el barco griego.

Una voz masculina le pregunta si sabe el nombre del barco mientras las tomas a detalle de la maqueta continúan, entonces con un *midium shot* se ve a Julia y a dos hombres dentro de una oficina. El que parece ser el jefe pone a uno de sus ayudantes a buscar al barco griego en la maqueta, mientras aprovecha para decirle a Julia lo guapa que está.

Julia, incomoda, le da las gracias al hombre y el ayudante se acerca a él discretamente porque no pudo identificar al barco griego, entonces le dicen que no tienen información sobre el barco.

A pesar de que la escena es corta y de que no hay música, es posible conocer un poco más a la protagonista dentro de un espacio completamente público y alejado de la protección que representa el hotel y la casa de Susy; en el muelle no se sabe qué pasará o quién platicará, está totalmente fuera de cualquier rutina porque además va arreglada de una manera en la probablemente nunca había hecho, y todo gracias a Susy, que la ayudó a descubrirse como una mujer atractiva.

El vestido rojo que lleva, el cabello suelto y la flor al lado junto con los zapatos de tacón que son los usa para bailar, muestran a una Julia renovada, que ha sufrido un cambio si se compara con la mujer que es en la ciudad, quien usualmente lleva el cabello amarrado, que viste colores poco atrevidos; en otras palabras, Julia se está descubriendo quizás como una mujer apasionada.

A lo largo del camino por el muelle, ella no se detiene porque la estén mirando los hombres, ni siquiera cuando el conductor del tractor le dice algo. Ella se detiene a quitarse el labial porque para ella fue demasiado abrupto el cambio, sin embargo sigue llamando la atención, lo que deja muy claro que la cuestión de actitud a veces es mucho más fuerte.

Julia representa en ese momento el objeto de deseo de los hombre que la ven pasar; el color rojo que usa, relacionado con la pasión y también con los mitos del cuerpo femenino como la sangre, la colocan en la mirada de los demás como una tentación. Es la tentación de la belleza la que convierte a Julia en una figura erótica para los hombres dentro de la escena.

La manera en la que los hombres la miran refiere a las propuestas de Bataille en *El erotismo* sobre lo que significa transgredir algo que es bello, en este caso la transgresión sería el acto sexual, que no es provocado por Julia, si no por la mirada masculina que en ese momento la vio pasar. Ella era la única mujer caminando por los muelles, vestida de rojo y arreglada, y ese arreglo personal enfatizó una belleza que ella ya había descubierto en cuanto llegó a Veracruz.

Es complicado en esta escena establecer las características instrumentales y expresivas que Julia tiene en ese momento, debido a la poca interacción social que existe, pero evidentemente la circunstancia permite que Julia sea otra muy distinta a la ciudad, pero que además su “feminidad” destaque en un ambiente completamente masculino, en donde los hombres son los que realizan las tareas más pesadas en las embarcaciones.

Esta situación responde al modelo clásico que intentó definir y separar lo que era masculinidad y feminidad, así como a las concepciones del siglo XX en las que se consideraba que la feminidad correspondía a las cuestiones más ligadas a la naturaleza, el hogar y los hijos, mientras que las masculinas al trabajo fuera de casa, a la independencia y el control.

El puerto como espacio abierto permite conocer a Julia en un ambiente en el fue posible salirse de sus convenciones al ponerse un vestido rojo que parece que provocaba a los hombres, esa belleza que busca ser transgredida por otros y que resalta en un entorno en el que predomina la figura varonil del hombre que hace un trabajo pesado en los barcos.

Además, el puerto es un lugar de libertad en muchos sentidos, de barcos que van y vienen, de Julia que va y viene de manera interna; busca a Carmelo pero

también sabe que tiene otras cosas que hacer ahí además de eso, lo que le permite vivir otras experiencias ajenas a lo cotidiano, la costumbre y la rutina a la que está habituada en la ciudad.

En esta escena no hay acercamientos a personas de lugar ajenas a Julia, porque es la perspectiva de ella la que muestra qué tan atractiva se siente, pero también la pena que le genera gustarle a todo el mundo y su miedo a parecer prostituta. Aquí, Julia se reencuentra con el atractivo propio y gracias a las tomas abiertas, es posible conocer cómo se siente: observada pero muy segura de sí misma.

3.2.4 Encuentro con Rubén

Min. 1:03:23 – 1:05:20

La escena comienza con un *big long shot* de el puerto de Veracruz y su plazuela, después el encuadre cambia a un *long shot* en donde a lo lejos se ve a Julia caminando hacia la oficina del puerto. En un *full shot* Julia entra a la oficina, luego, ya desde adentro llama buscando quien la atienda.

Suena el teléfono mientras se asoma por la ventana y es una toma a detalle la que muestra lo que ve: el letrero de un barco llamado “Me ves y sufres”. La toma hace un paneo hacia la derecha hasta llegar a un joven que está limpiando el barco, lleva unos shorts y está desnudo del torso.

El joven deja de limpiar e inmediatamente se ve a Julia mirándolo desde adentro; en un *medium close up* entra el joven secándose el cabello ya con playera puesta a la oficina, hasta que mira a Julia con un poco de sorpresa, a quien ya había visto el día anterior desde el muelle. La toma se vuelve hacia Julia que en el mismo *close up* pone la misma expresión de sorpresa, y un poco apenada le pregunta al joven si sabe algo sobre el barco griego.

La cámara hace un juego de *close ups* a ambos durante la conversación, él le dice que el barco zarpó en la mañana, que él mismo lo sacó del puerto. Al no obtener información, Julia le inventa al joven que está buscando a su primo al que

debe darle un mensaje urgente. El joven remolcador le muestra una pizarra a Julia en donde se ven los horarios de los barcos y le dice que el griego ya se fue, entonces la toma en *medium shot* del joven hace un desplazamiento a la pizarra en donde se alcanzan a leer los nombres de los barcos: “Papanicolau” y “Lagrimas Negras” son los primeros en la lista.

En la escena el color predominante es el azul, en las paredes dentro y fuera de la oficina, en donde Julia destaca con el vestido blanco de flores rosas que lleva puesto, resaltando como una mujer pura y sencilla. En cambio, Rubén, el joven remolcador, lleva un short de mezclilla y una camiseta blanca, ropa con la que es posible ver su cuerpo bronceado.

Otro detalle dentro del color es el nombre del barco que limpia Rubén, “Me ves y sufres” está escrito con letras mayúsculas y rojas, dejando claro que la pasión que nace entre Julia y él es meramente eso, sin ninguna implicación romántica más que la del placer.

Rubén lleva el cabello largo, una característica no tan común en los hombres dentro de las convenciones de la época, una época híbrida entre los 50 y los 80. Él muestra con la mirada que Julia es su objeto de deseo, la manera en la que permite que Julia le explique a quién busca y cómo él le contesta, tienen un tono de juego y coquetería.

Es muy común entonces que el hombre mire con deseo a la mujer, pero en el caso de la escena es posible apreciar, gracias a los *close ups* en ambos, que Julia también lo mira con deseo: desde que lo ve limpiando el barco hasta que se inventa una historia para decirle a quién está buscando, es su punto de vista el que nos permite saber que ella ha separado el deseo de encontrar a su pareja de baile, el romance de lo ideal, del deseo erótico que representa Rubén.

Judy Maloof plantea que María Novaro logra en las escenas con Rubén, representar la mirada femenina al no ser la mujer el objeto sino un sujeto deseante que también goza de ver el cuerpo de un hombre, que es capaz de objetivar a

otros también,⁴⁵ que además se ve reforzado con el vestuario, y las características instrumentales, enfocadas al trabajo que posee Rubén.

En ningún momento Julia actúa como un hombre, más bien esta escena cambia la convención de que es un hombre quien mira o incluso una mujer, se sabe que ella desea a Rubén cuando comienza el juego de tomas en la plática en donde se les puede ver nervosos a ambos pero no tan incómodos como para dejar la plática, que aunque corta, se deja claro lo mucho que se gustan.

Las prácticas sociales que se han inclinado hacia lo que se considera masculino como puede ser un trabajo rudo como el de Rubén, responden a la cultura en la que, de una sociedad que dividió el trabajo en función de las características físicas, una mujer pudiera considerar atractivo. Carmelo y Rubén son las dos caras de una moneda, la del deseo de Julia, el primero responde a sus necesidades ideales y románticas, pero el otro al deseo carnal, a lo erótico y sexual.

Julia deja claro que Carmelo le importa pero sólo porque han sido pareja de baile durante mucho tiempo, tanto que hasta lo recuerda con cariño cuando se lo describe a la Colorada, pero en ningún momento lo desea o lo mira como a Rubén; en cuestión de tomas, Carmelo sólo ha aparecido en la primera y ni siquiera es posible apreciar bien su rostro, lo conocemos a través de las palabras de Julia.

La situación con Rubén es distinta, ella no habla de él, pero la descripción visual de la escena permite saber cómo es físicamente, pero nada sobre su carácter, si le gusta bailar, si sabe navegar, si vive sólo, entre muchas características que sí se conocen de Carmelo.

Es importante destacar que a veces las ausencias son más importantes, esta escena en la que es presentado Rubén, y la escena donde es presentado Carmelo no son tan diferentes entre sí en cuanto a la información que proporcionan porque las miradas de Julia lo dicen todo: a Carmelo lo mira bailando, sin que sea de golpe,

⁴⁵ (Cfr) Maloof, Judy. *La mirada femenina y la creación de nuevos espacios: 'Danzón' de María Novaro*. Estados Unidos, S/F.

y a Rubén no puede dejar de mirarlo, sin embargo durante la película no se termina por conocer realmente a ninguno de los dos.

Dentro de la oficina del puerto, la figura predominante es la de Rubén, pero la importancia dramática de Julia en la escena es mayor porque ella hace cosas que normalmente no haría, como inventar la historia de que busca a un primo cuando la realidad es otra.

En ese primer encuentro directo con Rubén se vuelve definitivo el cambio de Julia, el replanteamiento de sus objetivos al viajar a Veracruz, la manera en la que se conoce a ella misma y en la que se relaciona con personas a las que no está acostumbrada. Aquí, la vida de la ciudad se aleja por completo y Julia se enfrenta a ser ella misma en un lugar que le exige sacar otras cosas de su personalidad.

3.3 Espacios renovados: regreso de Julia a la ciudad

Las dos últimas escenas en el filme corresponden a los espacios renovados porque Julia se apropia de ellos de otra manera luego de su viaje a Veracruz, en donde los cambios que sufrió modificaron la perspectiva que tenía de lugar que ella ya conocía.

En primera está su casa, que es un espacio cotidiano privado, aquí se encuentran sus amigas y su hija, quienes también sufrieron cambios de alguna manera con la ausencia de Julia. En segundo lugar se encuentra el salón de baile, que si bien tampoco cambió físicamente, ahora es diferente.

La manera en la que Julia regresa al salón y lo que le sucede al comenzar a bailar a con Carmelo, hace evidente el cambio interno que sufrió y que sin duda se refleja en la manera en la que baila con su pareja perdida y encontrada, aunque más bien aparecida de nuevo.

3.3.1 Casa. ¿Y qué, no encontraste al Carmelo?

Min. 1:29:35 – 1:31:16

La escena comienza con una toma a detalle de una maleta abierta sobre el sillón, ahí se puede ver la ropa de Julia y el maquillaje, luego la toma baja suavemente hasta que se ve la foto de Susy y un disco, mientras comienza a escucharse la voz de Julia repartiendo los recuerdos que trajo de Veracruz.

La toma continua con un *tilt down* y luego lentamente hace un *travel* a la izquierda hasta ver a Julia repartiendo una cajita para joyas y una crema a Silvia, entonces el encuadre cambia a un *close up* de ella, quien agradece sus regalos diciéndole a Julia que “ya se armó”. Luego se ve en *medium close up* a Teresita viendo la ropa de Julia y le diciéndole que hasta se compró ropa nueva, después el encuadre cambia a Julia explicando que esa blusa le había gustado mucho.

Julia le echa una mirada cómplice a Silvia y quien después toma otros de los recuerdos de la mesa donde están sentadas y le pasa una muñeca a Perla, que está atrás en el sillón, después le da un barco miniatura para su novio pero Perla le dice que ya tiene otro novio diferente.

Teresita aparece de nuevo en un *medium close up* con la foto de Susy y le pregunta que quién es, entonces Julia le dice que es una amiga artista que trabaja en un espectáculo de Veracruz; Silvia se acerca a Teresita y juntas miran la foto mientras Silvia le dice que se relacionó muy bien por allá.

En un *medium shot* todas miran la foto y una mascada de seda que también se compró Julia, después ella propone que se tomen un copita y manda a Perla a sacar los vasos, para ese momento Silvia ya mira a Julia con complicidad y un poco de picardía. Julia se acerca a servir el trago y Silvia la sigue.

En un *two shot* Julia le pregunta a Silvia si se contentó con su pareja y ella le dice que no, luego le enseña la playera nueva que lleva puesta y mejor le pregunta si encontró a Carmelo. Julia le dice que no con un poco de seriedad, camina hacia la mesa donde están Teresita y Perla pero voltea a ver Silvia, le levanta las cejas y

sonríe; Silvia sabía que algo le pasó a Julia en Veracruz y le insiste que le cuente mientras están todas en la mesa.

Esta escena regresa de nuevo al espacio cotidiano y privado lleno de mujeres, todas están expectantes de saber cómo le fue a Julia en el viaje a Veracruz, sin embargo, ninguna le pregunta por Carmelo hasta que Silvia y Julia quedan un poco apartadas, pero también porque es Silvia con la que va a bailar y conoce el asunto mejor que su hija o Teresita.

Dentro de este grupo de mujeres, la relación que tienen entre cada una de ellas, unifica de alguna manera los papeles y por lo tanto las características instrumentales y expresivas que tienen todas. En esta escena predomina lo andrógino porque todas manifiestan un sentido de unión ante Julia.

Todas en conjunto tienen un sentido del “ser” al lado de las demás y al mismo tiempo manifiestan cooperatividad y rasgos afectivo-afiliativos, que sin duda son las características que más se han repetido a lo largo de la historia y que corresponde a la instrumentalidad y la expresividad respectivamente.

A pesar de ser un grupo de mujeres, en ningún momento predominan las características expresivas; las ganas que tiene Silvia de saber lo que le pasó a Julia son equivalentes a las ganas que quizás ella tiene de platicarlo, su lenguaje corporal, los juegos de miradas que tiene con Silvia y que son posibles de apreciar gracias a los *close ups*, se convierten en el principal indicador de complicidad, todas actúan en función del resto y del lugar en donde están.

Julia viste una blusa blanca, aretes a juego y una falta negra entallada, colores que combinan y reflejan el equilibrio entre la luz y la sombra, entre la Julia que vuelve a ser una mujer que ha conocido las dos caras de la moneda, el romance ideal y el deseo erótico. De alguna manera el blanco representa la pureza de Julia y el negro las cosas que conoció que no es que sean oscuras si no más bien nuevas.

La escena muestra a Julia tranquila, entre amigas pero también con un secreto y muchas vivencias por contar; cuando Teresita ve la foto de Susy y Silvia se acerca a

ver, esta le dice a Julia que debería peinarse como ella, e inmediatamente Julia sabe que es un juego pero sus amigas no hacen más preguntas sobre si es hombre o mujer, Julia presenta como a una amiga, lo quiere decir que la asumió como alguien igual que ellas.

Por otro lado, Perla viste una falda negra y una blusa con estampado animal, se ve muy maquillada y comenta que ha cambiado de novio; la escena no muestra *close ups* de ella en ningún momento pero cuando le dice a su mamá que ya anda con Raúl, parece que entonces cobra sentido su vestuario. Perla también cambió en ausencia de Julia, y aunque siguen siendo madre e hija, esa relación es muy distinta a la que quizás tenían antes de su partida a Veracruz.

A Silvia en cambio se le aprecia más colorida y desenfadada, ella no se reconcilió con su pareja pero parece tener la misma alegría, su carácter es el mismo pero igual que Perla, sufrió modificaciones internas que se exteriorizan con la ropa. Silvia lleva una playera con huevos estrellados a la altura de los senos, lo que se convierte en un juego de muchos sentidos, pero lo más importante, demuestran que Silvia, junto con Perla y Julia se han transformado a sí mismas.

Las experiencias vividas por Julia son experimentadas en las dimensiones del cuerpo propuestas por Rafael Parada (1998): el cuerpo expresivo, el cuerpo propio y el cuerpo ajeno. En los tres están incluidas todas las mujeres que aparecen en la escena, las cosas que le pasaron a Julia y la manera en que las demás interpretan y viven algo que les es contado.

3.3.2 Salón de baile. Todo vuelve al danzón

Min. 1:31:17 - 1:35:18

La última escena, como la primera, comienza de nuevo en el salón de baile: entra con un corte directo y un danzón como puente musical entre la casa de Julia y el salón de baile, la toma sigue el ritmo de la música, comienza con la toma fija de un adorno en la parte superior del lugar y va bajando en un *travel* diagonal hacia las personas bailando. Ahí vemos entrar a Julia y saludar a algunos conocidos, después se dirige a la pista de baile.

Los paneos y *travels* que describen el lugar de nuevo y la aparición de Julia, son lentos y delicados, la danzonería le dedica la pieza que seguirá a continuación, ella los saluda alegre y se coloca con su pareja de baile, cerca de una amiga para comenzar. Julia lleva un vestido negro con hombros escotados, un collar de perlas y una flor roja en la cabeza, lo que contrasta con el vestuario de la primera secuencia que es blanco y menos atrevido.

Después, la cámara hace un *medium close up* de Carmelo vestido de blanco con sombrero, sentado viendo a Julia; posteriormente se levanta y la toma cambia a Julia bailando con otra persona, momentos después llega Carmelo a espaldas de ella. La actitud de Julia es de seguridad, de una sonrisa alegre, incluso pareciera más atractiva.

Cuando Carmelo la pide para comenzar a bailar, la pareja recién reencontrada se mira a los ojos: la mirada que Julia describe en algún momento como un jugueteo típico del baile del danzón; la toma se aleja y se acerca de manera suave con un *dolly in* y *dolly back*.

Ellos se detienen un momento y continúan mirándose a los ojos, después siguen bailando pero pareciera, por su lenguaje corporal y la falta de diálogos, que Julia es muy distinta para con Carmelo que en la primera secuencia porque lo mira fijamente, de golpe.

La nueva mirada de Julia al bailar con Carmelo es la prueba más clara de los cambios internos que sufrió el personaje. Antes de que ella se fuera y aún en el viaje, antes de conocer a Rubén y explorar su sexualidad de una manera más libre, Julia no miraba a los ojos tan fijamente a Carmelo, para ella como bailarina de danzón, las miradas tenían que darse de manera discreta y sutil.

Ahora que regresó al salón, a Julia no le importa mirar a los ojos, pareciera que está decidida a no ser la Julia de antes pero no porque no haya estado feliz con lo que fue, si no porque conoció otra parte de ella que no tiene porqué ser escondida

en la ciudad: sigue siendo auténtica pero diferente, con otras experiencias que la enriquecieron.

El vestuario de Julia es ahora más fuerte, contrasta con el resto de los vestidos que usó en las escenas del salón de baile. Ahora viste de negro con la flor roja en la cabeza, lo que podría interpretarse como la nueva pasión que siente por la vida, por ella misma y también como la manera de exteriorizar de esos sentimientos.

Bataille (1997) propone que la base del erotismo es la fealdad y por lo tanto el arreglo que tiene Julia en la escena muestra cómo una mujer atractiva para ella misma lo es para los demás, incluso Carmelo, en la medida en la que su fealdad es mínima para la percepción de muchos. La transgresión sucede entonces en distintos niveles pero el más importante es el descubrimiento de Julia como una mujer capaz de sentir el romance ideal de una pareja de baile pero también el placer y el deseo de estar con un hombre que no representa nada más que eso; volver a encontrarse con Carmelo supone la relación entre ambas cosas.

Las características que Julia posee en el momento de la escena, pueden ser todas y ninguna, es aquí una mujer que responde al ambiente y a sus deseos, entonces la instrumentalidad y la expresividad encuentran el mismo camino: lo afectivo-afiliativo y lo egocéntrico son los rasgos que más destacan, Julia se encuentra equilibrada entre lo que quiere hacer y lo que hace.

La inocencia, la pureza o incluso la virginidad que pueden representar las miradas tímidas y sutiles del danzón se rompen cuando Julia ve de nuevo a Carmelo, el conflicto entre madre y mujer se desdibuja un poco al presentar a Julia como una mujer que se reencontró con el ideal romántico, al que ahora puede mirar con deseo.

La división del hombre entre cariño y sensualidad se juntan en esta escena para demostrar en que la sociedad la mujer puede vivir ambas cosas; la suavidad y lentitud de las tomas, *los close ups* cuando Carmelo y Julia comienzan a bailar, reflejan esa búsqueda de María Novaro por mostrar a la mujer viéndose a sí misma, y la ruptura de las convenciones en las que el hombre y las no ausencias pueden

ser más importantes que lo que está propiamente en pantalla, en la historia y en la vida.

CONCLUSIONES

Enfrentarse a los problemas que implica abordar un tema ajeno a la licenciatura de comunicación como la psicología y el psicoanálisis me dejó muy claro que no es posible trabajar bajo la mirada de una sola disciplina: definir la feminidad es labor de toda una vida, pero intentar acercarse a ella resultó enriquecedor.

Me es posible afirmar, que el contexto particular de María Novaro es uno de los factores que la llevan a abordar temas relacionados con lo que es ser mujer y lo que ella entiende como feminidad, logrando reflejar en *Danzón*, uno de sus trabajos más importantes, una visión sobre este concepto.

A pesar de que ella afirmó que no se consideraba feminista, el filme permite observar elementos muy importantes dentro de la estética de esa corriente en el cine. María Novaro destaca en *Danzón* que la mujer no es la misma en cada espacio donde se desenvuelve y logra expresar esta idea con el lenguaje propio del cine de manera detallada, compleja, y en la que se debe tomar en cuenta que la directora es una mujer como muchas hay en el mundo y en el país.

La relación de la feminidad con los espacios fue uno de los ejes centrales para el trabajo, por esa razón, los espacios “renovados” surgen después de un viaje en el que los espacios cotidianos de Julia, cambiaron por otros totalmente ajenos a ella, resultando una transformación interna que forzosamente implica un cambio en su personalidad.

Para identificar cómo es que estos cambios sucedieron en la protagonista y además afirmar que los hubo, fue necesario valerse de los elementos del lenguaje cinematográfico, con el cual María Novaro logró escribir de manera visual una de tantas feminidades.

Julia resultó una mujer llena de rutinas que logró romper mientras se encontraba en Veracruz, y cuestionarse lo que realmente hacía allí fue una de las principales preguntas que seguramente rondaron por su cabeza mientras la historia iba

avanzando, por otro lado, se dio cuenta de que Carmelo no era lo que realmente anhelaba encontrar en ese viaje.

Carmelo y Rubén son las figuras masculinas más importantes del filme, ambos totalmente opuestos y que aportan cosas muy distintas en Julia; el primero es un hombre mayor, parte de la vida citadina que Julia lleva y compañero de años de baile, premios ganados, de compartir una pasión por el danzón, sin embargo fue su ausencia en gran parte de la película la que pone a reflexionar a Julia.

A pesar de que pudiera parecer que el motor que la impulsa a ir a Veracruz es la desaparición de Carmelo, Julia realmente va a descubrir esa parte dentro de ella que no conocía, que había olvidado o que simplemente tenía guardada desde hace mucho tiempo. Es posible entonces conocer a una mujer que salió de sus espacios habituales motivada por el danzón.

Cuando Julia conoce a Rubén, olvida por completo su propósito pero también revive su sensualidad, la libertad de poder ser quién es pero de jugar el papel de ella misma dentro de otro contexto. Julia es con Rubén la mujer que quiso ser en ese momento, con una hija de 5 años cuando realmente tenía 15, la que buscaba al primo cuando realmente era a Carmelo.

Julia no niega su oficio como telefonista, ni su amor por el baile, contrario a lo que pudiera parecer, el filme ofrece la transformación profunda de una mujer que no pierde su esencia, que además resulta la esencia misma de la película: el danzón.

María Novaro utiliza elementos que construyen un mundo que se acerca y se aleja dependiendo el lugar y las personas con las que interactúa Julia. Dentro de las escenas en el trabajo y el salón de baile, algunos fragmentos mostraban la plática de mujeres comunes sin ningún afán de resaltar algo en particular, pero es justo ese recurso el que genera una cercanía con quien mira pero también con el mundo de Julia.

Por otra parte, el puerto y el hotel carecen de esos fragmentos permitiendo alejar o acercar de otro modo a los personajes, así como también las tomas abiertas

y los planos medios que funcionan como una barrera para que la distancia se acorte de otra forma, con los diálogos por ejemplo.

Los *close ups* y tomas cerradas o a detalle están muy bien cuidadas por la directora, quien sólo las utilizó en pocas ocasiones y únicamente para resaltar la mirada de Julia. Para ella el danzón, y seguramente para María Novaro también, el juego de miradas es sumamente importante en la película en la medida en la que permiten conocer la intención y el tipo de sentimientos que tiene Julia hacia Carmelo y Rubén.

Hacer énfasis en ese detalle de Julia en los momentos clave, permite crear una especie de esquema dramático sobre lo que le sucede internamente al personaje; en la primera escena Julia no mira a Carmelo al bailar y si lo hace es de manera casual y divertida, en ningún momento sugiere atracción o cualquier otro sentimiento ligado al interés amoroso o romántico.

En la escena donde Rubén aparece por primera vez a lo lejos en un barco, y en la escena que fue utilizada para el análisis, cuando se encuentra con Julia en persona en la oficina del puerto, lo mira con deseo y coquetería, algo despertó en ella y la mirada se encuentra totalmente alejada de la mirada a Carmelo. Julia ve Rubén como no ha mirado Carmelo porque él, de quién conocemos tan poco se convirtió en un ideal, parte de su gusto y costumbre por el baile.

De Rubén se sabe menos que de Carmelo aunque sea él a quien se ve más tiempo durante la historia, es entonces que la presencia de él motiva a Julia a descubrir cosas sobre ella misma, mientras que la ausencia de Carmelo la hace reafirmar su gusto por el baile, el cariño a la costumbre, el ideal romántico de la pareja de baile.

En la última escena, cuando Julia regresa de Veracruz y vuelve al salón de baile, la mirada al reencontrarse con Carmelo es distinta, es quizás una mezcla de la mirada a Rubén y la mirada tímida de la primera escena. Julia no despega la mirada, está segura de que lo que fue a buscar fue encontrado en ese viaje y ella lo refleja en la manera de ver a Carmelo, que incluso hasta llega a ser desafiante.

A pesar de que Susy es física y biológicamente un hombre, representa una figura femenina muy fuerte dentro del filme, funciona como un hada madrina para Julia, una amiga protectora. Susy facilita de manera importante que Julia se descubra atractiva de nuevo pero también le plantea posibilidades sobre lo que busca.

Es Susy una muestra sobre la masculinidad y feminidad en una persona, es gracias a ella que se puede apreciar el mosaico de posibilidades que la cultura forma en los sexos, pero también lo son las otras mujeres de la película. Todas las características presentadas por los distintos tipos de mujeres que aparecen corresponden a lo que actualmente ya no se considera como masculino y femenino, si no como instrumentalidad y expresividad, ambas categorías asociadas con todos los seres humanos sin importar su contexto.

La película se aleja de los estereotipos de mujer y hombre al introducir la figura homosexual, la prostituta como madre, la madre soltera buscando a un hombre que se vuelva amante y padre, y las amigas de Julia; todas se convierten en una y en todas las mujeres al mismo tiempo.

Otro de los personajes que giran en torno a Julia, es su hija, quien además es compañera de trabajo, por lo que en el vida de Julia no hay hombres que la respalden, protejan, acompañen o manipulen, pero no está sola.

Gabriela Yanes Gómez define los espacios cotidianos donde se desenvuelve Julia como parte de la caracterización de los personajes femeninos, en donde ellas asumen un papel en cada uno de ellos. El espacio de trabajo, donde son telefonistas se es también espacio de confidencias y pláticas en el que a pesar de que es un espacio no doméstico, sigue siendo privado.

El salón de baile, en cambio, es un espacio donde existe la convivencia de hombres, pero sólo para bailar en el caso de Julia, y es parte de los espacios cotidianos y privados donde nace lo que lleva Julia a tomar acciones posteriores dentro de la historia.

Es importante destacar la manera en la que *Danzón* muestra a una mujer a la que le cuesta trabajo jugar con su apariencia física, pero antes de conocer Susy, Julia no tenía ningún problema con eso. A pesar de la importancia de Carmelo en la historia, el deseo de Julia, al menos sexual, no es él, si no al joven Rubén a quien conoce hasta que sale de los espacios ya mencionados.

En cuanto Julia llega al puerto de Veracruz, hay un cambio en los espacios, en el que el hotel al que llega a hospedarse se convierte, así como el trabajo, en un espacio cotidiano y privado, pero también la casa y el lugar donde Susy presenta su espectáculo. Los espacios públicos, que aparecen hasta que Julia llega a Veracruz se vuelven sitio para que ella se muestre transformada y de lugar incluso a la seducción.

Danzón es una de las películas más comerciales de María Novaro porque apela a la educación de un público que permite visualizar sus deseos desde una perspectiva muy amplia, en la que es posible experimentar con la apariencia, de permitirse encontrar el deseo sexual además del placer que siente por el baile.

En general, los hombres en la historia no tienen matices, son planos, a diferencia de Susy, quien se convierte también en un personaje que puede identificarse con el público sensible y no precisamente femenino.

FUENTES

Bibliográficas

- *Arredondo Isabel. *Palabra de Mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*. 3ª ed. Iberoamericana, Vervuet, Universidad Autónoma de Aguascalientes. México 2001.
- *Arriaga Flores, Mercedes; Browne Sartori, Rodrigo; Estévez Saá, José Manuel; Silva Echeto, Víctor. *Sin carne: simulacros del cuerpo femenino* (2004). Arcibel Editores, 2º ed. España 2006.
- * Balcazar Ochoca, Mónica Araceli. *María Novaro. Una mujer creadora de imágenes, luces y sonido*. Facultad de Ciencias políticas y sociales, UNAM. México 1997.
- *Bataille, George. *El erotismo*. Editorial Tusquets, Colección Marginales nº61. Barcelona, 1997.
- *Casanova P., Martha; López María del Rocío; Ortega G. Laura; Vázquez Ma. De Lourdes. *Ser Mujer. La formación de la identidad femenina*. Editado por la Universidad Autónoma Metropolitana. 1º ed. México 1989.
- *Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina*. 5ª ed., Fondo de Cultura Económica. 2005. *Díaz-Loving, Rolando; Rocha Sánchez, Tania; Rivera Aragón, Sofía. *La instrumentalidad y la expresividad desde una perspectiva psico-socio-cultural*. 1º ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Psicología, Miguel Ángel Porrúa. México 2007.
- *García Canclini, Néstor; Mantecón Rodas, Ana; Sánchez Ruíz, Enrique. *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. 1º ed., Editorial CUCSH-udeG, Universidad de Guadalajara, CONACULTA-IMCINE, 2006.
- *García-Mina Freire, Ana. *Desarrollo del género en la feminidad y masculinidad*. Narcea S.A. de Ediciones. 1º ed. España 2003.
- *García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano (1992-1997)*. Editoriales Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México.
- *Glocer Fiorini, Leticia (Comp). *El Cuerpo: lenguajes y silencios*. Lugar Editorial, APA Editorial. 1º ed. Buenos Aires, 2008

- *Glocer Fiorini, Leticia. *Lo femenino y el pensamiento complejo*. 1ª ed., Lugar Editorial. 2001.
- *González de Chávez Fernández, María Asunción. *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Editorial Biblioteca Nueva, 1º ed. Madrid 1998.
- * Iglesias, Norma; Fregoso, Rosa Linda. *Miradas de Mujer. Encuentro de cineastas y videastas mexicanas y chicanas*. 1º ed., Editado por el Colegio de la frontera Norte y Chicana/Latina Research Center University of California, Davis. 1998.
- * Kaplan, E. Ann. *Las mujeres en el cine. A ambos lados de la cámara*. 1º ed., Ediciones Cátedra S.A., 1988. Madrid, 1983.
- * Kuhn Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Editorial CATEDRA Signo e Imagen. España, 1991.
- *Lamas, Martha y Saal, Frida. *La bella (in)diferencia*, 1991. Siglo Veintiuno Editores, 3ºed. México 2003.
- *May Renato. *El lenguaje del film*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Material Didáctico de Uso Interno N°8, 1954. Segunda edición. 1990
- *Medrano Platas, Alejandro. *Quince directores mexicanos*. 1º ed., Plaza y Valdez Editores. México 2007
- *Millán Mágina. *Derivas de un cine en femenino*. Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial. Dirección de actividades cinematográficas, UNAM, CUEC, Programa Universitario de Estudios de Género, México 1999.
- *Nínive García Nora, Millán Mágina, Pech Cynthia. *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. 1ª ed., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Colección Pensamiento Crítico., México 2007.
- *Riquer Florinda. *Bosquejos... Identidades femeninas*. 1º ed. Universidad Iberoamericana. México 1995.
- *Rovaletti María Lucrecia. *Corporalidad: La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Lugar Editorial. Argentina 1998.
- *Sangro, Pedro; Plaza, F. Juan. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. 1 ed., Laertes S.A. de Ediciones. Barcelona, 2009.
- *Segura Islas, Guadalupe. *María Novaro. Una mujer. Una mujer que hace cine de calidad*. Facultad de Ciencias políticas y sociales, UNAM. México 1997.
- *Tuñón, Julia. *Enjaular los cuerpos*. Editado por el Colegio de México. 1º ed. México 2008.

*Tuñón Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*. Editorial Colegio de México, IMCINE. 1º edición, México 1998.

*Yanez Gómez, Gabriela. *Una mirada al espejo: el cine de las hermanas Novaro*. 1ª ed., Programa Estatal de la Mujer, Gobierno del Estado de Puebla. 1999.

Filmográficas

**Danzón*. Dir. María Novaro. Prod. Jorge Sánchez. Guionistas María Novaro, Beatriz Novaro. Actores María Rojo, Carmen Salinas, Blanca Guerra, Tito Vasconcelos, Margarita Isabel, Martha Navarro. Coproducción México-España. Año1991. Dur. 103 min.

Electrónicas

* Castro Ricalde, Maricruz. *El feminismo y el cine realizado por mujeres en México*. Publicado en Razón y Palabra, Número 46, marzo 2012.

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro>

* Castro Ricalde, Maricruz. *Feminismo y teoría cinematográfica*. Publicado en Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje Número 25, enero-junio de 2002.

<http://www.esritos.buap.mx/escr25/ricalde.pdf>

*Díaz-Loving, Rolando; Rivera Aragón, Sofía; Sánchez Aragón, Rozzana. *Rasgos instrumentales (masculinos) y expresivos (femeninos), normativos (típicos e ideales) en México* en *Revista Latinoamericana de Psicología*, 2001, Volumen 33, Número 2, Pp. 131-139, en el sitio *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*.

<http://www.redalyc.org/pdf/805/80533202.pdf>

*Díaz-Loving, Rolando; Rivera Aragón, Sofía; Velasco Matus, Pedro Wolfgang. *Masculinidad-Feminidad y salud mental*, publicado en el 2012 en la revista *Persona*, número 15, Pp. 137-156, en el sitio *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=147125259007>

* Laguarda Paula. *Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico*. Publicado en *La Aljaba*. Enero-diciembre 2006.

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S166957042006000100009&script=sci_arttext