

EL CINE DE LAS MUJERES EN MÉXICO: SITUANDO EL DESEO DEL SUJETO FEMENINO

Márgara Millán

Universidad Nacional Autónoma de México

El cine mexicano de mujeres de los ochenta comparte con el resto del cine latinoamericano lo que B. Ruby Rich denomina el desplazamiento hacia la *interioridad* presente en el “nuevo” nuevo cine, cerrando el periplo del cine político feminista de denuncia y construcción de las demandas de las mujeres oprimidas sexualmente o subordinadas socialmente. Paralelamente al eclipse del Colectivo Cine Mujer aparecen una serie de trabajos femeniles donde el objeto del discurso cambia, y donde se inicia la figuración de lo que denominaremos el deseo femenino. La muestra del cine hecho por mujeres presentada en el año 1986 *Cocina de Imágenes* deja ver este desplazamiento, que corre en paralelo a aquel estudiado por Rich, como una precipitada redefinición estilística y temática, y donde “la interioridad no es un alejamiento de la sociedad sino más bien un nuevo compromiso con ella” (Rich, p. 307).

Partiré de este movimiento del cine hacia “nuevas temáticas y nuevas formas” que en su conjunto se vuelcan a la interioridad para interrogar algunas de las obras clave de tres importantes cineastas mexicanas, Marisa Sistach, Busi Cortés y María Novaro; sin embargo, a este supuesto, que me interesa porque sitúa la obra en una tensión de politización en relación al contexto, agregaré otras preguntas que se derivan de un conjunto diverso de preocupaciones, el que se pregunta por el sujeto femenino que hace la obra, y por la manera en que se dirige al espectador(a).

A la idea de que una forma de cine corresponde a una cierta época cultural, agregaré entonces las preocupaciones de Teresa de Lauretis (1992) y Paola Melchiori (1992) acerca de las elaboraciones del deseo femenino que se dejan ver a través de las imágenes creadas por mujeres. Parto también de la consideración “del ‘cine de mujeres’ como un aspecto de la relación que entablan las mujeres con su propia imagen” (Melchiori, 1992, p. 281). Lo haré refiriéndome a pasajes de diversas películas sin realizar un análisis textual de las mismas, sino planteando un ejercicio hermenéutico guiado por las pistas del horizonte ya señalado, y entretejiendo la interpretación poniendo en interlocución obras de las distintas creadoras.

El extraviado objeto del deseo femenino:

¿Podrá la mujer elegir el abandono de la esclavitud con el fin de volverse infeliz y desdichada?¹

¹ Otto Weiniger (1906), *Sex and Character*, Londres, Heinemann, citado en Paola Melchiori (1992).

La interioridad que nos muestra el cine de mujeres de los ochenta deja ver la inexistencia del varón en tanto que objeto del deseo femenino, a la vez que la aparente preponderancia de su deseo. Las protagonistas de *Lola* (1989), *Los pasos de Ana* (1988) y *Danzón* (1991) son mujeres heterosexuales que en distintas circunstancias experimentan la falta del varón en su vida amorosa. Esta situación, además de mostrar una realidad cada vez más común para muchas mujeres mexicanas, tiene que ver más que con la ausencia del varón, con el hecho de que el deseo de las protagonistas no encuentra adecuadamente su objeto. Incapaces ya de sobrellevar relaciones de subordinación y sufrimiento, de espera y abnegación, la ruptura con el imaginario del cine nacional de la época de oro, con esa construcción de la mujer en el relato, las posiciona en el incierto lugar de un *impasse*. En ese lugar lo que ocurre es la experiencia lúdica de un otro tipo del mirar. El deseo de las protagonistas puede estar en búsqueda del varón como un *ser que todavía no es*, mientras que el deseo de la mirada se fascina con ella misma, es decir, con la propia manera de ver, la manera de narrar.

Los momentos encantados de la virtud

Lola no se contenta con el machín que quiere con ella, y ni siquiera es capaz de reconocer en la ternura de la mirada cautiva de Roberto Sosa una pasión apetecible. La crisis reflejada por Leticia Huíjara en la pantalla sobrepasa la crisis de la relación amorosa, toca con el derrumbe de una ilusión, equiparable al derrumbe de la ciudad-terremoto como escenario emocional de la pregunta ¿dónde está el deseo de la mujer?

Fuera del melodrama, del desenlace ya sabido de traiciones y castigos, la crisis de Lola la hace viajar, encontrar en *la visión* de una vieja pareja en el mar el gesto amoroso de una comunidad perdida, la familia que cuida al abuelo, la vida en el mar, en la costa, la inmensidad del océano, para reafirmar este deseo de unión con un todo, “cuerpo ideal de la belleza pre-sexual, el cuerpo unificado del mito del Uroboros” como dice Melchiori a partir de Freud, éxtasis que se resuelve a través de una mirada, la de la cámara, extasiada con el azul del mar y el movimiento de las olas. La emblemática presencia del mar en el cine de Novaro, el peso de su presencia, y cómo se vincula al viaje hacia el interior de la protagonista, en distintas películas, nos hace pensar en que la directora nos relata una sola historia, o como ella misma lo expresó, “es una misma película la que uno cuenta, siempre la misma película, cambias los personajes y las circunstancias, pero la película es la misma”. En esa película de María Novaro se repite la necesidad de un periplo, la estancia en el mar, del cual la mujer regresará *recuperada*. Esta idea de *recuperación de sí misma* es central en *Lola* y en *Danzón*, aunque su significado es diverso. Lola recupera su fuerza lúdica manifiesta en la relación con su hija; Julia recupera su lúdico placer sublimado en el baile. Para la primera, el mar es reordenamiento del propio yo, para la segunda, trasgresión libidinal.

¿No encontramos en Edith, personaje adolescente de *Una Isla Rodeada de Agua*, el desciframiento de la necesidad del mar y del azul celeste? Novaro: Para mí el color es muy importante... En *Una isla rodeada de agua* armé toda la historia para que tuviera que ver con los ojos de mi hija, que son azules. Acababa de tomar una clase de cine mexicano, y andaba yo en un rollo muy militante de que la estética mexicana a la Gabriel Figueroa, claroscuro y expresionismo, estaba desgastada y obsoleta... cuando aprendes fotografía sabes que puedes controlar los tonos, tu iluminación, tu temperatura de color, entonces puedes jugar con un tipo de azul, con una temática de color, cosas que hasta la fecha me fascinan... eso, junto con ese fervor por otra estética, y el pretexto del azul de los ojos de mi hija, me llevó a *Una isla rodeada de agua*...

Ojos azules como pre-texto de un texto que también nos deja ver otras cosas. En 1985 la búsqueda de Edith, que es también la de María, la directora, no es sólo la búsqueda de la madre, y de la propia identidad fragmentada por esa falta, sino también la manifestación de otra ilusión perdida, la de la revolución y de su utopía, pasión en la vida pasada de la mujer tras la cámara. El contexto de la guerrilla da cabida a otra historia, que es en realidad la movilización de otro deseo. El del esclarecimiento del origen, y lo que ello tiene que ver en la afirmación-creación de sí misma. Edith decide ir a buscar a su madre, que se fue a la guerrilla tras su padre, luego de experimentar *ser una extraña*. Sus compañeras y compañeros se burlan de ella por el abandono de su madre (tu mamá trabaja de puta en Acapulco), por sus ojos azules (eres gringa), por llamarse Edith (¿de dónde viene tu nombre?).

La mirada fascinada de la cámara juega con el paisaje de mar y palmeras, haciendo tarjetas postales, mediante el mecanismo de fijar la imagen y colorear las nubes, la arena y el sol. Terreno propicio para varios imaginarios: lugar de la guerrilla mexicana de los setenta, postal del turismo nacional e internacional, lugar del encuentro con la propia mirada, a través del periplo de Edith que busca a su madre. Nuevamente, la clave de la búsqueda es una imagen, una fotografía como indicio de la existencia y ausencia de la madre, con el sello y la fecha de donde fue tomada. Edith con su maleta, con su vida toda, abandona el mar. En estas hermosas secuencias de la película, la vemos transformarse de una niña en una bella mujer, iluminarse sus ojos azules al descubrir al fotógrafo, y aceptar, como una cita con su destino, el ritual de “tomarse la foto de sus quince años”. La solución al enigma, a la narración, será también una imagen. Pero, ¿por qué esa sabiduría emana de un homosexual?

La homosexualidad aparece en dos películas de Novaro, *Una isla rodeada de agua* y *Danzón*, y en *Los pasos de Ana* de Marisa Sistach. Siempre como aliados de las mujeres, amigos y portadores de secretos *sobre ellas mismas*. Personajes que las ayudan a reconocerse, mirarse de manera distinta. Único amigo de Ana, soporte del deseo de Julia por el joven amante, final del camino para Edith.

Como un espejo, el homosexual, ¿la homosexualidad?, da a conocer a estas mujeres parte de sí mismas, que nadie más puede. Contenidos liberadores y afirmativos se desprenden de esta relación comunicacional y emotiva con los personajes invertidos, bizarros, travestis. Existe una cierta necesidad del sujeto mujer heterosexual de la figura del homosexual que se deja ver en este cine, manera tal vez de reivindicar una libido polimorfa y perversa, tendiendo puentes con el que está más allá de la norma y, sin embargo, sin desajustarse a ella. Indudablemente, sería más perturbador *para todas y todos* que el sujeto lésbico implicado fuese femenino. Culpa, censura y norma operan cuando Julia habita su arreglo (peinarse, pintarse, ponerse guapa) como “voy a parecer puta”. Es apoyada por el travesti Suzy, para finalmente recorrer ese muelle lleno de lobos marinos con el inflamante vestido rojo y ponerlos a todos de cabeza.

¿Es eso censura del deseo femenino, o adecuación al deseo masculino? En la ambivalencia de Julia de actuar como seductora, y su final retorno al deseo sublimado en el danzón, encontramos también una resistencia a ser solamente, o enteramente, fantasía masculina. En otro plano de significaciones, ¿no es la búsqueda de Edith el deseo de una nueva forma-mirada sobre la cultura nacional? ¿No es la entrada de lleno del sujeto y su interioridad al contexto de la política y del estilo? ¿No existe esa misma impronta en la recuperación de las “formas populares” del espacio nocturno del divertimento, como el danzón? ¿No es también esta tensión entre las formas de la cultura populares, la música de

Juan Gabriel de fondo en el salón *kitsch* del fotógrafo homosexual, y la subjetividad descubierta de Edith parte del deseo de la mirada de Novaro? Más aún, la figura del homosexual en esa cadena de sentidos es la apuesta radical por la incorporación de las diferencias en la refundación de esa cultura nacional, que se aleja del claro-oscuro y el expresionismo de la forma y del estilo para establecer condiciones menos hieráticas y jerarquizadas de la comunicación en imágenes.

El retorno postfeminista al romanticismo

A *Los pasos de Ana* (1988), antecede *Conozco a las tres* (1982). En la filmografía de Sistach, se trata del tránsito del ideal de solidaridad feminista entre mujeres al despertar postfeminista de la soledad como destino de la mujer independiente y autosuficiente. Un cambio de acento. En la primera película, el supuesto es el de la comunalidad, la sororidad, la familia re-construida por la hermandad mujeril, que denuncia el orden falocéntrico de la vida diaria, sosteniéndose mutuamente para enfrentarlo y sobrevivirlo. Tres amigas, tres historias, una red. El humor que inunda la película se deja sentir incluso en escenas que muestran situaciones tan difíciles como la de la violación de una de ellas. Es el lugar de la utopía, dice Sistach.

El presupuesto de *Los pasos de Ana* es radicalmente distinto. Las amigas han desaparecido, la época es otra. La sororidad no se vislumbra, cada cual ha tomado su camino. Carlos, su amigo homosexual, la vincula con el mundo, es decir, le consigue un trabajo; Ana podría haber sucumbido al deseo que le provoca a su jefe, el director del programa de televisión que la emplea, quien finalmente decide serle fiel a su mujer, y Ana sigue sola. La aventura sexual que tiene la noche que acompaña a Carlos y su novio a un bar sólo le acarrea el susto de la posterior persecución (¿asedio sexual?). Nada interesante viene del exterior, pero Ana alimenta la historia que se narra en la pantalla con un ritmo interno y paralelo a través del auto-video.

El vídeo es el cordón umbilical que nos transporta hacia la interioridad del personaje, diario íntimo donde Ana nos y se confiesa que es una mujer que tiene miedo, y que lo quiere todo, que sus hijos son sus placeres. Ana registra esos sentimientos, esas vinculaciones emocionales con el mundo. Y en ese mismo formato, aparece Clementina, hablando de las cartas de amor que le escribía Jorge Owen, en color ocre como tiempo pasado. Clementina funciona como una figura genealógica. Ana evita el nihilismo posmoderno, muy de moda, así como el feminismo radical, ese sí ya pasado de moda, para afirmarse en su propio estilo, el de su gusto por los placeres cotidianos: jugar con sus hijos, trabajar, dejarse estar. Ana nos vuelve voyeuristas del tono emotivo de su vida de mujer cineasta divorciada y con dos hijos. Ese es el lugar del color como inconsciente manifiesto. Por ello, el rojo, en la escena primera, marca el inicio del ciclo que presenciaremos: jugar puede ser como la muerte, la libertad asusta. "De veras que da miedo, es como morirse, tú me lo decías, ¿verdad?", es la voz en off deformada de Ana sumergida con su hija en el agua enrojecida de la tina.

Con ello conecta la figura de Clementina Otero, intérprete de sí misma. Referente que *empodera* a Ana, por el re-conocimiento que encuentra en ella, y en su época. Aceptar su romanticismo, el cuidado con el que necesariamente se acerca al otro, la necesidad de cantar el gato viudo con los cuerpos de sus hijos entrelazados con el suyo propio, es parte de la historia interior de Ana: ella es romántica, pesar de ser feminista y liberada. Paralelamente a los episodios amorosos, Ana enfrenta un reto mayor: su hijo decide irse a vivir con su papá. El tiempo de la narración se abre y se cierra con ello, es lo que marca el

episodio que testimoniamos de la vida de Ana. Al final, cuando Ana se da cuenta de que el amor ha pasado por su lado, sin ella reconocerlo, el orden se restablece en su existencia inestable: su hijo le llama, le dice que acaba de ver el programa en que ella trabajó y le informa que regresa a vivir con ella. Dos meses en la vida de Ana.

Ana y Marisa son cineastas, ambas tienen dos hijos, los hijos de Marisa son los hijos de Ana. Los temores de Ana son, o han sido, los de Marisa. La mirada de Marisa interroga a Ana, se detiene en su figura delgada, describe su desencanto con el mundo, en un frágil equilibrio con el placer del cotidiano existir.

Infancia como deseo

Cofradía, cuerpo unificado del mito de "Uroboros", a la manera de Busi Cortés. Rito al Padre de *Las Buenromero* (1979) rito iniciático y brujería de *El lugar del corazón* (1984); Imaginería fantástica de *Hotel Villa Goerne*, 1981, las imágenes que recrea el cine de Busi Cortés son paradójicamente elementos femeninos poderosos del orden simbólico falocéntrico. Nunca andróginas ni fantásticas en el sentido que plantea Melchiori, no llegan a ser figuras del inconsciente moderno, sino del neobarroco realismo mágico: poseedoras de saberes que desatan acontecimientos, su fuerza no está en su posicionalidad, sino en el entramado que desatan. Tejiendo el hilo de la historia, tejen y destejen como Penélope; giran en torno a los varones, tan como ellos lo hacen alrededor de ellas. En esas fuerzas que gravitan, ellas conjuran al deseo siempre a través de la conjunción de sus fuerzas.

En estas películas de Busi Cortés, las mujeres forman parte de la trama. Una sabe que abrirá la puerta y se las encontrará repitiendo esos papeles, que son intensidades rituales: llamando al maléfico, echando las cartas de la suerte, visiones oníricas paseando por los caminos nocturnos del sueño diurno. Por eso el deseo de estas mujeres se encuentra atrapado en el tiempo. Es atávico, y sólo por ello es presente. El objeto del deseo, es en realidad un pretexto, el pre-texto para el juego: "En realidad, no he buscado hacer cine, sino perpetuar la felicidad de la infancia" dice la directora. Pero también es cierto que esa felicidad tiene que ver con el amor entre mujeres, recuperado a través de lo lúdico, de la amistad, del pacto de sangre, del secreto cómplice. Otra parte del mito de Uroboros, la completud ocurre entre las mujeres.

Este laberinto mítico encuentra momentos de enigmática belleza, en algunas secuencias memorables de *El Secreto de Romelia* (1988) texto que ha dejado entrar el subtexto de la historia política nacional y el cambio generacional de las mujeres, manteniendo en una compleja narrativa, el plano del mundo cifrado del enigma, que no es sino el ocultamiento del origen de la desdicha de las mujeres. El origen es el deseo incumplido, deseo frustrado. Si bien la hija de Romelia ha ganado en inteligencia postsesentayochera, es la nieta la que puede *ver* y por ello, entender, sentir y compartir el deseo de Romelia, mismo que sólo puede desplegarse en el espacio vivido. Es ahí, en la casa de la infancia, donde aparecen los fantasmas y el enigma encuentra su desciframiento: el origen de la desgracia es ser no el objeto del deseo, sino la negación del mismo: quedar atrapada en el enredo del deseo de otros, quedándonos sin espejo, negándonos el ser objeto de la mirada. Y sin capacidad tampoco de erigirnos en nuestro propio objeto del deseo, de "seducirnos con nuestra propia imagen omnipotente". Es por eso que el deseo de Romelia queda fijado en el Viudo Román, y es por lo mismo que Romelia nieta dice "yo nunca me voy a casar".

La salida de este laberinto del deseo fragmentado, frustrado y fijado, en la imaginería de Busi Cortés, ocurre en *Serpientes y escaleras* (1991). Y tiene la forma

metafórica de la huida, el traslado, la mudanza, del campo a la ciudad. Escapar de la narrativa fijada, inscribiéndose en el nomadismo del recién encontrado deseo femenino.

He descrito tres maneras de interactuar con la nueva cultura, local y global, post 68, que al mismo tiempo son tres formas distintas de relacionarse con las imágenes de las mujeres, y con su mundo interior. La hipótesis presente en el ensayo es la de que en las películas de mujeres, por lo menos en estas, el deseo de las directoras se encuentra evidentemente presente y visible. Ello se refuerza por el hecho de la coincidencia entre la mirada de la mujer en tanto directora, la mirada de la protagonista y la mirada de la espectadora.

El momento reflejado en este espejo es uno de centramiento en sí misma: ajuste de cuentas (con el pasado en imágenes, con la historia del país), reconocimiento de la propia sensibilidad (romanticismo recuperado feministamente), eclosión del realismo mágico como desnaturalización del mundo de las mujeres, como manera de hacer visible la representación. Películas muy diferentes que tienen en común la persistencia de ciertas miradas. Punto donde el discurso es autodiscursivo, apenas incluyente de las diferencias entre las mujeres, incapaz de mostrar contradicciones que no sean generacionales. Conciencia de los ochenta haciendo autoconsciente la nueva posicionalidad de las mujeres ilustradas: autorreferencial y autobiográfico por excelencia. De ahí su fuerza.

La única debilidad de este espejo es su ensimismamiento, de clase, de cultura, de forma. Paso tal vez necesario para incursionar en un cine de las mujeres que muestren la contradictoriedad de las diferencias al interior de la diferencia, en un cine que interroge a "las otras", en lo que los entramados raciales, de subordinación económica y cultural, y de preferencia sexual provocan en la construcción del deseo y de la fantasía. Momento otro, inconcluso, de la cultura nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- DE LAURETIS, Teresa (1992), "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista", *Debate Feminista*, año 3, 5 (marzo), pp. 251-277.
- MELCHIORI, Paola (1992), "El cine de las mujeres: una mirada a la identidad femenil", *Debate Feminista*, año 3, 5 (marzo), pp. 278-291.