

Transcultural
**Journal of
Humanities & Social Sciences**

Print ISSN 4239-2636 Online ISSN 4247-2636



**An Online Academic Journal of
Interdisciplinary & transcultural topics in Humanities
& social sciences**

TJHSS

BUC Press House



Volume 3 Issue (4)

October 2022

Designed by Abeer Azmy& Omnia Raafat



Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences (TJHSS) is a journal committed to disseminate a new range of interdisciplinary and transcultural topics in Humanities and social sciences. It is an open access, peer reviewed and refereed journal, published by Badr University in Cairo, BUC, to provide original and updated knowledge platform of international scholars interested in multi-inter disciplinary researches in all languages and from the widest range of world cultures. It's an online academic journal that offers print on demand services.

TJHSS Aims and Objectives:

To promote interdisciplinary studies in the fields of Languages, Humanities and Social Sciences and provide a reliable academically trusted and approved venue of publishing Language and culture research.

- | | |
|----------------------|------------------|
| ▣ Print ISSN | 2636-4239 |
| ▣ Online ISSN | 2636-4247 |

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS)

Prof. Hussein Mahmoud

BUC, Cairo, Egypt
Email: hussein.hamouda@buc.edu.eg

Editor-in-Chief

Prof. Fatma Taher

BUC, Cairo, Egypt
Email: fatma.taher@buc.edu.eg

Associate Editors

Professor Kevin Dettmar,

Professor of English
Director of The Humanities Studio Pomona College,
USA,
Email: kevin.dettmar@pomona.edu

Professor Giuseppe Cecere

Professore associato di Lingua e letteratura araba
Università di Bologna Alma Mater Studiorum, Italy
Email: giuseppe.cecere3@unibo.it

Prof. Dr. Richard Wiese

University of Marburg/ Germany
Email: wiese@uni-marburg.de,
wiese.richard@gmail.com

Prof, Nihad Mansour

BUC, Cairo, Egypt
Email: nehad.mohamed@buc.edu.eg

Managing Editors

Prof. Mohammad Shaaban Deyab

BUC, Cairo, Egypt
Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

Dr. Rehab Hanafy

BUC, Cairo Egypt
Email: rehab.hanfy@buc.edu.eg

Editing Secretary

Advisory Board

Prof. Lamiaa El Sherif
BUC, Cairo Egypt
Email:
lamia.elsherif@buc.edu.eg

Prof. Carlo Saccone
Bologna University, Italy
Email:
carlo.saccone@unibo.it

Dr. V.P. Anvar Sadhath.
Associate Professor of
English,
The New College
(Autonomous), Chennai -
India
Email:
sadhathvp@gmail.com

Prof. Baher El Gohary
Ain Shams University,
Cairo, Egypt
Email:
baher.elgohary@yahoo.com

Prof. Lamyaa Ziko
BUC, Cairo Egypt
Email:
lamiaa.abdelmohsen@buc.edu.eg

Prof. El Sayed Madbouly
BUC, Cairo Egypt
Email:
elsayed.madbouly@buc.edu.eg

Prof. Dr. Herbert Zeman
Neuere deutsche Literatur
Institut für Germanistik

Universitätsring 1
1010 Wien
E-Mail:
herbert.zeman@univie.ac.at

**Prof. Dr. phil. Elke
Montanari**
University of Hildesheim/
Germany
Email: montanar@uni-hildesheim.de,
elke.montanari@uni-hildesheim.de

**Prof. Renate
Freudenberg-Findeisen**
Universität Trier/ Germany
Email: freufin@uni-trier.de

**Professor George
Guntermann**
Universität Trier/ Germany
Email: Guntermann-Bonn@t-online.de

**Prof. Salwa Mahmoud
Ahmed**
Department of Spanish
Language and Literature
Faculty of Arts
Helwan University Cairo-
Egypt
Email: Serket@yahoo.com

**Prof. Manar Abd El
Moez**
BUC, Cairo Egypt

Email:
manar.moez@buc.edu.eg

Isabel Hernández
Universidad Complutense
de Madrid, Spain
Email: isabelhg@ucm.es

Elena Gómez
Universidad Europea de
Madrid, Spain
Email: elena.gomez@universidadeuropea.es
Universidad de Alicante,
Spain
Email: spc@ua.es

**Mohamed El-Madkouri
Maataoui**
Universidad Autónoma de
Madrid, Spain
Email: el-madkouri@uam.es

Carmen Cazorla
Universidad Complutense
de Madrid, Spain
Email: mccazorl@filol.ucm.es

Prof. Lin Fengmin
Head of the Department of
Arabic Language
Vice President of The
institute of Eastern
Literatures studies
Peking University
Email: emirlin@pku.edu.cn

Prof. **Sun Yixue**
President of The
International School of
Tongji University
Email: 98078@tongji.edu.
cn

Prof. Wang Genming
President of the Institute of
Arab Studies
Xi'an International Studies
University
Email: genmingwang@xisu.cn

Prof. Zhang hua
Dean of post graduate
institute
Beijing language
university
Email: zhanghua@bluc.edu.cn

Prof. Belal Abdelhadi
Expert of Arabic Chinese
studies
Lebanon university
Email: [Babulhadi59@yahoo.fr](mailto: Babulhadi59@yahoo.fr)

**Prof. Jan Ebrahim
Badawy**
Professor of Chinese
Literature
Faculty of Alsun, Ain
Shams University

Email:
janeraon@hotmail.com

**Professor Ninette Naem
Ebrahim**

Professor of Chinese
Linguistics
Faculty of Alsun, Ain
Shams University
Email: ninette_b86@yahoo.com

Prof. Galal Abou Zeid

Professor of Arabic
Literature
Faculty of Alsun, Ain
Shams University
Email:
gaalswn@gmail.com

Prof. Tamer Lokman

Associate Professor of
English
Taibah University, KSA
Email:
tamerlokman@gmail.com

Prof. Hashim Noor

Professor of Applied
Linguistics
Taibah University, KSA
Email:
prof.noor@live.com

Prof Alaa Alghamdi

Professor of English
Literature
Taibah University, KSA
Email:
alaaghamdi@yahoo.com

Prof. Rasha Kamal

Associate Professor of
Chinese Language
Faculty of Alsun, Ain
Shams University. Egypt
Email:
rasha.kamal@buc.edu.eg

**Professor M.
Safeieddeen Kharbosh**

Professor of Political
Science
Dean of the School of
Political Science and
International Relations
Badr University in Cairo
Email:
muhammad.safeieddeen@buc.edu.eg

Professor Ahmad Zayed

Professor of Sociology
Dean of the School of
Humanities & Social
Sciences
Badr University in Cairo
Email: ahmed-abdallah@buc.edu.eg

Table of Contents

Mohammed Ismail K	'Poetic Justice'? Reading Law And Literature	-----	7
Ebtihal Abdelsalam & Asmaa Elshikh	An Anarchist Reading Of Ahmed Fouad Negm's Poetry	-----	16
Arindam Saha	Contextualizing Kazi Nazrul Islam's <i>Bartaman Visva Sahitya</i> In The 'World' Of World Literature	-----	35
Naime Benmerabet	The "Us Vs. Them" Dichotomy In President Bush's West Point Speech (2002) And The Discursive Construction Of Iraqi Threat: Serious Implications For International Law	-----	44
Olayemi Jacob Ogunniyi	Appraising External Influences On Ijesa Culture In Southwestern Nigeria Before 1990	-----	62
Idris Tosho Ridwan & Olawale Isaac Yemisi & Abdulwaheed Shola Abdalbaki	Crime, Policing And Judicial Prosecution In Colonial Ilorin, North Central Nigeria	-----	75
Salwa Mahmoud Ahmed	Lo Subjativo Y Lo Objetivo En <i>Los Árabes Del Mar. Tras La Estela De Simbad: De Los Puertos De Arabia A La Isla De Zanzíbar</i> , (2006), De Jordi Esteva	-----	90
Maria G Calatayud	"Fabular y confabular: El uso de la fantasía como arma política para contestar la trampa romántica en las películas de María Novaro: Lola y Danzón"	-----	105
Doaa Salah Mohammad	Traducción del diminutivo español al árabe: retos y propuestas Estudio aplicado a la traducción árabe de <i>Los cachorros</i> y <i>La colmena</i>	-----	118
Mohamed Elsayed Mohamed Deyab	El espacio y su función en <i>El Cairo, mi amor</i> , de Rafael Pardo Moreno Space and its function in <i>Cairo, my love</i> , by Rafael Pardo Moreno	-----	132

“Fabular y confabular: El uso de la fantasía como arma política para contestar la trampa romántica en las películas de María Novaro: *Lola y Danzón*”

Maria G Calatayud
Spanish and Portuguese Department UNG
Email: mcalatayud@ung.edu

Resumen: Este trabajo muestra que la fantasía es poderosa, liberadora y, por lo tanto, peligrosa para aquellos que temen el cambio social. En México, una de las formas en que la sociedad patriarcal mantiene su hegemonía hacia las mujeres es a través de la trampa romántica. El cortejo y la seducción en las relaciones heterosexuales llevan a las mujeres a la sumisión y paradójicamente, les atribuyen una irracional inclinación hacia el romance. Las películas de María Novaro, *Danzón* y *Lola*, exploran cómo el guión y la cámara conspiran para dismantlar las reglas del danzón, metáfora de la relación romántica y a la vez mostrar cómo se enseña y perpetua este sistema hegemónico desde los juegos infantiles.

Abstract: This work shows that fantasy is powerful, liberating and therefore dangerous to those who fear change. In Mexico, one of the ways in which patriarchal society upholds its hegemony towards women is through *la trampa romántica* (the romantic trap). Romantic courtship and seduction drive women into submission and then, paradoxically, attribute to them an irrational inclination towards romance. Maria Novaro's films *Danzón* and *Lola*, explore how script and camera conspire together to debunk the rules of the ball dance and the inclination in the children's games toward romance.

Keywords: Confabulation/confabulación, fabulate /fabular, imagination/imaginación, María Novaro/María Novaro, Mexican Cinema/cine mexicano, fantasy/fantasía, romantic trap/trampa romántica

Los trabajos artísticos de la directora María Novaro tiñen de luz el nuevo cine mexicano experimental del siglo XX donde a través del arte y la cultura popular sus obras demuestran el poder subversivo de la fantasía. Sus primeros largometrajes, *Danzón* (1991) y *Lola* (1989), comparten una propuesta feminista progresista dentro de la cual mujeres obreras trabajadoras utilizan su introyección al mundo de la fantasía para crear cambios concretos en su realidad. Por otro lado, sus producciones posteriores, *Otoñal* (1992) y *El jardín del edén* (1994) muestran una posición de una directora cinematográfica más comprometida con su género donde rechaza la trampa romántica que impone la tradicional sociedad mexicana. En este trabajo me propongo analizar sus primeras dos películas *Danzón* y *Lola*.

Retomando el análisis de la filósofa mexicana María Noel Lapujade, en su *Filosofía de la Imaginación* (1988), ella hace énfasis en la fantasía como espacio donde se erige la libertad. Noel Lapoujade describe a la fantasía como una capacidad subjetiva, que cuando es racional, consciente, se usa en forma voluntaria, objetiva, y lleva el fin ulterior de derrocar sistemas de dominación, se convierte en fabulación. Dentro de este contexto, la fabulación propone mundos posibles y cruza barreras y alternas a la realidad que se confronta. Desde un punto de vista teórico-político noto que la fantasía y la imaginación se encuentran íntimamente ligadas. Puesto que la imaginación es sencillamente la creadora de la fantasía y se relacionan porque ambas niegan y quebrantan la realidad. Quiero subrayar que la fantasía surge a través de la imaginación porque trabaja a partir de una realidad dada que

caleidoscópicamente reordena, re-estructura, recrea. La palabra fantasía proviene del verbo phantazésthei que significa devenir visible, aparecer, asomar (se), de donde parecer indicar luz, que brilla, que da claridad. María Noel Lapoujade también propuso que la fantasía es, según su etimología, un aparecer y aparentar. Hay que indicar que se hace aparecer lo que pudiera ser real y se aparenta o se pone de manifiesto lo que no existe. En el segundo largometraje de Novaro, *Danzón*, el personaje de Susy rechaza su realidad, rompe esquemas de género y sexualidad, y enseña a Julia a confabular. Susy es artista-drag que por las noches se convierte en Carmen Miranda y baila en un cabaret. A diferencia de Julia, Susy está acostumbrada a fabular y a moverse en diferentes espacios y cambiar de roles. Susy se mueve sabiamente entre el mundo de la fantasía y la sociedad racionalista que, en el México del siglo XX rechaza y desprecia lo femenino, especialmente si esta expresión de lo femenino es resaltada en un hombre. Es decir, Susy vive en las fronteras donde convergen dos mundos totalmente diferentes. Ella es la mujer camaleón, una ilusionista que no teme mostrar su identidad y su expresión sexual a la sociedad. Por un lado, vive una realidad que la juzga, la burla, la discrimina y la niega, pero sabe moverse en ambas realidades y ser feliz. Así mismo, Novaro muestra cómo una mujer aparentemente liberada e independiente como la protagonista de *Danzón*, Julia Solórzano, continúa con el yugo patriarcal, pues no obstante ella es madre soltera trabajadora e independiente, todavía se encuentra atrapada en la fantasía de la trampa romántica que hace soñar a las mujeres con un príncipe que las rescate y las convierta en mujeres “completas”. Julia se embarca en un viaje a Veracruz desde la ciudad de México porque su compañero de baile, Carmelo, deja de asistir a los bailes de danzón. Este platónico romance se convierte en la obsesión de Julia que la lleva a descubrir un nuevo mundo de alternativas y posibilidades donde confabular, al encontrarse con Susy, quien le enseña no sólo a vestirse, maquillarse y actuar más atrevidamente, sino a transgredir la función pasiva de su género que hasta ese momento había llevado en la ciudad de México. En otras palabras, lo real y lo irreal se entretajan: el primero es hecho, el segundo es ilusión. La contradicción etimológica del término fantasía, entre lo que es y lo que parece, entre el ser y el parecer, abre las puertas de la utopía y logra dar cabida a las más osadas invenciones y las más anárquicas ocurrencias. Al final de la película, la protagonista de *Danzón*, contesta la trampa romántica que no sólo la limitaba a una pareja de baile; su liberación va más allá de la pista del salón de danzón, la cámara enfoca el rostro de Julia, que nunca antes se había atrevido a mirar a los ojos a su pareja de baile, ahora ella puede llevar el liderazgo en los movimientos de la danza, metáfora de la relación romántica que ella ha aprendido a través de Susy. Es importante destacar que de esta etimología griega se deriva pháinein, y phaíno, que significa “hacer visible,” un devenir visible. Se deriva también la palabra “fenómeno:” que es todo aquello que se manifiesta, lo que aparece, que se hace visible lo que es ante cualquier sujeto un hecho real y no mera abstracción. Más aún, también de phantázesthei se deriva la palabra “fantasma:” que puede definirse en los términos más simples como aparición, imagen, sueño, una visión. Noel Lapoujade, explica cómo Imanuel Kant dedica un capítulo especial en su *Anthropologie* al poder humano de imaginar y propone una importante vinculación entre la palabra fantasma y la palabra fantasía. A esta relación de ambos conceptos la llama Fantasmagoría. Lapoujade alude a que el mismo término *phaínein* nos remite a “fantasear” lo que a mi entender es hacer que los personajes caigan en el juego de la fuerza de la imaginación. Es decir, descubrir, encontrar, inventar, fingir, improvisar, aun cuando estos se encuentren desorientados respecto a lo real.

Un claro ejemplo de la relación tripartita en esta etimología es la película de María Novaro: *Lola* (1989). En esta obra, es mediante el juego, que la protagonista y su hija exploran diferentes formas de vestirse, de actuar, reaccionar, comportarse, cambiarse los

nombres y proyectar libremente sus intereses. Por ejemplo, la trasposición del juego a la realidad imaginada de Lola y Ana se manifiesta también en la repetida escena de Ana encontrando en el refrigerador sólo un cartón de leche. Ana se sienta en la mesa con una revista *Buenhogar* y una caja de cereal, se prepara un plato de cereal y abre la revista en la sección de recetas de cocina (ilustradas con grandes fotografías a colores) y selecciona una página donde se ven unas albóndigas y se acomoda para comer su cereal mirando la fotografía despreocupadamente. Su juego se trasporta a la realidad y en la escena siguiente se ve que prepara una gran cena con albóndigas exactamente como las de la revista. La Alicia de Lewis Carroll, Ana y Lola juegan a “pretender ser” fabulan o recrean un “make believe” de un mundo alterno a su realidad. A través de los juegos con Ana, Lola evidencia que está siendo utilizada por Omar, para quien su casa sólo parece ser un lugar de paso. Ella es la transición entre una aventura y otra. Fundamentalmente se infiere que Lola emprende una carrera ascendente hacia su reconstrucción una vez que identifica un espacio para fabular sus propuestas. Para ello, la cámara se encarga de mostrar un sin número de veces a Veracruz. En ese paisaje abierto, con el mar y las palmeras, Lola explora su Fantasía, y busca transformar su por-venir. La reedificación de Lola se manifiesta cuando ella camina por la calle con su hija dormida en brazos. Al fondo se escucha en sonido no-digético la *Mater Dolorosa*, mientras un mensaje en la pared le grita: “México sigue en pie.”

Al día siguiente, escondidos para no ser encarcelados por la policía por vender mercancía sin tener permiso, Lola y sus amigos se confiesan el agobio en su opresión y su pobreza. Por miedo a ser reprendida por la ley, Lola y su amigo el “Duende” sugieren “limpiarse la suerte” haciendo un viaje de fin de semana a Veracruz. La Fantasía de Lola aparece representada siempre por la playa, hasta el momento en que ella viaja a Veracruz. Desde el espacio utópico donde se puede recrear y construir un nuevo croquis de su realidad, ella cambia la música de rock por el merengue en español.

Hasta este momento Lola ha dado los tres pasos necesarios para su liberación. El primero, reconocer la opresión en ella y en los demás. A través de la introspección, Lola advierte la trampa romántica paralela a la marginación social y económica; esto la dirige al segundo paso, donde ella va persiguiendo su sanidad a través de su liberación. Esto sucede cuando distingue a la fantasía como arma capaz de alterar su realidad y la encuentra en su subjetividad y la practica dentro de los juegos con su hija Ana.

La fantasía le es tan atractiva que Lola duda en regresar a la ciudad de México. Esto es así porque ella encuentra en Veracruz el hábitat para fabular su utopía. Esta misma fantasía que la persigue, está encarnada en el personaje del “Duende.” Por ejemplo, al momento en que Lola menciona quedarse en Veracruz, el duende fabulador mueve sus cartas y altera la dirección de su destino. Una vez más se advierte como el espacio en el juego, la superstición, la magia fabuladora de las mujeres es una constante en las obras de Novaro.

Al detenerse Lola a observar el juego de las niñas con la arena. Sabe que con Ana, ella exploró y puede continuar explorando el espacio de la imaginación y reconoce el poder en los juegos de ambas. Su reconstrucción interior se operará al poner en práctica sus juegos o fabulaciones. Ella ya aprendió que dicha transformación debe ser fabulada desde su realidad en la Ciudad de México. Lola se va de Veracruz sabiendo que podrá ir y venir con su hija Ana porque ambas pueden (con)fabular juntas. La película termina con la decisión de ambas de ir a Veracruz y pasear solas, sin Omar, sin hombres.

Para el poder hegemónico mexicano Lola es una amenaza al orden establecido; porque para quien tiene el poder, Lola quebranta leyes, labora al margen de la legalidad impuesta por el “otro”. Lola descubre que la función anticipatoria de la fabulación la puede aprehender y transgredir a su propia realidad, logrando una versión o biografía más libre de sí

misma. En otras palabras, a través de Ana, Lola descubre que la Fantasía y el juego pueden funcionar y mejorar el mundo en el cual ellas dos se mueven. Por ejemplo, la Fantasía se transporta a la realidad como las albóndigas de la revista pasan a su mesa. De la misma manera que su mural con la playa y sus palmeras, se convierte en la misma playa veracruzana donde Lola amanece. Esa misma playa en el paisaje de la oficina del gerente del supermercado, es la playa por la que Lola y Ana caminarán al final de la película.

En sus juegos no existe el miedo y por ello su lucha contra el imperialismo cultural más allá del romance es posible. Un ejemplo de este juego como la manera para explorar espacios insurrectos cuando madre e hija cuestionan si “barbie” puede bailar con “king kong” o no. Por ejemplo, un día la madre de Lola mira con indignación y cinismo a un hombre cuando se besan mientras él le jura amor a la ilusionada mujer. Otro ejemplo, lo muestra en repetidas ocasiones la pequeña Ana. La niña se da cuenta del dolor que le ocasiona a Lola la ilusión y una noche Ana acaba con su ilusión romántica después de mirar las telenovelas.¹ Ana muestra no sólo empatía y solidaridad a su madre, sino también perspicacia en cómo ambas pueden derrocar esta ilusión romántica a través del juego. También la abuela cuando quiere enseñar a Ana a tener confianza en otras mujeres, ella lo hace a través del juego. Chelo le ofrece los brazos de otra mujer que la sostiene al momento en que ella cae. La abuela está consciente que los medios de comunicación se encargan de promover la ideología patriarcal que vuelca, por medio de la trampa romántica, el implícito mensaje de dividir a las mujeres, rivalizándolas por el amor de un hombre. El guión de Beatriz Novaro lo detalla:

En el patio de la casa de Chelo: Unas piernas con zapatos altos saltan con destreza la cuerda amarrada a un árbol y detenida en el otro extremo por las piernas de Ana. Chelo brinca sin equivocarse (a pesar de sus tacones altos) El rostro de Chelo brilla con orgullo profesional mientras Ana la mira con admiración.

Ana: Ay abue, eres bien buena.

-Chelo: Pura concentración, Anita. No lo olvides: pura concentración. (90).

Así, cuando madre e hija, o abuela y nieta juegan siempre están ensayando escenarios posibles para cimentarlos en su vida particular; Ana y Lola re-crean identidades nuevas y seleccionan aquellas que les son atractivas. Ellas se vuelven hawaianas, bailarinas de ballet o cantantes de rock. Ana puede viajar a Los Ángeles a buscar a su padre y regresar al D.F. en un segundo con sólo saltar de un cuadro a otro.

Mediante la Fantasía, ellas experimentan la posibilidad de habitar mundos ajenos a su mundo real, y ver “qué pasaría si...” ajeno a un mundo plagado de carestías, persecuciones y continuos abandonos. Ellas fingen estar en un mundo que es mejor al que están viviendo. Finalmente triunfan porque logran comprender que llevan en su psique las herramientas adecuadas para poder crearlo.

Es por medio de este juego- o fabulación- que ellas subvierten el orden de su destino. Ellas se simulan rebeldes, se arriesgan a ser revolucionarias y transforman su hábitat contestando lo que la cultura propone como la norma. En los términos de Noel, se expondría que ellas vuelcan su mundo al revés a través de su Fantasía. Por medio de su fabulación, estas mujeres fabrican un hábitat nuevo en el que Ana transforma su pan de caja en una receta gourmet o Lola regresa sobria a su realidad, para recuperar a su hija. Por ello en la penúltima escena, antes de llegar a Veracruz, el único diálogo que tienen madre e hija es:

Ana: - Y si nos subimos en una nube?

Lola: - Y a dónde vamos?

¹ Noto que la ilusión de Ana se pierde y Lola la encuentra dormida con una vela accidentalmente apagada en las manos de su hija.

Ana: - A donde nos lleve el aire.

Estas mujeres operan conscientemente con sus propias reglas, y sus inofensivas propuestas de juego, se funden muchas veces en el mundo real. Sólo ellas son capaces de distinguir el espacio real del espacio fabulado, tal como los niños lo hacen a través del juego.

Por otro lado, la segunda película de Novaro, *Danzón* (1991) muestra nuevamente la historia de una madre mexicana enjaulada, Julia. Por medio de la metáfora del baile como forma de manejar las relaciones heterosexuales en México, se descubre a una mujer madura que a diferencia de Lola todavía está sometida dentro de la trampa romántica. Su historia demuestra que sea cual sea la edad o experiencia de estas mujeres, la posibilidad de perpetuar el yugo del romance sobre las mujeres está latente en la cultura y la sociedad mexicana. Como en su primera película, aquí también la protagonista hace un viaje a su Fantasía y descubre que no está sola, como ellas, otras mujeres también fabulan posiciones nuevas. Estas mujeres le ofrecen a Julia propuestas alternas que modifican las reglas del baile, o lo que es igual, Julia aprende en su viaje a Veracruz la política en contra de la conquista romántica.

Desde su psiquis, todas estas mujeres recrean y practican opciones para romper con los roles tradicionales que las subyugan. Al hacerlo a un lado, dejan de hacer lo que la sociedad tradicional mexicana esperaba que hicieran las mujeres de su clase y su raza.

En México las mujeres en el cine son objetivadas, fragmentadas y fetichizadas tanto para el placer como para la burla del patriarcado mexicano. Para el cine mexicano, el significado y el significante de mujer es “cuerpo.” Su cámara, con su lenguaje silencioso y por ello poderoso fetichiza, fragmenta y exhibe el cuerpo de las mujeres a través de la mirada masculina.

La crítica Laura Mulvey (1976) asienta que la sociedad patriarcal es una sociedad falocentrista que siempre impone la mirada masculina en el cine.² La cámara manipula la visión del espectador y objetiviza a las mujeres para el espectador y el protagonista masculino.³ Además, la cámara, que es manejada o dirigida casi siempre por una mirada masculina, seduce a las mujeres a la trampa romántica. De tal manera que ellas se someten y aceptan ser objetivadas. Aprenden que sólo deben vivir para ser miradas en vez de mirar.

Esta seducción establece que el papel de las mujeres debe ser casi siempre, un rol de espectadoras pasivas y siempre silentes; cuya función es anhelar (y nunca cuestionar) el ser miradas por y para el placer masculino. Los postulados de la cultura occidental sientan bases para que las mujeres mexicanas acepten estas “normas” con agrado y sean atrapadas en el romanticismo que somete, doblega y vence ante cualquier posibilidad de cuestionar. En otras palabras, el emporio del cine adjudica a las mujeres el deseo de verse atrapadas dentro de la ilusión romántica. Sin embargo, nos percatamos que todas las mujeres que viven en los márgenes y pueden fabular, han conseguido de una u otra forma, desplazar la ilusión romántica. Ellas saben que no pueden construir su vida en función del romance; por eso al final de sus películas descubrimos que ninguna de las mujeres que fabulan, espera ser rescatada por un príncipe.

Más aún, el cine y la televisión aducen a la idea que las mujeres se apropian de las representaciones que ven en pantalla, porque han aprendido a identificarse con estas

² Ver Laura Mulvey: “La mirada masculina impone el patriarcado.....” (16).

³ Laura Mulvey declara: “The sexualized image of woman says little or nothing about women’s reality, but is symptomatic of male fantasy and anxiety that are projected on to the female image. Women are constantly confronted with their own image in one form or another, but what they see bears little relation or relevance to their own unconscious fantasies, their own hidden fears and desires. They are being turned all the time into objects of display, to be looked at and gazed at and stared at by men”(13).

imágenes. La televisión y el cine mexicano, al representar a las mujeres como meros objetos sexuales, consiguen que la degradación del género femenino sea definida como mero “éxito.” Esta desvaloración o degradación en las representaciones de mujeres pobres o de piel oscura que patrocina la mirada masculina, hace posible clasificar a las mujeres de “mujer sensualizada” e “idealizada” a “puta despreciada,” o “cabaretera,” dependiendo de que tan oscura o tan pobre la mujer sea. El crítico David Maciel avala este punto al advertir que desde sus orígenes, el Cine Nacional mexicano marca sus bases culturales:

Since its origins in the late-19th

Century to the present, the National Cinema of Mexico has consistently been one of its most important cultural manifestations and art forms. Today, it continues to be so. Thematically, Mexican cinema has addressed questions of traditions, values, societal issues, gender roles, political topics, the historical past, identity, national character and culture. (94)

La etimología tripartita de la palabra “fantasía” no me obliga a delimitar su definición, por el contrario, los tres conceptos convergen y reafirman poderosamente mi premisa. La fantasía no es únicamente referible a la enajenante y evasiva actividad que realizan todos aquellos que fantaseamos, tampoco se debe restringir a lo manifiesto, puesto que esta manifestación debe partir de una lógica que explique el origen del fenómeno. Me dirijo a la fantasía en su sentido fenomenológico, al conocimiento de los fenómenos, es decir, a la manifestación de la fantasía tal como Immanuel Kant y la mexicana María Noel Lapoujade la define hoy, se trata del cómo se hace presente la fantasía y el cómo participa en la creación de estos fenómenos. Sin embargo, tal como la fantasmagoría que señala Kant, hoy en día este proceso creador, consciente y fantasioso es percibido equivocadamente por la sociedad occidental (sin tener que llamarle el patriarcado, como todos lo conocemos) como mera creación de fantasmas.

Lejos de crear ilusiones fantasmas, las mujeres que confabulan en las historias de Novaro buscan la manifestación de la fantasía, no como un engaño o extravío, ni tampoco como un sueño vano como al que todavía algunos ignorantes acusan al glorioso Don Quijote, no es un sueño estético o impráctico, sino una simple posibilidad alterna, concreta y acertada que va a modificar su realidad. Dentro de su realidad, única, muchas veces agónica o aparentemente irreversible, estas mujeres crean medidas alternas y consiguen ver un cambio. Tanto en *Lola* como en su segunda película, *Danzón*, las protagonistas aprenden a liderar una vez que se visualizan dentro de la trampa romántica y evidencian que se encuentran en una posición de total desventaja. Las posibles culpas de Lola provienen de una mirada introspectiva dentro de sí que no está vinculada con la trampa romántica. Lola no es ni la joven enamorada, ni la virgen inmaculada y victimizada, madre devota o abnegada. La abulia de Lola no es el reflejo del melodrama mexicano que la persigue. No obstante el esfuerzo evidente de los medios de comunicación que insisten en que Lola caiga en la trampa romántica⁴ y llorar ante la partida de Omar.

Quede claro que en este docudrama, el silencio y la apatía de Lola no es un reflejo del letargo romántico, sino una jornada introspectiva hacia su ser de mujer y madre. El primer paso que Lola asienta es el de reconocimiento. Lola evidencia que su prisión se extiende fuera del trabajo, hasta la relación con Omar. Al tomar medidas de acción, cambia su vida de insatisfacción por una vida sin hombres y acompañada de su hija Ana.

Algunas mujeres mexicanas que han visto reflejada en el cine esta trampa que las llama a ser conquistadas y dominadas, buscando y promoviendo su pasividad y su sometimiento como el ideal romántico femenino; en ocasiones, han logrado contestar esta

⁴ Recordemos a Ana mirando las telenovelas y discutiéndolas con la abuela. También escuchamos la televisión la voz de Humberto Zurita gritándole a una mujer: “te voy a convertir en el ser más miserable de este planeta.”

realidad y llevarla a la “pantalla grande.”⁵ En pocas pero valiosas ocasiones esta mujer estas mujeres muestran que quienes han aprendido a utilizar el poder fenoménico de su Fantasía, pueden transgredir el mundo “racional” del patriarcado mexicano.

El cine, a través de imágenes, inventa la cultura. De esta manera, el discurso “pedagógico” hollywoodense coloniza al cine mexicano. Por ello, el cine organiza, renueva, transforma y sobretodo altera la vida de sus aficionados. La industria cinematográfica fuera de Hollywood, casi siempre ha imitado a esta industria. Aunque en escasas ocasiones también llega a contestar a este cine colonizador.⁶

El caso es que, de una u otra manera, la industria cinematográfica mexicana ha sido casi totalmente colonizada por el cine estadounidense. Esto hace de la Fantasía un producto capitalizable, adquirible y consumible.

La empresa que domina el cine y la televisión, se reconoce como una industria que globaliza y construye nuestra sociedad. Esta empresa como institución lucrativa y social, diseña el mundo y por ende quiere ver reflejada a “su sociedad” en la pantalla. Así, a la vez que sólo valida el mundo europeo, ve con escepticismo el mundo de la América mestiza y por consiguiente, nulifica y silencia las culturas indígenas. En otras palabras, este mundo dentro de la pantalla mexicana, lejos de mostrar con dignidad su cara autóctona, diseña un mundo colonizantemente imaginado, que idealiza al mundo europeo, y a la vez adoctrina que la razón, el poder y el orden deben ser conservados por la hegemonía masculina.

En la película *Lola*, la protagonista se encuentra bombardeada por una fantasía comercializada y consumista. No obstante, la Disneyficación de la Fantasía, la pequeña hija de Lola le muestra a su madre los peligros de la relación romántica. A través del juego, Ana canta y juega con los personajes de Disney pero en este juego King Kong baila con Barbie sin solicitarlo,⁷ mientras Pinocho es el espectador silenciado que presencia cómo Ana enseña a su madre todos los códigos escondidos la trampa romántica.

En *Lola y Danzón*, Novaro muestra, no sólo la cara mestiza de la sociedad mexicana, sino también los rostros de aquellos a quienes la sociedad aliena y confina a la periferia. La sociedad que Novaro reconoce, sabe de la falsa ilusión de las telenovelas mexicanas o las películas de Hollywood. Novaro contesta esta “ilusionada sociedad mexicana” que “idealizadamente” promueve una sociedad inauténtica, siempre heterosexual, de clase media-alta o alta, y que evidentemente no corresponde con la realidad mexicana. Una vez más el cine tradicional auspicia la ideología que un color de piel oscuro, aunado a la carencia económica patriarcal que hace que la presencia de rasgos “femeninos” venda imágenes desexualizadas, degradantes o burlescas de las artistas.⁸ Es a través de estas imágenes que devalúan a las mujeres morenas e indígenas, y que reafirman el poder de las imágenes masculinas, que se crea y moldea el patriarcado mexicano.

Es evidente que para esta sociedad reflejada en la pantalla tradicional, todo lo que alude a lo femenino, lo autóctono o la carencia económica de cualquier persona, se vuelva

⁵ Un ejemplo entre algunas: Marcela Fernández Violante,

⁶ Carl J. Mora en *Mexican Cinema* cita: Commercialism has won out in Mexico and the movie industry is enjoying an economic recovery. This is the logical, usual pattern for a capitalistic country. That segment of the Mexican population which would support an avant-garde cinema of social significance is much too small to maintain any sustained commercial production of such films.

⁷ Cuando Lola juega con Ana, King Kong le pide a Barbie bailar, con un “- bailamos preciosa?” Que inmediatamente Ana rechaza y hace que Barbie baile con King Kong sin que éste se lo pida.

⁸ “La india María” en la televisión es la representación más objetiva de esta crítica. Donde la degradación del personaje incivilizado, ingenuo, torpe y con una falta de atractivo, está aunado a su raza –indígena-, su clase-pobre- y su género –femenino-.

sinónimo de degradación, de burla, de corrupción, perversión o sorna.⁹ En otras palabras, de acuerdo a los postulados de una sociedad capitalista-dependiente como la mexicana, el género y la raza de una persona, aunado a su poder de compra hace que se acreciente o nulifique su dignidad.

Dentro del cine mexicano, algunas muestras del imperialismo cultural han sido representadas a través de personajes como “Cantinflas,” “el Chavo del ocho,” o “la india María.” Estos personajes encarnan el racismo y la colonización de tal manera que se burla y se degrada a las mujeres, sobre todo aquellas que además de ser pobres son indígenas. Los artistas que representaron estos personajes dentro del cine y la televisión mexicana, lograron su éxito en la pantalla a través de su carisma, pero también lo hicieron a través de la (des)valorización evidente de la raza indígena, las clases sociales menos favorecidas o el género femenino. En el México de principios de siglo, Dolores del Río representó en el cine y la televisión, a la cuasi beatificada madre mexicana o Mater dolorosa. Su condición racial de mestiza, como la virgen morena guadalupana, sólo le permitió ser validada por su virtud de virgen y mártir. Por otro lado, la actriz María Félix encarnó a la figura antagónica de la mujer abnegada. Esta actriz mexicana representó en casi todas sus películas a una mujer “incivilizada” y “rebelde” que actuaba en contra del sistema y que su temperamento “irracional” y “absurdo” era castigado, pero al final, siempre vencida ella, terminaba sometida al patriarcado.

En pantalla, María Félix representó a “Doña Bárbara.”¹⁰ En diferentes versiones, ella fue Juana Gallo, la Adelita o la misma Valentina. Ella representó a la soldadera revolucionaria, valiente, independiente y guerrera, pero siempre a la sombra y a la disposición del hombre. Ella mostraba su rebelión, aunque siempre la sociedad conseguía redimirla, como el mismo reflejo de la colonización y el sometimiento de las mujeres al patriarcado mexicano. En otras palabras, María Félix mostró siempre imágenes de mujeres que luchan por su libertad pero que finalmente advierten que para ser reconocidas deben de rendirse al poder del fuero, y disciplinarse mediante el auspiciado “racionalismo” masculino. Al iniciar la película, la cámara reconoce a Lola como una mujer totalmente aislada, Lola es un ser solo en el mundo. Como vendedora ambulante de ropa, Lola vive entre la ilegalidad de su trabajo y las reglas o leyes de una sociedad que la aprisiona.

Ella ocupa un reducido espacio, dentro de un México colonizado por una sociedad capitalista que se encuentra en profunda crisis de descomposición. Lola se esconde de las leyes mexicanas para no ser encarcelada ni buscada por la policía, mientras busca liberarse de la trampa romántica del padre de su hija. Desde esta opresión, Lola es manipulada por el padre de su hija y acosada sexualmente por sus compañeros de trabajo, es estafada por el fabricante de la ropa que ella vende y ultrajada por el gerente del supermercado. Lola comparte el mundo de sub-desempleo e ilegalidad con otros marginados de la sociedad: “el Duende,” “El mudo,” y Dora, una vendedora de ropa de muñecas “Barbie.” En la víspera de Navidad, Lola y su hija aguardan que llegue el padre de Ana para las fiestas. Mientras esperan, ellas pasan el tiempo bailando y cantando la música de rock mientras son observadas por un público de muñecas. En este espacio para fabular Lola se reinventará una y otra vez hasta traspasar su mundo de ensueño a su vida real. En esta primera escena introductoria, Lola baila sola frente a Ana.

María Noel Lapoujade describió la Fantasía como un proyecto continuo de vida. La Fantasía que se explora a través del juego de estas mujeres puede ser subversiva si se le

⁹ Mirar la televisión mexicana y sus películas son una muestra palpable de esto.

¹⁰ Versión de la novela de Rómulo Gallegos. Donde ella, tal como su nombre lo alude, es la representación misma de la barbarie.

llega a considerar una propuesta seria. Cuando Ana enseña a Lola los espacios de la fantasía, contemplados en los mundos alternos de la ficción, le abre las puertas a espacios inexplorados. A diferencia de la realidad que Lola vive todos los días, sus mundos de la fabulación son ilimitados, pero desde allí ella también puede realizar propuestas concretas, como decirle que no al engaño romántico.

Lola nunca es la mujer sumisa ni la mártir mexicana. Su comportamiento es “anti-femenino” la primera posición que Lola asume es la estereotipada figura machista masculina. Ella no se ocupa de la limpieza de la casa ni del cuidado de su hija, bebe, fuma y objetivada la figura del hombre. Al asumir este papel, Lola puede ver la otra cara de la historia. La realidad de Lola es la de un México de sub-empleo, persecución y pobreza, paralelo con la existencia de una madre que debe ser idealizadamente devota de la limpieza de la casa, los cuidados a su hija, etc. Desde cualquier ángulo de su realidad, Lola está enjaulada.

La figura de la Malinche resurge para demostrar que las mujeres mexicanas deben purgar todas las culpas de la historia, sometiéndose. Esto es así porque para esta sociedad la contestación al fuero es una infracción “irracional” que se condena y se paga con soledad, rechazo, abuso o incluso la muerte.¹¹ Esta idea de *la femme fatal* mexicana es también un reflejo de la colonización. El imperialismo cultural hollywoodense ha importado esta imagen, bien recibida por el patriarcado mexicano. Paralelamente, la fabulación de María Félix siempre acallada se le admiraba al mismo tiempo que respeta su osadía. Tanto María Félix como los personajes que interpretó, representan la posibilidad de utilizar la fabulación femenina como alternativa de cambio y desobediencia civil. En otras palabras, los personajes de María Félix siempre fueron mujeres que vieron la trampa romántica y se rebelaron. No obstante, la “irracional” contestación al fuero mexicano fue aniquilado por la historia oficial; y así, estas mujeres fueron castigadas, vencidas, conquistadas, aniquiladas o redimidas a través del mismo romance. Fuera de la pantalla Félix todavía es respetada por hombres y admirada por mujeres que “fantasean” la posibilidad de liberarse o contestar, como ella, las diversas fuerzas o sistemas de dominación que las aprisionan. Dentro de la industria cinematográfica del México contemporáneo, el trabajo directivo de algunas mujeres que han contestado la mirada fílmica masculina, debe ser reconocida como un esfuerzo de titanas.¹² Dentro de este ámbito, Matilde Landeta, Marcela Fernández Violante y María Novaro, por nombrar algunas, marcan una ruptura importante en la narrativa que tiene apropiada este patriarcado mexicano.¹³ Empieza a haber una preocupación y concientización en la lucha femenina por romper su silencio y participar activamente en la nueva ola del cine mexicano. En las obras creativas de estas mujeres surgen por primera vez los temas de la violación, la esclavitud en el trabajo doméstico, el sexismo, el machismo mexicano; pero sobre todo la opresión y discriminación a los grupos minoritarios, tal como lo muestran las películas de

¹¹ Películas como *Tizoc* o *Enamorada* son ejemplos de este personaje femenino.

¹² En 1986, Ayala Blanco en *La condición del cine mexicano*, cita: Aún modelos tan endeble como los que proponía Cine-Mujer llegaron a esbozar un cine derivativo; engendraron verdaderos monstruos dentro de la vertiente fílmica feminista. El más patético y pertinaz de ellos fue sin duda *No es por gusto...*(456)” y en sus conclusiones declara: “El cine mexicano está muriendo. Tal como aprendimos a vivirlo y disfrutarlo, a conocerlo y mitificarlo, a bendecirlo y desesperarlo, dejó de existir en el período que va de 1973 a 1985. Su fosa industrial ha sido cavada por ínfimas producciones privadas que sólo aspiran a ser remedos del pasado o sombras televisivas. Su fosa estatal se corona con absurdos proteccionismos y negociaciones de manipulación vacante. Únicamente en el cine estudiantil y en el video se vislumbran ya algunas alternativas viables; no de supervivencia ni de resurrección, sino de cambio. La muerte recalcitrante parece ser la condición futura del cine nacional” (625).

¹³ David R. Maciel en su artículo “Serpientes y Escaleras: The Contemporary Cinema of México: 1976-1994. Hace una recopilación de los trabajos de directoras mexicanas contemporáneas.

María Novaro.

La fabulación cruza barreras y altera la realidad señalando sus propios límites y dentro de este espacio, re-crea, re-estructura, revisa, reinventa y reconstruye un mundo posible que libera.

En 1992 la investigadora y crítica literaria Lidia Curti acuñó el término *fabulation*. Para Curti, fabular es usar la imaginación y considerar la invención femenina antes de la información, con el fin de entender, cuestionar y contestar al mundo occidental. Para Curti, fabular es reconocer que los cuentos rosas tienen prioridad frente a los hechos. Fabular es pues, anteponer la fantasía a la realidad, de tal manera que el fabular pueda ser una manera más de comprender y contestar cualquier problema o disturbio. La fabulación es pues, para Curti, la manera de explorar el espacio femenino: “Las historias míticas, dice Curti, son fabulaciones de mujeres, las fábulas que las mujeres miran, también son fabulaciones femeninas, una exploración del espacio como deseo de sí mismas.” (Curti, 150). Muchas mujeres que fabulan logran ver su fantasía manifiesta como fenómeno. Es decir, (con)fabulan porque es a partir de su fábula que ellas modifican y re-definen su existencia. La directora de cine mexicano, María Novaro, muestra cómo esta fantasía puede usarse contra la opresión social y política que confrontan sus protagonistas en sus historias. En su primera película *Lola* (1989), Novaro narra la historia de una joven atrapada en la realidad de la Ciudad de México donde trabaja como vendedora ambulante mientras persiste en su afán por confabular propuestas independientes a la trampa romántica. Su pequeña hija Ana le enseña a través de sus juegos a usar la fantasía creadora y objetiva. Mientras madre e hija luchan por sobrevivir.

En *Danzón y Lola*, las protagonistas de sus películas advierten que en México, la música, las canciones, y los bailes populares han favorecido siempre al patriarcado mexicano. El cine con su poderoso lenguaje mantiene vigente la sociedad patriarcal y los roles que esta sociedad adjudica a cada persona según su género. Sin embargo, las mujeres de Novaro subvierten este lenguaje, vuelcan al revés las mismas canciones y los bailes tradicionales, y dan voz a las culturas de los marginados.

A pesar de que el cine de Novaro no es un cine con propuestas radicales, sino de tono ligeramente progresista,¹⁴ sus películas han sacado a la luz la opresión de madres solteras que se alejan del romance porque reconocen que es éste la causa de su opresión. Ellas se ven exitosas gracias a su capacidad de fabular historias y llevar a la práctica los juegos “infantiles” e “inmaduros” que aprendieron de niñas.

¹⁴ Porque no cree en la separación de sexos como las feministas radicales.

En su primera película, *Lola*, Novaro narra la historia de una joven atrapada en la realidad de la Ciudad de México. La vida de Lola transcurre entre su trabajo en las calles de la capital y su persistente afán por (con)fabular propuestas independientes a la trampa romántica. La protagonista aprende a usar la fantasía creadora y objetiva que su hija Ana le enseña a través de sus juegos. Así, mientras madre e hija luchan por sobrevivir en un México que las enajena y acorralla, estas dos mujeres simulan y crean escenarios posibles hasta descubrir que pueden sustituir estos escenarios por su mundo real; es decir, el mundo de opresión y miseria que encaran en el México contemporáneo.

De manera particular, en las películas de María Novaro, las protagonistas resisten la seducción romántica. Lola se aleja totalmente de la trampa romántica, mientras Julia, por otro lado, busca alterar las reglas de este cortejo o seducción. Así, Julia regresa a su hábitat todavía en busca de un hombre, mientras Lola busca la compañía de una niña con quien escoge compartir sus juegos y su mundo (con)fabulado.

Hay que reconocer que en su segundo largometraje, *Danzón*, la protagonista Julia Solórzano modifica las reglas del cortejo romántico, a pesar de que por muchos años se ha alimentado de la ilusión romántica. No obstante, una vez que ella sale de la capital mexicana, descubre su engaño. Con sus amigas, Julia aprende cómo contestar la trampa romántica y aunque de un modo ligeramente liberal, logra vencerla. Mientras que en su primera película *Lola*, las mujeres están conscientes del engaño romántico, en *Danzón*, las mujeres todavía se mueven dentro de sus reglas. Lola no habla de la trampa romántica porque ha aprendido que en el mundo en el que se mueve, sólo puede trabajar su fabulación desde su silencio.

En *Danzón*, Novaro se destaca no sólo por la simplicidad de sus personajes y de su historia, sino por la fotografía, las luces y el modo en que directora y cámara confabulan para contar una historia que trasciende los estándares de lo que la cultura occidental aclama como belleza y tradición femenina. La historia tiene lugar en la capital de México, donde la protagonista, Julia Solórzano es una mujer de mediana edad y madre soltera de una hija adolescente. Muy a pesar de que Julia trabaja en una compañía telefónica como operadora y tiene una vida con mínimos logros y comodidades, posee un fuerte círculo de apoyo compuesto por otras mujeres; en especial con su amiga Silvia, con quien comparte la pasión por el baile, aunque Julia, a diferencia de Silvia, le da particular énfasis al danzón, un baile rígido con difíciles y repetitivas reglas similares al tango. Este baile, originario del Caribe, con raíces cubano-haitianas, llegó de Cuba a Veracruz, en el siglo XIX. Es a mi entender el danzón una mera metáfora de la relación romántica que existe en la sociedad mexicana. En este baile, las parejas ejecutan con rigidez una danza en un reducido espacio donde la mujer tiene poco o nulo acceso al movimiento. Carmelo, un alto y elegante hombre de mediana edad, con quien ella ha competido y ganado durante muchos años. No obstante haber sido pareja en las competencias, Julia y Carmelo nunca han tenido una relación ni un contacto fuera de la sala de baile. Un día, él no llega a bailar y Julia se angustia. A partir de este momento Julia no vuelve a tener interés por bailar ni por ningún hombre tampoco, y es así como decide ir a buscar a Carmelo. Se entera que es originario de Veracruz y que ha sido falsamente acusado de un robo donde trabajaba como cocinero. Presuponiendo dónde pudo haber ido Carmelo, Julia se embarca en un viaje de autodescubrimiento y liberación personal, deja su trabajo y toma un tren para Veracruz. Es a partir de este momento donde Julia empieza a romper esquemas. Allí se hospeda en un hotel barato donde Julia se hace amiga de “la Colorada,” una prostituta que vive allí y trata de ayudarla a encontrar a Carmelo. En su primera noche, Julia atrae la atención de un marinero ruso que la corteja en medio de la diversión de Julia en una mezcla de ruso, inglés y español. Entre risas y dudas Julia lo rechaza, pero esta breve aventura le abre a Julia la puerta de un mundo de posibilidades donde re crear su existencia y

re definir su proyecto de vida. Noto que el estilo de Novaro en esta escena, y a través de todo el resto de la película es puramente de una cámara observadora pasiva. Novaro pausará la cámara para mostrarnos cómo Julia examina las relaciones de poder entre otras parejas que presentan nuevas propuestas: una abuela bailando con su nieta, un anciano bailando solo, o una mujer poco mayor que ella bailando abrazada con lo que pareciera ser una pareja imaginaria. Estas propuestas se vuelven más evidente cuando Julia llega al parque Zamora y ve como todos los jueves, a la gente que se reúne a bailar danzón. Gente de todas las edades, géneros, colores y clases intersectan en este espacio y comparten con Julia la pasión por este baile afrocaribeño. Es en este parque donde Julia conoce a Susy, a quien Julia va a ver bailar en el cabaret. En este espacio Julia descubre una sexualidad sin represiones donde ella y Susy pueden confabular. En el diálogo de la escena donde Julia enseña a Susy a bailar danzón se invierten los roles cuando le pide que ella sea “el hombre.” Después de este encuentro Julia se atreve también a bailar sola y después cuando Susy le pide que le enseñe a bailar danzón tomando ella el rol del hombre. Susy ayuda a Julia a continuar buscando a Carmelo, aunque él ya no es prioridad. Ella ha vuelto a bailar. Y así, guiada por la posibilidad de que Carmelo haya tomado un trabajo como cocinero en un barco griego, se dirige al malecón, donde Rubén, un joven capitán marino le dice que el barco griego ha partido. Este encuentro lleva a Julia a tener un romance con Rubén, pero se desilusiona de él cuando se da cuenta que el joven marino peli/largo no puede bailar danzón y Julia lo deja. Decepcionada por no haber encontrado a Carmelo y por darse cuenta de que Rubén es casi un adolescente, Julia regresa empoderada a la ciudad de México, dejando solo una nota para Rubén y un regalo para Susy. En México la esperan sus amigas y su hija. Allí ella regresa al salón de baile y es bailando allí la primera noche cuando aparece Carmelo y la busca para bailar con ella. La película termina con la pareja mirándose a los ojos sonriendo. A mi parecer esta escena tiene relevancia sobre todo si se considera que durante la trama Julia enfatizó no mirar a los ojos a su pareja para no destruir “la magia del danzón.” Evidenciando cómo al regresar a la ciudad de México, Julia ha decidido no solo existir, sino vivir plenamente con o sin Carmelo porque ahora Julia puede entrar y salir de las normas que la sociedad le marca.

Carl J. Mora contesta la crítica de quienes han intentado simplificar los trabajos de Novaro exponiendo que este ataque es una difamación politizada al cine mexicano en general (212). Considero lo más trascendental de su análisis, la observación que Mora hace sobre las críticas si esta película es un film feminista o antifeminista. Tal como él mismo crítico lo describe, este análisis podría ser interminablemente debatible puesto que el baile en sí adjudica específicos movimientos y pasos a cada género y a pesar de eso Julia consigue subvertir los roles y tomar las riendas del danzón, enseñándole a bailar a Susy siendo ella quien lleve el liderazgo. En una entrevista a Novaro, ella arguye que “los guiones de sus películas son un pretexto para crear un estilo y un tono que explore un mundo, en este caso el mundo del danzón, de esos juegos de feminidad en la música mexicana, lo que recordamos del cine mexicano de ayer ... Creo que esta es una película esencial para recuperarnos en un momento en el que siento que hay una lucha brutal para salvar la cultura de nuestro país.” (212).

Concluyo que *Danzón* es considerado un film feminista progresista porque presenta un universo de mujeres que se unen y se ayudan, confabulan, para sobrevivir desde las fronteras en que coexisten. A pesar de la solidaridad o sororidad de las mujeres en este film, casi todas fabulan bajo las normas a de un progresismo tradicional. En otras palabras, la vida de casi todas las mujeres que bailan danzón sugieren una biografía similar. En ella su semblanza continúa girando alrededor de la relación romántica pansexual que no amenaza al régimen patriarcal.

A pesar de que el cine de Novaro no es un cine con propuestas radicales feministas, sino de un tono ligeramente progresista, sus películas son un buen inicio para sacar a la luz la opresión de madres solteras que se alejan del romance al reconocerlo como causa de la opresión en la opción binaria de las mujeres de ser santa/puta.

OBRAS CITADAS

- Curti, Lidia. "What is Real and What is Not: Fabulations in Cultural Analysis." Cultural Studies. Ed. Lawrence Gossber. New York: Routledge, 1992. 134-153.
- Frye, Marilyn. "Opression." Gender Basics: Feminist Perspectives on Women and Men. Ed. Anne Minas. Belmont: Wasworth Publishing Company, 1993: 10-17.
- Maciel, David. "Serpientes y escaleras: The Contemporary Cinema of Mexico 1976-1994." New Latin American Cinema. Ed. Michael T. Martin. Vol II. Detroit: Wayne State University, 1998.
- Mora, Carl J. Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publisher, 2012.
- Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures. Bloomington: Indiana University Press, 1971-1986.
- Noel Lapoujade, María. Filosofía de la imaginación. México: Siglo XXI, 1988.
- Novaro, Beatriz y Novaro, María. Lola. Guión Cinematográfico. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- . Dir. Lola. Perf. Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Javier Zaragoza, Marta Navarro, Roberto Sosa, Mauricio Rivera, Cheli Godínez, Gerardo Martínez, Laura Ruiz. 1989. IMCINE.
- . Dir. Danzón. Perf. María Rojo, Carmen Salinas, Tito Vasconcelos, Margarita Isabel, Víctor Carpinteiro, Cheli Godínez, Daniel Rergis, Adyari Cházaro y Blanca Guerra. 1991. Macondo Prod & Tabasco Films. 1992.
- . Dir. Otoñal. Perf. María Rojo, Delia Casanova, Miguel Ángel Rodríguez. 1992. IMCINE.
- . Dir. El jardín del edén. Perf. Renée Coleman, Bruno Bichir, Gabriela Roel, Rosario Sagrav, Alan Ciangheroti, Ana Ofelia Murguía y Joseph Culp. 1994.
- Pérez Turrent, Tomás. "No es lo mismo los tres mosqueteros que cuatro años después." Otro cine, no 4 (October- December 1995), pp. 4-9.
- Pfeiffer, Erna. "El placer de la escritura. Indagando sobre el proceso de creación en algunas escritoras mexicanas contemporáneas." Literatura mexicana de hoy: Del 68 al ocaso de la revolución. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Veluert Verlag, 1991
- Todorov, Tzvetan. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Trans. Richard Howard. New York: Cornell University, 1973