

desde el cine

El cuerpo femenino y los modelos de representación: el cine de María Novaro

Maricruz Castro Ricalde

La naturalidad con que se presentan las imágenes cinematográficas a menudo conduce al espectador a olvidar cuál es la naturaleza del fenómeno fílmico de ficción. Al asumir que el producto cinematográfico puede situarse en el terreno del arte, suele perderse de vista que existe un esfuerzo colectivo detrás de esa apariencia de realidad. Y que ésta, al fin y al cabo, no es sino la representación, la puesta en escena de una historia casi siempre confeccionada de acuerdo con los planteamientos de un guión que es respetado, modificado, transformado, negado, una vez que es trasladado al lenguaje cinematográfico.

El filme, entonces, es el resultado de un proceso de escritura que, como tal, puede ser sujeto de análisis y debe serlo, si se acuerda que el objetivo es comprender cómo, desde dónde y por qué una película produce efectos de conocimiento. Así, mediante el análisis es posible determinar cómo es visto, pensado, propuesto, vivido el mundo que nos rodea; es posible especificar qué realidad es la que nos circunda y desde la cual actuamos.

En un artículo que constituyó un parteaguas para el análisis de la diferencia sexual en el texto fílmico, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Laura Mulvey (1986; 1989) vinculó la mirada con la constitución del sujeto como individuo, en el interior de la obra cinematográfica del cine clásico de Hollywood. El cuerpo y la belleza de la mujer de celuloide eran construidos en forma fetichista¹ y fungían como máscaras que

¹ Mulvey utiliza el término "fetiche" para aludir a "cualquier objeto-máscara que muestre una apariencia pero que en realidad signifique 'otra cosa' u oculte un 'algo más'" (Parrondo 1996: 102). El trineo de Charlie Kane, la caja de Pandora en el filme de Georg W. Pabst, el cuerpo de Marilyn Monroe, la ropa masculina de Greta Garbo, etc., se constituyen, entonces, en fetiches. Proceso posible porque empuja la necesidad

durante el transcurso del texto cinematográfico podían engañar tanto a los personajes masculinos y femeninos como al propio espectador.² Es el caso de las vampiresas, de las mujeres fatales, cuyos cuerpos insinuantes son tan sólo la envoltura de un interior perverso y de alto riesgo para sus interlocutores. El binomio exterior / interior es, de esta forma, escindido, dividido y dista de ser comprendido como una unidad, cuyos elementos son inseparables en la existencia concreta. Tal idea, por ende, propicia la concepción del ser fragmentado y entendido en esa fragmentación. Las piernas de Marlene Dietrich o de Bárbara Stanwyck, los ojos de Bette Davis, el rostro de Ava Gardner, la cabellera de Rita Hayworth, el busto de Lana Turner serían ejemplos de este desmembramiento tanto del ser como del cuerpo mismo. La sinécdoque visual es el recurso mediante el cual se fetichiza, y en este proceso, deja de ser la persona-sujeto la deseada, al ser sustituida por una parte corporal.

El cuerpo, pues, deviene sinónimo de forma, lugar en el espacio, al sitio de la objetividad. Esto trae como consecuencia la pérdida de su noción como tejido vivo, en términos empleados por Yuri Lotman. (1973: 23) Si es posible separar el exterior (el cuerpo) del interior, de aquello que lo alienta, le da vida y constituye su subjetividad, entonces se concibe como un objeto inanimado, como una simple estructura física. El implantamiento de esta idea favorece la manipulación de la tipología corporal y de su función social. El impacto del manejo sobre los conceptos acerca del cuerpo redundan en su minimización, al evitar aludir al individuo en su completud y reducirlo a lo externo, lo visible, lo aparente.

En el mundo de la fantasía forjado por el cine industrial, las mujeres protagónicas suelen configurarse como inalcanzables para los espectadores. Objeto distante para el público masculino, lo es también para el mundo de las receptoras. La paradoja se genera para la mujer que asiste a la exhibición de estos textos. Por una parte, sobre la estrella cinematográfica se proyectan deseos conscientes e inconscientes que tratan de

del sujeto que constituye al objeto como fetiche, el cual se puede erigir como tal, sea por el contexto en el que se encuentra, sea por sus cualidades intrínsecas.

² La línea de estudio planteada por Mulvey, centrada en el análisis del cuerpo femenino a partir de la mirada masculina, fue posteriormente calificada como convencional, al enlazarse de manera estrecha con el psicoanálisis freudiano. Al margen de estas críticas, no podemos ignorar su relevancia como discurso inaugural de una vertiente de discusión teórica, ni dejar de apreciar las valiosas derivaciones analíticas a las que dio lugar.

cumplirse a través de la emulación de los modelos proyectados o bien, mediante la extrapolación de los escenarios de la ficción cinematográfica a la propia vida del espectador. Al adquirir, por ejemplo, los productos de belleza, los tipos de vestido, vivienda o transporte mostrados en los textos cinematográficos, convertidos en objetos si siguen un proceso de fetichización, se intenta llevar a la práctica el cambio de identidad al que se aspira.³

Sabemos, sin embargo, que la fusión entre espectadora y estrella de cine nunca se cumple: lo emulado es la imagen, el cuerpo, las cosas que la rodean; pero el objeto del deseo va más allá de esa imagen copiada. Situación similar, aunque con características que varían, se presenta respecto del cuerpo masculino. Resalta, entonces, la nula “posibilidad de coexistencia de identificación (narcisismo / ideal del yo) y deseo (objeto de amor) en la relación entre espectadora y estrella” (Parrondo 1995: 148); entre la mirada de quien ve y se ve a sí misma, y el objeto de su deseo que, en este caso, es un ser exterior, ajeno y distante. Esta división reitera la separación artificial existente entre el cuerpo y la idea, la imagen y el contenido que la alienta. En síntesis, y retomando la propuesta de Mulvey,

el cine ofrece dos tipos de placeres, uno ligado a la escopofilia y otro al narcisismo. El primero considera al objeto que se ve, la mujer en este caso, como fuente de excitación. En él, realidad y ficción cinematográfica no convergen. La mujer, entonces, es encuadrada en el marco de lo inalcanzable. El segundo, provoca la identificación (Castro Ricalde 2003).

La esencia vital del ser humano no es concebible fuera de su estructura exterior. El lugar de la significación del individuo se localiza en su cuerpo y aquello emanado de él, que lo viste, lo desnuda, lo invita a hablar o a callar: la forma corpórea al igual que la voz y los silencios, los gestos y sus ausencias, los movimientos y la falta de acción. Así, develar

³ Las estrategias de mercadotecnia de las series televisivas estadounidenses dan buena cuenta de ello. Un ejemplo sería *Sex and the City*. A través de su página electrónica es posible conocer la marca de las sábanas, las velas, los perfumes expuestos en los departamentos de cualquiera de las protagonistas (Carrie, Miranda, Charlotte y Samantha), hasta la descripción del vestuario utilizado en los capítulos de cualquiera de sus temporadas. Diversos géneros televisivos, de manera abierta, se han convertido en gigantescos aparatos de publicidad, al estimular en el espectador (y la receptora, sobre todo) el proceso de identificación y activar los mecanismos del deseo que culminan en la alienación de la voluntad. El objetivo final: el consumo.

la significación de las imágenes del cuerpo es evidenciar el sentido con que se ha dotado al ser, en su integridad.

El varón que mira y la mujer que recibe, la actividad y la pasividad como objetos opuestos y enfrentados, se erigieron en asertos que han sustentado una línea teórica, aplicada incluso fuera de la semiótica estrictamente visual. Su objetivo es “liberar el placer del cine de su subordinación a la imagen y encontrar un nuevo placer en descifrar los significados que acarrear las mujeres” en el seno de nuestra cultura. (Parrondo 1996: 98) De otra manera, el cine se convierte en una mera vía descriptiva de cuerpos artificiales; de mujeres deseables reducidas a ser un fetiche tanto para los personajes que la rodean como para los espectadores; en él, el cuerpo femenino propuesto es considerado como un elemento de sustitución. Tipología, adornos y actitudes adquieren un carácter de naturalidad que impide que tanto en el interior del texto como fuera de él, el personaje del filme sea considerado como una construcción, como un producto emanado de los sistemas ideológicos vigentes.

¿Qué sucede, sin embargo, si el ojo mediador, la mirada detrás de la cámara y, a su vez, productora de la percepción espectral, se aparta de los cánones del cine industrial y del estereotipo de Hollywood?, ¿qué modelo de representación se genera a partir de la imagen del cuerpo femenino, de sus presencias y sus ausencias? Tomando como base los largometrajes de la realizadora mexicana María Novaro, proponemos que es posible construir una estructura distinta del deseo, alejada de la fetichización del cine clásico, mediante los procedimientos de la puesta en escena.⁴

Las películas de María Novaro y la mirada sobre el cuerpo

Lola (1989) fue el primer guión para un largometraje realizado por las hermanas Beatriz y María Novaro. Con él obtuvieron diversos reconocimientos en México y el extranjero, refrendados por la calurosa recepción, por

⁴ Aun cuando hay cambios, algunos de ellos sustanciales, entre el guión y la película, a fin de precisar algunas de las secuencias que nos interesan, tomaremos como base la nomenclatura de las escenas marcadas en los guiones de *Lola* (Novaro y Novaro 1995) y *Danzón* (Novaro y Novaro 1994). En cuanto a las descripciones, especificaremos, cuándo se requiera, si es el texto escrito la base de nuestras reflexiones o si lo es el producto audiovisual. Respecto de *El jardín del Edén* y *Sin dejar huella*, los filmes serán el eje del análisis.

parte de la crítica y el público, de su siguiente historia cinematográfica: *Danzón* (1991). Su colaboración prosiguió tres años después con *El jardín del Edén*. El último filme de María, *Sin dejar huella* (2000) ya no contó con la intervención de Beatriz, pues el guión fue firmado únicamente por la realizadora. Hay, sin embargo, en todas sus tramas vasos comunicantes centrados en la mujer y las relaciones que establece con el mundo que la rodea.⁵ Sus películas parecerían variantes de preocupaciones bien delineadas y que aparecen, con mayor o menor fuerza, en los cuatro largometrajes filmados hasta el momento.

Con el paso del tiempo (más de tres lustros de estar involucrada en la industria del cine), los personajes de las Novaro han ido afirmando la confianza del encuentro con el Otro y, concretamente, con las Otras: las hijas y las amigas. Sus desenlaces son esperanzadores desde la perspectiva de los vínculos humanos. Si la situación socioeconómica de sus personajes en los minutos finales de sus películas es igual o peor que en el inicio de sus relatos, esto se pierde de vista para el público gracias al trabajo cinematográfico que enfatiza cómo van construyéndose los lazos afectivos de quienes intervienen en los filmes. Lo anterior no significa que las cintas de Novaro elidan el contexto económico, político y social. Por el contrario, todas se enclavan en lugares geográficos precisos (la ciudad de México, Veracruz, Tijuana, el sureste mexicano y Cancún, específicamente) y aluden a acontecimientos y coyunturas concernientes a la historia contemporánea del país como el terremoto de 1985, la evidencia de la situación de las costureras y el problema del comercio ambulante en *Lola*; las telefonistas y la vida de las mujeres de la clase trabajadora en *Danzón*; la frontera norte y el espejismo de los Estados Unidos, una falsa esperanza para los mexicanos más pobres, en *El jardín del Edén*; y, finalmente, a través de un periplo que va de Ciudad Juárez al extremo opuesto del país, en *Sin dejar huella* se menciona a las más de doscientas cincuenta mujeres asesinadas en esa ciudad, se toca el problema del narcotráfico y la corrupción de las instituciones policíacas, las

⁵ En "La incertidumbre de ser madre en Lola de Beatriz y María Novaro" (Castro, 2001) abundo sobre algunas de las relaciones existentes en su obra cinematográfica: la ausencia de la figura masculina como padre o pareja y su presencia como agente de la violencia; interrogantes sobre el significado de la maternidad; desplazamiento físico hacia los márgenes y metaforización de la condición femenina en las grandes urbes.

mafias y el mercado negro de piezas arqueológicas, uniendo los destinos de la obrera de una maquiladora y una mujer instruida.

María Novaro coincide, en los cuatro largometrajes, en su consideración sobre el cuerpo femenino. Renuente a fragmentarlo, son enormemente llamativas sus tomas abiertas, sus planos generales a través de los cuales las mujeres son vinculadas con su entorno. Paradigma de ello es la imagen agotada del personaje principal de *Lola*, en su simbiosis con las ruinas de los edificios de la metrópoli afectada por el gran terremoto o bien, la de la madre que, en claroscuro, carga a la hija pequeña por las calles de la ciudad. Lo es también el conocido fotograma de Julia, en *Danzón*, caminando por los muelles del puerto de Veracruz, rodeada en su pequeñez por enormes barcos, y agigantándose con su atrayente vestido rojo y una flor prendida en el cabello suelto.

En *El Jardín del Edén*, reúne en tomas abiertas partes corporales (los ojos de Frida Kahlo) y figuras completas (Jane caminando a lo largo de la galería de arte y enlazándose en un abrazo con su amiga Lupita), en alusión a la búsqueda personal de una estadounidense fascinada con lo mexicano y Lupita que apenas si habla algunas palabras de español, no obstante su origen hispano. Los grandes planos generales posados sobre el océano y las ballenas que danzan en las aguas marinas contrastan con el mismo tipo de tomas dirigidas hacia el muro de la vergüenza, hacia la barda metálica que hiende el cuerpo terrestre del Norte y el Sur, entre Estados Unidos y México. La soledad de las ballenas agudiza el cuantioso número de inmigrantes a la espera de un descuido de la *border patrol*.

Hay un gran esmero en el trabajo fotográfico de las tres cintas mencionadas, pero es quizás en *Sin dejar huella*, en donde este apartado es aún más significativo, tanto como las bandas sonoras que acompañan a los cuatro filmes. Son múltiples las tomas a los planos generales en donde sus protagonistas, Aurelia y Ana, parecerían dialogar con el entorno: carreteras y caminos rurales, antiguas haciendas henequeneras, cenotes, playas de aguas limpísimas.

El paisaje y la apertura de las tomas en las obras de Novaro no tiene como objetivo ocultar la presencia estética de sus personajes femeninos. Sin excepción, todas las actrices que encabezan el reparto de sus películas son mujeres bellas o con cuerpos atrayentes: Leticia Huijara, María Rojo, Gabriela Roel, Renée Coleman, Denise Bravo, Aitana Sánchez-Gijón y Tiaré Scanda. La cámara no prioriza parte corporal alguna y mucho menos desde un estereotipo sexual, aunque acordando con Frauke Franckenstein (1997: 8) el cine de Novaro comprende que

[...] el cuerpo es el lugar en donde las diminutas prácticas sociales, limitadas espacialmente, se encuentran y conectan con el poder en gran escala. Foucault considera al cuerpo inserto directamente en el área de la política: los ritos del poder aluden al cuerpo, lo visten, lo marcan, lo capacitan, lo torturan, lo fuerzan a trabajar, a tomar parte en ceremonias y demandan signos de él.⁶

Las normas impuestas por el poder actúan a través de los deseos del individuo. Si éste se convence de estar obrando según su propia voluntad, sin concientizar los mecanismos por los cuales aspira a lo que aspira y actúa como actúa, es mucho más eficaz que la represión abierta y desenmascarada. Así, la erotización del cuerpo es una de las vías modelizadoras del deseo. La publicidad, las imágenes que aparecen en los distintos géneros televisivos y audiovisuales en general, simulan una apertura que no existe, en términos conceptuales: al acercamiento del objetivo de la cámara televisiva o cinematográfica a ciertos fragmentos del cuerpo desnudo, le corresponde un imaginario específico, altamente ideologizado. De aquí que, por ejemplo, los medios masivos hayan implantado la noción del cuerpo “políticamente correcto”: delgado, en forma, ejercitado, hermoso e, incluso, bronceado artificialmente, como antítesis del cuerpo flácido, que se excede en carnes, poco atractivo según los cánones fijados y cuya tez no habla de horas expuestas al sol. Los cuerpos de las mujeres de los filmes de María Novaro, en cambio, son morenos, de formas acentuadas, de cabellos oscuros, de facciones poco discretas (las cejas marcadas de Gabriela Roel, la amplia boca de María Rojo, las abundantes cabelleras de Leticia Huijara, Denisse Bravo y Tiaré Scanda).⁷ Las extranjeras (Renée Coleman y Aitana Sánchez-Gijón) son distintas y desempeñan justamente ese papel: el de las Otras. Otridad que las marca desde su blancura, delgadez y fineza de facciones. Y, a pesar de ser Otras, las que provienen de un país ajeno, presentan problemas de identidad, de búsqueda, de autorrealización, semejantes a la de sus amigas mexicanas.

Ser distintas, de un origen que firma sobre sus cuerpos, no le impide a esta galería femenina, en lo absoluto, dialogar y encontrar nuevos sentidos a la palabra amistad. El Otro es columna vertebral de

⁶ La traducción es mía.

⁷ Incluso los personajes femeninos secundarios exhiben características físicas parecidas. Recordemos, por ejemplo, los papeles de Margarita Isabel, Blanca Guerra y Carmen Salinas, como Silvia, la Colorada y Doña Ti, en *Danzón*.

El jardín del Edén. Recursos como el empleo de dos lenguas, el inglés y el español, habladas por personajes que se encuentran en la frontera; de pieles blancas y morenas (las de las amigas Lupita y Jane; las de ésta, “la Güera” y Felipe) que procuran comprenderse y, para ello, el dominio de un idioma extranjero no siempre es necesario. Explorada desde su primer filme, esta idea es el eje del, hasta ahora, último, *Sin dejar huella*. Enclavada en las convenciones del *road-movie*, de manera fortuita Aurelia y Ana compartirán un viaje de punta a punta del país, de Ciudad Juárez a Cancún. El aprendizaje característico de este género cinematográfico se convierte en uno vinculado a la amistad: cómo ser amigas, a pesar de haber vivido en forma contrastante, de ser desiguales en cuanto al nivel de estudios, de tener ambiciones diversas, de haber nacido una en México y la otra, haber sido educada en España. La experiencia de la violencia, punto de partida de la trama (ambas huyen de sus parejas), parecería disolverse conforme el paisaje se sacude los signos urbanos y mientras más se alejan de la problemática frontera y su paisaje agreste. Vegetación exuberante, anchos ríos, horizontes marinos sustituirán el desierto del Norte. Aunque la violencia olerá el rastro de las mujeres hasta Yucatán, el crecimiento de la relación entre ambas les permitirá sobrellevar e, incluso, gozar la fuga, conocerse en el trayecto, compartir recuerdos y aspiraciones.

Las imágenes que de la vida cotidiana plasma María Novaro cuestionan los discursos enunciados por los marcos de referencia vigentes. Algunas de las tomas explicitan este propósito de manera evidente, mediante procedimientos cinematográficos múltiples. La reiteración es uno de ellos. Son frecuentes las escenas en donde los personajes femeninos encabezan ritos de limpieza y nutrición hacia sí mismos y sus hijos: se bañan, se peinan, lavan sus ropas, cambian pañales, preparan la comida y los biberones. No hay, en cambio, ejercicios de embellecimiento asumidos como parte de la vida diaria. Los momentos en donde hay especial cuidado hacia los afeites son escasos y significativos, como cuando Julia es maquillada con esmero por Susy (Tito Vasconcelos) para ir en busca de Carmelo a los muelles. Incómoda, mientras camina, trata de desvanecerse el rojo vivo del lápiz labial.

Desde las primeras escenas de *Lola* podemos visualizar la invariante que sustenta una serie de imágenes. En ellas se presenta otro caso de repetición. El discurso oficial, plasmado por un escrito en las bardas, a través del eslogan “México sigue en pie”, es negado por la puesta en escena: lo que rodea a la pared que enmarca ese texto, se encuentra en

medio de edificios en ruinas; éstos actúan sinecdóticamente en relación con la situación vital de la protagonista y los personajes que la rodean. Por ejemplo, la protagonista aparecerá en diversas ocasiones, sentada, en cuclillas, derrumbada literalmente, junto o a un lado de dicho texto. No es necesario, entonces, que el personaje refiera verbalmente lo que le acontece, ya que se ha hecho del cuerpo de los personajes un lenguaje y a través de ellos se escucha otra manera de hablar. El cuerpo femenino deviene una metáfora de lo que le sucede al cuerpo urbano.

Este procedimiento aparecerá de nuevo en *Danzón*, a través del guiño de la realizadora en la secuencia en donde Julia camina por los muelles del puerto para averiguar sobre el paradero de Carmelo. Las tomas generales se alternan con los planos totales o medios, a través de *travellings* que acompañan a la mujer en su búsqueda: los dos primeros cumplen una función relacional, al ubicar a la protagonista en un entorno específico, de apertura y libertad; los segundos, muestran sus emociones. El encuadre del rostro de la mujer, en lugar de ser un vehículo para generar la admiración del espectador hacia su atractivo físico, se convierte en el instrumento para entender la transformación que está viviendo, para comprender la recuperación de los espacios del placer en íntima soledad. Como fondo, en el silencioso y embelesado trayecto de Julia, se escucha en sonido *over* un danzón que pregunta el significado de amar. Los tipos de tomas empleados son útiles para dar a conocer los nombres de los barcos: “L’amour fou”, “Lágrimas negras”, “Puras ilusiones”, “Amor perdido”, “Papanicolau”, “Me ves y sufres”. Los escritos diegéticos y la música resumen la situación que vive Julia, en un diálogo entre la afectividad de la telefonista y los espacios abiertos, ese mundo exterior al cual penetra. Gracias a ello, en lugar de encontrar a Carmelo, se recupera a sí misma. Diálogo planteado por las elecciones de la puesta en escena: el tipo de planos, el movimiento de la cámara y la música, principalmente.

El traslado de Julia del centro (la ciudad de México) hacia los márgenes (la costa veracruzana) es una metáfora del proceso de cambio que experimentará el personaje. De oficio telefonista, su principal ilusión es encontrarse ciertos días con Carmelo, un hombre del cual ignora casi todo, excepto su nombre y en qué trabaja. Ser operadora de teléfonos es una paradoja de lo que acontece en su relación con el sexo opuesto: vive en constante comunicación con gente desconocida y, en cambio, sólo intercambia algunas palabras con su compañero de danzón. Vivir

en el centro, por tanto, no indica sólo una localización geográfica, sino dentro del tropo cinematográfico de Novaro significa la adhesión a prácticas culturales y representaciones simbólicas e imaginarias concretas. Su traslado al margen invita al espectador a caer en la cuenta de cómo el concepto de género está tamizado culturalmente. Por eso, lo que se permite y se espera de Julia en la capital del país e, incluso, los auto-conceptos que operan en sus ideas y sus comportamientos, no funcionan de la misma manera en Veracruz. En este lugar, ella entra en contacto con una diversidad de subjetividades femeninas, masculinas y homosexuales: sus amigas ya no son obreras, participantes de un orden social y económico dado; ahora son travestis y prostitutas.

El pensamiento feminista contemporáneo acepta “la existencia de un yo relacional que produce un conocimiento filtrado por la operación simbólica que otorga significados diferentes al hecho de tener cuerpo de mujer o cuerpo de hombre [...]” (Lamas 2002: 175). El vínculo entre Julia y Rubén, relación heterosexual marcada social e históricamente por las convenciones masculinas, es planteado en *Danzón*, en otros términos. Si el remolque donde trabaja Rubén se llama “Me ves y sufres” (afirmación del sujeto activo, erigido como centro), la protagonista observará el torso del joven, las piernas desnudas, sus cabellos al viento y gozará tanto de lo que su mirada aprehende como de las emociones y la sensualidad que creyó perdidas por la edad, la maternidad y su condición de mujer sin pareja.

Novaro también aprovecha el recurso de la interacción entre el texto escrito y la imagen, a través de los nombres de las tiendas, las pintas y las figuras de santos y vírgenes de Guadalupe, en *El Jardín del Edén*. Por ejemplo, debido a una toma general que realiza un *panning* hasta encuadrar la pared de una habitación derruida en los extremos de un pueblito de la frontera, se leerá “Easy money machine” (máquina de dinero fácil). De esta forma, las grafías de la diégesis ironizan el entorno de pobreza y dolor (el marco es la procesión de un entierro, cuyo muerto será enviado de regreso a Oaxaca). El título de la película se explica y amplía, vía las palabras escritas y semiborradas: el Edén como una visión engañosa, un paraíso construido por la ilusión; el jardín no es sino el páramo desnudo del paisaje mexicano-estadounidense.

El único desnudo masculino que se presenta en *Lola* es de un cuerpo alejado por completo del imaginario del erotismo: es el de un anciano que deja ver su flácido miembro viril, precisamente porque él mira otra

cosa, hacia una parte distinta a la de su propio cuerpo. No se da cuenta de que el pantalón corto se le ha abierto y deslizado, porque él se encuentra absorto, retozando, en el espacio abierto, el espacio de libertad que le ofrecen el mar y la playa. El hombre es mirado por la hija y la nieta. Ambas lo protegen con una risa cariñosa y un diálogo comprensivo. No hay sanción alguna por el visionado de un cuerpo que no es el esperado, ni el reforzado por el imaginario que se ha creado.

Si la organización de las miradas en los textos cinematográficos pueden marcar la relación de poder y la asignación de roles (De Miguel 1995: 8), si en el cine clásico la mujer es la observada fragmentariamente, en esta escena el planteamiento es distinto. Ahora, el hombre es visto por las mujeres; sin embargo, sus miradas no lo fragmentan. Para ello, se opta por la inclusión de planos generales o totales. No hay un *zoom in* hacia el miembro viril que delate un intento de erotización de la toma o una contraparte a la llamada lógica del deseo masculino. Por el contrario, el cuerpo que se muestra no es privilegiado como vehículo del placer carnal y, en cambio, sí es considerado como parte del placer vital del individuo —en esta ocasión, un anciano—, ante un entorno que lo hace gozar profundamente.

Dentro de una de las secuencias iniciales de *Sin dejar huella*, vuelve a presentarse una imagen inesperada para el estereotipo de la imagen cinematográfica. Dirigidos por la mirada de Aurelia, los receptores se fijan, mediante un plano general, en un varón que se despoja de sus pantalones, se queda en ropa interior y, por lo tanto, muestra las piernas desnudas. Desprovista de toda erotización, esta escena inserta al cuerpo en la problemática de la frontera norte de México y los intentos de pasar “al otro lado”, cruzando el río Bravo. La exposición corporal se aleja, así, de su constante vínculo con la sexualidad y es enlazada con los conflictos sociales.

La reacción del cuerpo, en su contacto con el agua, presenta un ángulo distinto en el caso de *Lola*. Por ejemplo, la escena 82 (Novaro y Novaro 1988: 98-104) del guión se desarrolla en la noche, en la playa. A la euforia del viaje, le sucede la tristeza generalizada ante la inminencia del regreso. Lola se siente angustiada. Sin intercambiar palabras casi con sus compañeros, pierde la mirada hacia la obscuridad, de donde proviene el sonido de las olas. Se dirige hacia el mar, después de decir que ella no regresará a la ciudad: no tiene a qué. La actitud de la protagonista, su profunda depresión y sus diálogos instauran en el espectador la idea del suicidio que plantea Lola. Esta insinuación de la destrucción voluntaria del

cuepo como un todo no es la primera que se ofrece en la película. Ya en la escena 44, en la tina de baño de su casa, pareciera como si se arrepintiera en el último momento, de seguir sumergida en el agua.⁸

En ambas ocasiones, dentro del líquido de la bañera o del mar, Lola busca la protección en el agua, en una traslación del útero materno que ella ha perdido, incluso metafóricamente, al no mantener un vínculo de afecto real con la madre; esta búsqueda se refiere también a su propio útero, del que ha expulsado a su hija. De aquí que, a diferencia del guión que concluye con un jugueteón baile entre madre y pequeña en un parque citadino, en la película se opte por la reunión entre ellas, en la playa, chapoteando a orillas del mar. Los dos cuerpos se tocan, se abrazan: Ana imita los movimientos de su madre y comienza a pisar sus huellas. La inmensidad del agua/útero que las rodea reitera el vínculo indisoluble de la maternidad.

La escena final, las imágenes últimas de *Lola* parecerían tener su contraparte en el título mismo de *Sin dejar huella*. Sin importar los esfuerzos de las protagonistas por desvanecerse, por no dejar indicio alguno que le permita a los varones seguirlas, en el desenlace del filme Aurelia y Ana se reencuentran. Una ha dejado las huellas suficientes para que la otra la encuentre. Novaro va más allá: Ana recuerda una conversación en donde Aurelia le cuenta la promesa hecha ante su hijo mayor de mandar por él y recibirlo en el aeropuerto con música de mariachi. Ella ha perdido el dinero de la venta de la cocaína robada a su novio y con el poco dinero ganado como empleada le resulta imposible cumplir con la palabra empeñada ante el pequeño. Ana, quien recogió los gruesos fajos de billetes abandonados accidentalmente por su amiga, va en su busca con la música a cuestas. De esta forma, los signos, las huellas que se pisan, son recuperados por las mujeres. No sucede lo mismo en las relaciones heterosexuales: Lola no cuenta ni siquiera con una dirección a dónde ir a buscar a su marido; Julia no encuentra a Carmelo en Veracruz; Jane va en pos de Felipe, pero éste la deja, intentando alcanzar por sí mismo el sueño de cruzar la frontera. Las huellas femeninas, parecería decir el cine de Novaro, sólo completan su sentido a través de la interpretación de otras mujeres.

⁸ En el guión es plasmado de la siguiente forma: “44. INT./BAÑO DE LOLA/ MEDIODIA, Lola está sumergida completamente en la tina de baño. De golpe sale y toma aire como si hubiera estado a punto de ahogarse”.

Coda

La imagen del cuerpo femenino que prevalece en el mundo occidental es transmitida verbalmente, pero también mediante la constitución de modelos de actuación. Las características de nuestras sociedades han propiciado la aparición de múltiples y variados estudios acerca de la relación existente entre los productos audiovisuales y cómo éstos conforman el imaginario colectivo. Mediante los lenguajes se construyen valores; por lo tanto, los lenguajes en sí mismos son portadores de significación. Las formulaciones que se elaboran a partir de ellos proyectan la cultura de cada comunidad, en forma de representaciones.

En contraposición a lo ya demostrado en los estudios sobre el cine clásico hollywoodense, los textos cinematográficos de María Novaro toman una postura respecto del cuerpo femenino que se aleja de la fetichización. El placer especular del que mira, sea el productor textual, sea el receptor, no se centra en los cuerpos fetichizados de los personajes femeninos o los masculinos, tal y como lo exigen los cánones de la representación de la imagen contemporánea. En sus filmes, no hay cuerpos musculosos que parecieran exhalar algún perfume de marca, no hay sofisticación en los movimientos y apenas si hay algunas tomas morosas sobre la carne desnuda. Sus personajes femeninos son seres rodeados de incertidumbre en cuanto a su presente y a su futuro; sin embargo, conforme avanzan sus historias, sus protagonistas van encontrando su propio camino, van afirmando hacia dónde desean dirigir su propia vida, sin otorgarle al espectador ninguna respuesta definitiva. En todos los casos, se habla de esposas, parejas y madres muy lejanas a los estereotipos de la mujer sacrificada y abnegada. En cambio, se propone un modelo dialogante y en actitud de búsqueda permanente hacia un mejor destino para ellas y sus vástagos. En esa búsqueda, la amistad, en general, y el apoyo femenino, en particular, son una constante.

Las veces en que los personajes de Novaro son vistos a través de su desnudez corporal se tornan significativas, no sólo por el reducido número en que aparecen a cuadro, sino por el contexto en el que son captadas por la cámara. En ningún momento ésta se detiene, lenta, sobre el cuerpo de un varón para fijar la atención del espectador sobre una parte específica del cuerpo. Los planos totales tampoco muestran al arquetipo joven, al órgano viril erecto o de grandes proporciones. No se trasluce propósito alguno en despertar el deseo sexual de quien mira, a través de las imágenes. Por el contrario, la figura semidesnuda del anciano que

aparece en *Lola*, el torso de Rubén en *Danzón* o las piernas masculinas exhibidas en *Sin dejar huella*, por ejemplo, rompen con las expectativas del usuario acostumbrado a otro tipo de propuestas.

Si el discurso social vigente sanciona negativamente a Lola porque no cumple cabalmente con las necesidades vitales de su hija (vivienda, alimento, vestido), el filme reivindica la importancia del nexo filial. De aquí que el epílogo pudiera ser desconcertante para cierto tipo de consumidores cinematográficos. Éstos esperarían el sacrificio de la madre, Lola, su renuncia, a fin de ofrecerle un mundo mejor a la hija, Ana. Un mundo configurado por la institución, en donde no es fácil trazar una genealogía femenina ni proponer lo afectivo por encima de lo material. Lola discrepa. Se opone al poder de la ideología difusa. Este discurso inaugura uno reconfigurado y que obra por adición en las siguientes películas de María Novaro.

A la precodificación del cuerpo femenino, como objetividad y producto de una convención, los filmes de esta directora ofrecen una mirada sobre el cuerpo como significante de una subjetividad. Recuperan la noción de cuerpo como tejido vivo, como unidad indivisible de la apariencia y la esencia, de lo que se ve y lo que se intuye. Esta unificación, no obstante, no opera en el nivel de la subjetividad femenina. Sus mujeres de ficción se encuentran escindidas entre ser madres, parejas, hijas, amigas y tener una vida propia; se debaten entre la legalidad y la ilegalidad; continuamente están tomando decisiones y actuando en espacios múltiples. La totalidad de la fotografía sobre sus cuerpos tiene como propósito desfetichizarlos, reuniendo los fragmentos que el estereotipo cinematográfico ha ido quebrando, desmembrando, pero cuya intención es también enclavarlos en una realidad múltiple, compleja y concreta.

Cuerpo femenino y cuerpo ciudadano son presentados en *Lola* como parte de un proceso de reconstrucción que sólo se emprende, una vez que parece que se ha tocado fondo. Cuerpo femenino como punto de intersección de la satisfacción sexual, amorosa y vital es la propuesta de *Danzón*. Julia se traslada al puerto, en la búsqueda de su pareja de baile, pero regresa a la ciudad de México después de haberse encontrado a sí misma. Mujeres que no permanecen en la inmovilidad son el punto de atención en *El jardín del Edén* y se preguntan sobre lo que implica ser de origen mexicano, ser de origen estadounidense. Sus miradas se posan de manera insistente sobre el paisaje fronterizo, su pobreza y sus injusticias, sobre sí mismas y las compañeras incondicionales que las apoyan. Cuer-

po femenino y cuerpo social se entrelazan en *Sin dejar huella*. La fuga de sus protagonistas obliga al movimiento y a un deseo de desaparición, implícito en el título de la película. Borrarse físicamente es la decisión de dos mujeres, ante la censura y la violencia colectiva, la de sus parejas y la de los corruptos representantes de la ley. Forjarse una vida propia, en las antípodas de su pasado (geográfico y existencial), con los hijos y la amiga como puntos de apoyo constituye el camino escogido. En todos los casos, el viaje se registra en una doble dirección: a través de un cambio de lugar para encontrar dónde vivir mejor, pero también mediante una búsqueda interior, un ansia de encontrar las respuestas a las interrogantes sobre la subjetividad femenina.

Obras consultadas

- Castro Ricalde, Maricruz, 2001, "La incertidumbre de ser madre en *Lola de Beatriz y María Novaro*", *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa*, Juan Pablos Editores/ UAM-I, México, pp. 249-259.
- Castro Ricalde, Maricruz, 2003, "Feminismo y teoría cinematográfica", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 26, en prensa.
- De Miguel, Casilda, 1995, "El cuerpo como elemento de presentación determinante en la construcción fílmica", *Jornadas: mujer y medios de comunicación*, urpv, Bilbao, pp. 1-15.
- Frankenstein, Frauke, 1997, "Making up Cher. A Media Analysis of the Politics of the Female Body", *The European Journal of Women's Studies*, 1: 7-22.
- Lamas, Marta, 2002, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, Taurus, México.
- Lotman, Yuri, 1973, *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Mulvey, Laura, 1986, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, Nueva York, pp. 198-209.
- Mulvey, Laura, 1989, *Visual and other pleasures*, Indiana University Press, Bloomington.
- Novaro, Beatriz y María Novaro, 1994, *Danzón*, ediciones El Milagro, México.
- Novaro, Beatriz y María Novaro, 1995, *Lola*, Plaza y Valdés/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Parrondo, Coppel, Eva, 1995, "A las mujeres también nos gusta mirar a Kim Novak", *Archivos de la Filmoteca*, 5: 146-150.

Parrondo Coppel, Eva, 1996, "Las últimas miradas de Laura Mulvey. A propósito de *Fetishism and Curiosity*", *Secuencias. Revista de historia del cine*, 5: 98-105.

Filmografía citada

Lola (México, 1989). Dirige: María Novaro. Guión: María y Beatriz Novaro. Reparto: Leticia Huijara, Roberto Sosa, Martha Navarro.

Danzón (México, España, 1991). Dirige: María Novaro. Guión: María y Beatriz Novaro. Reparto: María Rojo, Margarita Isabel, Carmen Salinas.

El Jardín del Edén (México, Canadá, Francia, 1994). Dirige: María Novaro. Guión: María y Beatriz Novaro. Reparto: Gabriela Roel, Renée Coleman, Denisse Bravo, Bruno Bichir.

Sin dejar huella (México, España, 2000). Dirige: María Novaro. Guión: María Novaro. Reparto: Aitana Sánchez-Gijón, Tiaré Scanda, Jesús Ochoa.