

VISIONES DE AMÉRICA: COMUNICACIÓN, MUJER E INTERCULTURALIDAD

SERIE COMUNICACIÓN Y CULTURA



ANTONIO CHECA GODOY
M^a DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO
EDITORES

netbiblo

Cómo narran las mujeres mexicanas en el cine contemporáneo

Virginia Guarinos Galán

Alguna vez he dicho que practicar la Teoría Fílmica Feminista no es una actividad de defensa y reivindicación de los derechos de la mujer sino una aportación más al análisis, a la Historia y a la Teoría del cine, de modo que se haga visible lo invisible o no mirado hasta ahora, el papel de la mujer como personaje o el papel de la mujer como creadora. Alguna vez he dicho también¹ que no comparto con Constance Penley su idea a propósito de la existencia de “un mecanismo inconsciente de la diferencia sexual en nuestra cultura”², es decir, la existencia de esquemas mentales diferentes de ver el mundo y, por tanto, de hacer cine cuando lo hace un hombre o cuando lo hace una mujer, igual que esa diferencia tampoco existe en la investigación y en la crítica. Más bien puede decirse que las diferencias de género son más construcciones culturales que reales. No hay diferencias en cuanto a la calidad, aunque sí es distinto el panorama en cuanto a la cantidad. Es evidente la escasez de mujeres en el medio en todo el mundo. Sin embargo, algo está sucediendo en determinadas cinematografías nacionales, entre las que se encuentra la española, en la última década. Ese algo es el florecimiento de mujeres en distintos puestos creativos

¹ Véase al respecto las colaboraciones tituladas “¡Hombres! La narración fílmica de lo masculino en directoras contemporáneas”, en VV.AA. (1995): *Miradas de mujer*, Sevilla, ASECAN-Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 39-58; “Mujer y cine. La bella y la bestia”, en *Meridiana*, nº 7, Sevilla, 1997; Guarinos, V. (ed.) (1999): *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.

² Idea recogida de su edición de textos *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge, 1988.

de importancia en la producción fílmica, directoras y guionistas. Y lo mismo sucede con la cinematografía mexicana.

Curiosamente, la década de los 90 del siglo XX ha supuesto para la presencia de la mujer guionista o directora un punto de inflexión en la historia del cine universal. Ésta es la década en que las nuevas generaciones de mujeres cineastas presentan sus obras, producciones españolas como *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Izíar Bollaín, *Muere, mi vida* (1995) de Mar Targarona, *Entre rojas* (1996) de Azucena Rodríguez, *Costa Brava* (1995) de Marta Balletbó-Coll, *Alma Gitana* (1996) de Chus Gutiérrez, *Pon un hombre en tu vida* (1996) de Eva Lesmes, sin olvidar la continuación de los trabajos ya extensos de Josefina Molina y Pilar Miró. A fechas aproximadas³ van a pertenecer también las obras que aquí analizaremos pertenecientes a mujeres mexicanas. En definitiva, algo está cambiando. Y para que la mujer aparezca como un personaje diferente también parece necesario que se esté produciendo otro factor, su aparición tras la cámara en tres puestos que le permiten narrar a través del aparato cinematográfico: como escritora o adaptadora, como guionista o como directora. La incorporación de estas mujeres está haciendo cambiar el panorama cinematográfico no sólo en las composiciones de las fichas técnico-artísticas, también en los distintos tipos de fórmulas narrativas fílmicas, no necesariamente feministas o al menos no combativamente feministas, pero sí efectivas en cuanto al tratamiento de los temas vinculados a la mujer y a la construcción de personajes femeninos, por fin redondos, complejos, y protagonistas, y "usados" por los personajes masculinos de distinto modo. Lo cual no quiere decir que también se esté observando un cambio de actitud en directores y guionistas hombres con respecto al tratamiento del personaje femenino, sobre todo, en los últimos tiempos en el cine español con respecto a la violencia de género.

De la misma manera, el panorama del cine mexicano contemporáneo está sufriendo dicha transformación. En la edición especial de la revista *Somos uno*⁴, con ocasión del centenario del cine se recogieron las cien mejores películas del cine mexicano. De dicha selección extraemos los siguientes títulos. Son de mujeres realizadoras o guionistas: *Danzón*

3 Pensamos que puede existir vinculación de causa-efecto entre la aparición de nuevas realizadoras por estas fechas y la explosión de los personajes femeninos que supuso en el año 1991 la difusión de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991).

4 *Somos uno*, n° 100, monografía sobre las cien mejores películas del cine mexicano, México, julio, 1994.

(1991), de María Novaro, como directora y guionista; *El bulto*⁵ (1991), dirigida por Gabriel Retes y guionizada por él mismo junto con María del Pozo. *Como agua para chocolate* (1991), dirigida por Alfoso Arau y adaptada por la propia autora de la novela de origen, Laura Esquivel. Y *Ángel de fuego*⁶ (1991), segunda película de la directora Dana Rotberg y guionizada por ella misma junto con Omar Alaín Rodrigo. Indudablemente hay más, entre ellas las últimas de Ripstein donde interviene como guionista Paz Alicia Garciadiego. Decididamente el número es escaso para un siglo de trabajo, de existencia cinematográfica, sobre todo si se tiende al agravio comparativo de ver cuántas de ellas llevan por título nombres de mujer o cuántas de ellas tratan, mejor o peor, sobre personajes femeninos. En un absoluto tono de cine patriarcal clásico hecho por hombres para hombres, encontramos un total de veintiuna películas: *Aventurera* (1949) de Alberto Gout; *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler; *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández; *Pueblo-rina* (1948) de Emilio Fernández; *El esqueleto de la señora Morales* (1959) de Rogelio A. González; *La otra* (1946) de Roberto Gavaldón; *Doña Perfecta* (1950) de Alejandro Galindo; *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo; *María Candelaria* (1943) de Emilio Fernández; *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón; *Susana* (1950) de Luis Buñuel; *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc; *María de mi corazón* (1979) y *Doña Herlinda y su hijo* (1984) de Jaime Humberto Hermosillo; *Santa* (1931) de Antonio Moreno y otra de 1943 de Norman Foster; *La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera; *Doña Diabla* (1949) de Tito Davison; *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes; *La malquerida* (1949) de Emilio Fernández; *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández. La descompensación es notoria. No obstante, la calidad de los trabajos de las pocas mujeres que

⁵ Es la historia de un hombre que se encuentra en estado de coma durante veinte años y al despertar encuentra otra familia, otros amigos, trabajo, costumbres, un periodista revolucionario que ve cómo han sucumbido ante la riqueza sus amigos revolucionarios de juventud.

⁶ Historia de una joven trapeceista marginada de un circo de tercera de las afueras de México D. F. Alma es una trapeceista de trece años que también hace de tragafuegos y de ahí el título del filme. En esta película de gran violencia y amargura, su padre, payaso, muere y la deja desamparada y en espera de un hijo de él mismo, tema difícil y arriesgado, el del incesto, como luego veremos. Termina con un incendio y la autoinmolación de la protagonista.

últimamente están penetrando en la creación fílmica supera cualquier desigualdad de número.

De entre las pioneras del cine mexicano podemos encontrar a Mimí Derba, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán, Adela Sequeyro, Elena Sánchez Valenzuela o Matilde Landeta. Entre las contemporáneas, vemos a Marcela Fernández Violante, María Elena Velasco, Sabina Berman, María del Carmen de Lara, María Novaro, Dana Rotberg, Guita Schyfter, Marisa Sistach o Isabelle Tardán. La existencia de una crítica mexicana sobre mujeres y cine, como son los excelentes trabajos de Trilles (1991), Reséndiz y Villarreal (1995), Tuñón (1998) y Arredondo (2001), demuestra que hay material de producción analizable y preocupación investigadora sobre el hecho. Centraremos nuestra reflexión en tres textos fílmicos procedentes de una escritora, de una guionista y de una directora, todos ellos del año 91. *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau), *La mujer del puerto* (Arturo Ripstein) y *Danzón* (María Novaro), como obras de narradora, de guionista y de directora respectivamente, son seleccionadas por la coincidencia no sólo de llevar una mujer creativa detrás y un mismo año, también por ser tres de las películas que encontraron en España un eco insólito en taquilla en lo referente a cine ibero-latinoamericano⁷, con lo que ello supone de irrupción en nuestra sociedad de nuevos modelos femeninos mexicanos que han ayudado a variar la perspectiva del “estereotipo María Félix” que el espectador español tenía. Y digo espectador, que no directores de cine, en tanto que la mujer mexicana es un personaje inexistente en la cinematografía española reciente, que sí ha recogido mujeres de otras nacionalidades americanas, especialmente cubanas, como personajes (Guarinos, 2004).

I. Laura Esquivel en *Como agua para chocolate* (1991). La mexicana escritora

Como agua para chocolate (Alfonso Arau, 1991), fue el mayor éxito de taquilla en EEUU de una película mexicana, como también en España,

⁷ *Como agua para chocolate* se estrenó el 14 de marzo de 1993 y contó con 1.136.915 espectadores. Le sigue *Danzón* con 27.198, estrenada el 22 de enero de 1993 y, finalmente, *La mujer del puerto*, vista por primera vez el 11 de julio de 1996, con 54.551 espectadores. Nótese la dificultad de llegada a las salas españolas de este tipo de cine en las fechas tardías en las que son estrenadas en España con respecto a sus fechas de producción.

supone la puesta en escena de la escritora Laura Esquivel, vinculada sentimentalmente al director en el momento de la producción del filme. Es esta obra un fresco completo de estereotipos femeninos que amplían el abanico de la imagen que de la mujer mexicana se tenía en España. Desde el punto de vista de la fuerza de la representación femenina, *Como agua para chocolate* es la obra de Arau con más firmeza y habilidad en ese propósito, en comparación con otras películas suyas esperadas en España tras este gran éxito de público. Pongamos por caso *Un paseo por las nubes* (1995), ya guionizada por dos hombres. Son pocas las obras narrativas que avalan a la escritora mexicana pero mucha la repercusión del relato que nos ocupa. Dedicada con anterioridad a guiones infantiles para televisión y teatro, su oportunidad cinematográfica llega con este film. Su interés por la mujer queda patente en el símbolo mexicano de mujer por excelencia, *La Malinche* a quien dedica su último trabajo de escritura. De dio a conocer en España como escritora gracias a la exhibición de la película, de la que es coguionista y adaptadora. De hecho, la primera edición de su novela homónima no se produce hasta 1996, gracias al Círculo de Lectores. Pero desde entonces todas sus obras han sido publicadas en nuestro país: *La ley del amor* (1996), *Estrellita marinera* (1999), *El libro de las emociones* (2000), *Tan veloz como el deseo* (2001) y *La Malinche*, (2005).

Como película, de realismo cinematográfico, se inscribe dentro de la escritura clásica y sin complicaciones de construcción o realización, elementos éstos de invisibilidad fílmica que garantiza que la atención del espectador se centre en la historia del relato original, fielmente seguido y cuyo espíritu e intención aparecen clonados de modo milimétrico. Este relato se enmarca dentro de la tradición americana del realismo mágico, un estilo de narrar muy propio de la cultura mágico-religiosa del centro y sur de América. Elementos de realismo mágico se encuentran en las secuencias cruciales del texto como los pasajes de las lágrimas saladas en el parto de la protagonista, de las que se recogieron para la comida más de veinte kilos de sal, el de la tristeza en el pastel del convite de bodas, el de la escena final de la muerte de Pedro y el suicidio de ella siguiendo la tradición india de la abuela del doctor, el de la crisis de amor provocada por las codornices con pétalos de rosa, donde echa humo Gertrudis y huele a rosas, o el del final, del banquete de boda de la niña Esperanza con los chiles en nogada y el ataque de amor generalizado entre todos los invitados, incluidos el cura

y la cotilla. Y protagonizando todos estos eventos, una mujer ayudada por mujeres y obstaculizada por mujeres. Además de otros personajes de apoyo y algunos secundarios masculinos, son las mujeres aparecidas en un amplísimo abanico las que dominan la película. A excepción del personaje cómico femenino, el de Chenchá, la joven criada, brutal e innecesariamente violada por los forajidos (cuya réplica hace otro "gracioso" masculino, cargado de bondad, el miliciano al servicio del marido de Gertrudis), la galería de mujeres hacen del filme un relato dominado por mujeres. Bien es verdad que son personajes sin evolución o al menos con evolución posiblemente prevista desde el principio, que incluso poseen las mismas características físicas al principio que a final y de comportamiento: la pelirroja Gertrudis, descocada y salvajemente instintiva; los arranques pasajeros de violencia de Tita, como muestras de una insumisión que no llega a ejercer, mezclados con momentos de gran ternura; la rigidez de la madre, heredada por su hija mayor, Rosaura, que recoge su testigo de hipocresía moral y estricta tradición misógina... Estereotipos que se corresponden con modelos de mujer universales prototípicos pero que tienen el interés de alejarse de la típica mexicana y que ponen en valor la capacidad de las mujeres de sobrevivir sin hombres, cuando no, de ser ellas las que ayuden a sobrevivir a los hombres, caso de Pedro, por ejemplo.

Esta galería de mujeres se ve desde el principio colocadas en primer, segundo y tercer término en los planos de la secuencia en que la madre va a confirmar que hay boda pero no la prevista sino la de Pedro con la hija mayor, Rosaura. Todas las mujeres están allí. ¿Dónde? En el lugar de las mujeres: la cocina, allí se nos presentan todas juntas. De Tita se dice en un momento del filme que se sintió como la "masa de buñuelos al entrar en contacto con aceite hirviendo", hasta tal punto estaban mediatizados sus sentimientos por su función principal, la de ser cocinera y enfermera, cuidar y lavar a la madre. Como hada buena de los cuentos o bruja mala, según se mire, utiliza su medio natural, la cocina y los alimentos, sus platos, como pócimas con poderes para beneficiar o perjudicar. Pero su perfil estereotípico es el de virgen rebelde, que al ser rebelde, deja de ser virgen. Pocas veces se le oye quejarse o rebelarse aunque hace lo que puede: manipula los alimentos sin querer para que los invitados de la boda no estén bien, para que la hermana enferme y muera, y su gran momento de rebeldía llega tras su locura transitoria

provocada por la muerte del sobrino al que estaba amamantando, y su resolución de no hablar y de no volver al rancho con su madre, sólo lo hace cuando ya ha muerto ella, luego en cierta medida se termina por rebelar contra la tradición y contra ella. El problema es que nunca utiliza esos poderes de la comida para atacar ni inconscientemente a la madre, lo único que hace es alejarse, huir, no defenderse ante la injusta situación de soltería a la que está obligada. Es importante que sólo hace el amor con Pedro cuando la madre ha muerto ya, manteniendo un miedo materno-filial hasta el final. La propia espera eterna por amor, rechazando otro amor tierno y seguro, el del doctor, la acerca a otros estereotipos míticos de la literatura universal, como es el de Penélope. Y sin embargo, a pesar de todo lo pasado, a pesar de su intento de rebeldía, continúa la tradición de hipocresía social manteniendo la relación con su cuñado a escondidas hasta que la niña se casa. El suicidio por amor y tras el amor es su final y la colcha tejida por ella misma y que sirve de sudario a Pedro, símbolo de la espera. No es una mujer rebelde, más que a medias, o al menos no lo sería para la Teoría filmica Feminista, en tanto que es la típica mujer de corte patriarcal que todo lo sufre por un hombre, que termina siendo su motor de acción, su origen y su fin. Es de notar también que cumple con los roles asignados a una mujer de su época: la cocina, su lugar protegido, y un instinto maternal muy desarrollado, tanto que la lleva a producir leche materna, cuando no es posible hormonalmente, y tanto que la lleva, esta vez guiada por el sentimiento de culpa, a soportar un embarazo psicológico.

La madre poderosa que se aparece hasta después de muerta, Doña Elena, que no quiere terminar su dominio sobre ella y continuar la tradición hasta después de la muerte, cumple con los perfiles del estereotipo de madrastra y de madre castradora. Su objetivo es mantener la tradición, que aún hoy existe en familias rurales y pobres, según la cual la hija menor permanecerá soltera para cuidar a la madre hasta su óbito. Como dice Josean Muñoz, "la madrastra es la otra madre, mala, celosa y cruel, que permite preservar la imagen de la madre amorosa. La madrastra, al contrario que la madre, obstaculiza el proceso de la niña. No le permite cultivar su belleza, la condena a la servidumbre, casi a la esclavitud" (1997: 87). Y así obliga a estar a Tita, condenada a la cocina del hogar y a su cuidado. Recta, tradicional, Doña Elena, severa hasta los límites especialmente con ella, dirige importantísimas escenas de

humillación en la cocina y en el baño donde soluciona la discusión con un "tú no opinas nada" o directamente con una agresión física. Es la que provoca la ruina de su vida por su propia amargura, al haber tenido un amor no confesable materializado en un embarazo del que nació Gertrudis. Su relación con el mulato o, como se dice en la película, "su negro pasado", causó, al ser descubierta, el infarto que mató a su marido y el nacimiento de una niña negra hija de Gertrudis que desconocía su oscuro origen. La diferencia de trato con las hijas también es muy evidente: el mayor privilegio de Rosaura, la primogénita; la tolerancia con Gertrudis, la hija de su amor prohibido; y el despotismo a su última hija, casi póstuma de su marido, con quien mantiene un trato de hija no deseada. En definitiva, es una mujer dura que muestra hombría cuando se enfrenta a los milicianos, quienes la llaman de broma "mi general", curiosamente los mismos hombres que llamarán a su hija Gertrudis más tarde, pero ya no de broma, "mi generala".

La hermana Rosaura, la mayor, tradicional sucesora de su madre, repite con el tiempo el estereotipo de su progenitora. Ridícula muchas veces y seguidora de la tradición de querer que su hija la cuide, se vuelve un personaje antipático por su escasa fuerza y pasividad, poseedora de una vida regalada que no sirve para conseguir enamorar a su marido o amamantar a su hijo. Su propia relación con Pedro, su esposo, es la relación tradicional del papel femenino patriarcal con el hombre, la de esposa sumisa y que se preocupa por estar atractiva y ser su objeto de deseo. En contraste, Gertrudis, auténtica rebelde y única dominadora de hombres, es la que subvierte los valores y los roles esperados en mujeres en una sociedad machista como la mexicana y un tiempo machista como el siglo XIX. Su relación apasionada con los hombres, tanto de dominio como de amor libre, su estilismo, que hace que vista parcialmente ropa masculina, hacen de esperar su alegría y desenfado, el desorden de su aspecto o los momentos de alta plasticidad que protagoniza despidiendo humo por la piel y exhalando olor a rosas o cabalgando desnuda por el campo a lo Lady Godiva, aunque por motivos no tan altruistas como los de ésta última. Otras dos mujeres completan el panorama, dos ancianas, símbolos de magia y de sabiduría y experiencia: Nacha, la criada, y la abuela india del doctor, sabias y tolerantes, así como seres mágicos que acompañan a Tita hasta el final de sus días, sus ángeles de la guarda. Y por no faltar

nada, una mujer más cierra el círculo, la amiga cotilla de la familia, rol tradicional y omnipresente en sociedades provincianas, la que nunca llegará a hacer los chiles en nogada como Tita porque el secreto de la receta es que hay que hacerlos con mucho amor, sentimiento desconocido por harpías.

En cualquier caso, los finales de estas mujeres no hacen de ellas unas heroínas. Son mujeres inmoladas. Chenchy y Doña Elena son mujeres inmoladas por la violencia masculina, Rosaura por la envidia a otra mujer, su hermana, y la venganza de ésta, la propia Tita termina autoinmolada por amor. Son mujeres que se van desgastando, que se eliminan, que terminan por morir. Sólo una mujer se convierte en la esperanza de estas generaciones de mujeres, la hija pequeña de Rosaura, criada por Tita como madre, cuya boda por amor con el hijo del médico cierra la historia. Su nombre: Esperanza, un nombre parlante *muy significativo*, esperanza para la mujer en esos ambientes y sociedades tradicionales, esperanza en el nuevo siglo que comienza, el siglo XX. Aún así, la fuerza de casi todas ellas es innegable y más aún en comparación, nada justa, con los personajes masculinos del relato. El comportamiento masculino se vuelve caricaturesco, ridículo, abominable o digno de lástima. El miliciano calzonazos es dominado por la generala. Los forajidos que violan a Chenchy y asesinan a la madre son brutales. John, el médico que salva a Tita de su madre y la locura, enamorado de ella, encarna el rol de hombre bueno, quizás en exceso, digno de conmiseración ante el rechazo de la chica previo a la boda. Y... ¿qué decir de Pedro? ¿Qué podría esperarse de un joven apuesto que demuestra tener pocas luces al ir a pedir la mano de una mujer y salir con la mano de su hermana, esperando estar así siempre con la primera al ir a vivir con la segunda? Un hombre que reza y pide perdón a Dios antes de hacer el amor, un hombre que cuando puede disfrutar de su amor auténtico muere de un infarto en plena relación carnal, un hombre que hace que la protagonista se convierta en la típica solterona con hombre casado, y que continúa hablando de usted a su amada incluso en la intimidad.

La evidencia de un universo femenino dominante afecta incluso a los espacios y los símbolos. La hacienda encaja en el ambiente de una familia acomodada de ambiente rural. Y dentro de ella hay un lugar especial donde transcurre buena parte de la acción, el lugar natural de

Tita, la cocina. Resulta original y fuera de contexto del realismo en la puesta en escena el uso de las velas, elementos muy relacionados también con la religiosidad, el más allá y lo mágico. A ellas va unido el uso de la iluminación, en tanto que dichas velas dan siempre una iluminación amarillenta tenue, indirecta y muy agradable en todo el filme, sólo molesta en la rotunda luz del exterior. Esto viene a reforzar una idea de oposición entre luz y sombra, protección y peligro, interior y exterior. Muchas de las secuencias exteriores provocan desestabilidad en el filme: el baño de la hermana rebelde y su "secuestro", la violación de Chenchá, la muerte de la madre, la aparición de la madre tras morir, tras los cristales, el convite de boda y la vomitona... El interior doméstico es entendido como el lugar protegido para la mujer. Otro elemento importante de atrezzo es la colcha tejida a ganchillo por la protagonista, símbolo evidéntísimo de la espera mítica, por amor, hasta la muerte, con una clara referencia a la espera de Penélope a Ulises, y del mismo modo el diario vital de Tita, convertido en libro de recetas, la herencia que traspassa a su sobrina y a su sobrina nieta.

2. Paz Alicia Garciadiego en *La mujer del puerto* (1991). La mexicana guionista

Arturo Ripstein es uno de los pocos directores mexicanos venerado en Europa aunque incomprendido, e incluso despreciado, en su propio país. Nacido al cine de manos de su padre, productor, y del maestro Buñuel, su obra se ha extendido desde 1957 hasta 2002. Treinta y nueve producciones respaldan el nombre del único realizador mexicano de renombre internacional. Aunque otros trabajos suyos son conocidos, su carrera en España queda abierta al gran público muy tardíamente a partir de *Mentiras piadosas* (1988), teniendo especial repercusión *La reina de la noche* (1994), *Profundo carmesí* (1996) o *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999). El encuentro entre el director y Paz Alicia Garciadiego se produce en 1985, fecha a partir de la cual, con *El imperio de la fortuna* (1985), la obra de Ripstein toma un rumbo diferente, marcado por unos temas recurrentes y reincidentes que giran en torno a la soledad y la naturaleza trágica humana, cuando no sus miserias, con personajes femeninos de una rotundidad filmica irrefutable. Los guiones de Garciadiego desde esta primera obra citada se continúan

en colaboración con el cineasta en todos sus títulos, catorce, hasta su última producción, *El carnaval de Sodoma* (2006). Con anterioridad, Ripstein había colaborado puntualmente con otras mujeres guionistas para *Lecumberri* (1976) y *Tres preguntas a Chávez* (1975), ambas con trabajo de guión de Margarita Suzán, para *La tía Alejandra* (1979), guionizada por Delfina Careaga, o para el trabajo televisivo *Mujer, casos de la vida real* (1985), donde participó Adriana Barraza. *La mujer del puerto* es la cuarta colaboración entre ambos, tras *Ciudad de ciegos* (1991) y antes de *Principio y fin* (1993).

El trabajo de Garcíadiego sobre el guión de la película que tratamos es una labor de adaptación del relato breve de Guy de Maupassant titulado "El puerto", incluido en el libro *La mano izquierda* (1889), y trata el difícil tema del incesto en Marsella, acción que traslada a un puerto mexicano. Este material de partida complica su reelaboración al cruzarse con otro antecedente cinematográfico del año 1933 del propio cine mexicano, de Arcady Boytler. La valentía moral del tratamiento de este tema se suma también a la reincidencia en la explicitación del mismo, puesto que se vuelve al hecho en distintas ocasiones gracias a la narración múltiple por parte de distintos personajes. La sordidez de la historia y sus momentos es proporcionada por la muerte del padre a manos del marinero, "El Marro", cuando era niño por haber agredido a su madre Tomasa, prostituta. La niña, la hermana, queda con la madre. Y al cabo de los años, convertido en un apuesto marinero, se enamora de Perla, una prostituta del puerto de Veracruz que resulta ser su hermana.

La osadía de hacer de una prostituta la protagonista se suma al tema del incesto y otro de los temas tabú relacionado con la mujer, el suicidio⁸. La ambientación sórdida portuaria, como también los diálogos, hiperrealista, propia del drama folletinesco, se refuerza con la melancolía de los boleros del pianista del burdel, Carmelo, con la miseria, con la obscenidad de la mujer desnaturalizada; todo lo cual construye un mundo propio de letra de tango. No es una película que deje indiferente, mucho menos con su estilo complejo narrativo a lo *Rashomon* (Kurosawa, 1950). La acogida de la crítica española fue diversa pero algunos de los títulos de los artículos revelan la conmoción causada.

⁸ El suicidio, la homosexualidad femenina y el incesto han sido siempre temas prohibidos en el cine clásico patriarcal, como actos impropios de mujeres. Véase al respecto GUARINOS, Virginia (2007).

Beatrice Sartori titulaba “Insolente cuadro de felicidad familiar” su crítica del 19 de julio de 1996 en el diario *El Mundo*⁹, donde escribe:

De la mano de la figura de la madre, erigida en un personaje shakespeariano como embajadora plenipotenciaria de la consciencia del espectador y agente del escándalo íntimo familiar, Ripstein cierra la película con un desafío final feliz frente al trágico del cuento y las dos películas erigidas sobre él: los hermanos matrimoniales, tiene hijos de rasgos mongoloides, explotan un prostíbulo propio en el que Perla, embarazada, sigue ejercitando su número oral con el trasfondo del do sostenido de Carmeno, exsemental ahora impotente que convive con Tomasa, siendo infectado de sífilis: un insolente cuadro de felicidad familiar.

El propio director, acostumbrado a la incompreensión o a la visión superficial de sus obras, sonrío y dice sobre sí mismo¹⁰: “Me importa el lado oscuro del corazón de los hombres y la conciencia negra. Hago cine para mí, para mis amigos, para el espectador que ve con simpatía mis películas. No hago cine para mis enemigos”. Y así, cuando se le reprocha la descomposición moral y física de la sociedad de sus melodramas y la falta de respeto a familia, infancia, paternidad, responde que el mundo es “un guñol tenebroso” y que le gusta “la oscuridad, la vida secreta, lo subterráneo y lo oculto (...) lo inconfesable”. La destrucción humana está presente en todos sus personajes y él lo reconoce diciendo: “Me gustan los personajes al borde de la cuerda, me gustan los humillados y los oprimidos. Me gustan los derrotados, los desesperados, los ansiosos, los feraces. Filmo porque las cosas me dan miedo y filmo como una revancha contra la realidad”. Pero detrás de todas estas opiniones del director hay un guión elaborado hecho por una mujer que necesariamente debe estar de acuerdo con estos presupuestos creativos de partida. Y lo cierto es que el guión ha sido muy trabajado, puesto que su historia empieza donde termina la película de Boytler, suicidándose al arrojarle al mar y siendo salvada para dar pie a una nueva vida. La relación que aparece entre los hermanos es inocente, no saben de su

⁹ Véase en la edición digital del diario www.elmundo.es.

¹⁰ Entrevista realizada por Sanjuana Martínez publicada en la revista digital *Babab*, n° 5, noviembre. www.babab.com.

relación hasta que no están ya enamorados. Bien es cierto que, cuando se enteran, deciden romper la barrera social y continuar con ese amor creando una familia, llegando a la *trasgresión total, moral y legal*. Y todo esto es lo que se ve. Debajo y sin necesidad de mucho excavar, hay en ésta y otras películas suyas una tendencia a la mujer y más concretamente a desarrollar el rol de madre, para bien o para mal, en diversos estereotipos de madres. *Profundo carmesí* (1996), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994) son melodramas que tienen como figura central la de la madre. Incluso en la última citada, habiendo sido un encargo a la guionista que fue rechazada por varios directores, ha sabido dar el sabor Ripstein en toda su acidez. La dominación de las madres, la liberación de las madres son temas queridos por el autor. También afirma el director en entrevista con García Taso, a propósito de Lucha Reyes, que “es una mujer víctima de su propia debilidad, que abarca todo y aprieta nada, que tiene una sed irrefrenable de absoluto. Y la sed de absoluto necesariamente es letal. Y una madre que mata a la hija por compasión, por puro amor, por pura desesperación, por puro enamoramiento, a mí me conmueve mucho también” (1996: 107, 108).

La mano de Paz Alicia Garcíadiago es alargada. En su artículo “Noche de filmación” (1996), se observa cómo la guionista se muestra dolida cuando el director desoye sus consejos, también al propio Ripstein reconociendo que es bastante “metiche”. Ella es, como titula un epígrafe de su artículo Mirito Torreiro (1996), una de las “mujeres de armas tomar” de Ripstein. Los críticos en general reconocen que hay una línea que sirve de quiebra de todos sus filmes anteriores y que está compuesta por sus últimas películas, y todas ellas tienen la característica de ser guionizadas por Garcíadiago. Ángel Fernández-Santos dice que “en cada uno de estos filmes se observan peculiaridades en la ordenación de los sucesos y en el tiempo filmico de la sucesión de tales sucesos, pero les uniformiza el hecho de que esa ordenación y esa temporalización (acusadamente musical, como veremos: ¿qué otra cosa es sino eso el signo distintivo del género melodramático donde se encuentran?) están visualizadas en todos los filmes a través de la gruesa lente del observatorio óptico del hombre dolorido” (1996: 60-61). Interpretamos que se refiere al hombre como ser humano, aunque sean mujeres fundamentalmente las protagonistas. Detrás está una mano de mujer. El propio Ripstein dice: “La única desventaja es que como lo sabe todo, se mete demasiado en la filmación, es metiche. Pero lo sabe

todo, todo, todo (...) Y es realmente el periodo más importante de lo que he hecho en mi vida; es en donde me he sentido más a gusto y en donde los resultados se acercan más a lo previsto que en los casos anteriores” (García Tsao, 1996: 109). *La mujer del puerto*, además, es su película favorita junto con *Mentiras piadosas* (1988) y comenta el director que es la intelectualmente más trabajada, con una estructura muy minuciosa, “una película complejísima estructuralmente y desde el punto de vista de los personajes. Esta sí es absolutamente, rigurosamente inmoral. No es una película amoral como supone cierto arte serlo. No, ésta es una película que va en contra de todo: las nociones establecidas de familia, de patria, de religión, de moral, de todo, y eso me satisface mucho” (García Tsao, 1996: 104). Esta inmoralidad, esta falta de reglas, esta sutileza de composición narrativa también nos puede llevar a pensar que la producción de una mujer no tiene por qué quedarse sólo en determinados temas o personajes sino que puede llegar hasta lo más sórdido del infierno y la miseria humana, más allá de la comedia romántica. Comparada con la narradora anteriormente analizada, se observa que dos mundos pueden ser escritos por mujeres, que dan como resultados una película hermosa y amable (*Como agua para chocolate*) pero también otra hiriente y firme (*La mujer del puerto*), aun partiendo de la misma cultura ancestral y de la misma contemporaneidad. Dos mujeres, dos labores, dos estilos, dos objetivos.

3. María Novaro en *Danzón* (1991). La mexicana realizadora

María Novaro opta en *Danzón* (1991) por una vía menos corrosiva, más dulce pero no menos efectiva en resultados. Junto con su hermana Beatriz Novaro, corresponsable del guión, elevan una historia bien construida, bien cerrada y llena de reenvíos, a pesar del ritmo lento que acusa, porque es la historia de una transformación, física y de actitud. La directora inicia su carrera como responsable de un largometraje en 1982 con *Conmigo lo pasarás muy bien* y hasta 2007 sus trabajos de dirección ascienden a quince, siendo el último *Traducción simultánea* (2006). Entre ambos trabajos, *Lola* (1989), un nombre de mujer, es la primera colaboración en la guionización con su hermana, película

inmediatamente anterior a *Danzón*. Y otra nueva obra juntas será *El jardín del Edén* (1994). Además de estos tres títulos con María, Beatriz ha trabajado con otros directores en *Los bajos fondos* (César Sandoval, 1991) y *Tu cuerpo es tu casa* (Ximena Cuevas, 1997). Tanto en esta narración como en otras emprendidas en solitario por María Novaro, se observa un gusto por los ambientes "normales", urbanos especialmente, y suburbiales, en particular de México D.F. Y dentro de ellos, lo que más le importa a la realizadora no es la acción sino el personaje, no lo que sucede sino la gente. No hay que olvidar que sus estudios universitarios fueron de Sociología y la atención hacia sus personajes, su construcción y sus vidas lo desprenden de una forma muy evidente. Dentro de ellos, en su obra en general, hay una intencionalidad igual de traslúcida hacia el perfil del personaje femenino. La soledad de la mujer mexicana contemporánea es una constante en su filmografía y también en esta película. Con ella se dio a conocer en Europa, aunque los premios recibidos indican que también fue su carta de presentación en su propio continente. Su dirección fue premiada en el Festival de La Habana y la interpretación de María Rojo en los festivales de Chicago y Valladolid.

La mujer en la industria cinematográfica mexicana conoce un movimiento en los años 70 del siglo XX, liderado por el *Colectivo Cine-Mujer* del que era activista Novaro, un colectivo que tenía dos objetivos: introducir a las mujeres en diversos puestos creativos o técnicos en la industria y trabajar sobre personajes femeninos en las historias contadas. Sus temáticas, personajes y estilo visual filtrados por ojos de mujer demuestran que María Novaro ponía en práctica ambas metas. En los personajes, el resultado ha sido hasta el momento el de construir una mujer mexicana normal, real, por encima de los estereotipos rancios folclóricos, de las mujeres malas habituales en el cine mexicano o su visión de ladronas, devora-hombres y vampiresas de medio pelo que en el cine norteamericano hemos visto. Demuestra esta actitud, por otro lado, conocer los propios objetivos de las teorías filmicas feministas incipientes en esos años. Teresa de Lauretis decía que: "No es fruto de la casualidad que la atención crítica de las mujeres en lo que respecta al cine insista en las nociones de representación e identificación, que son los términos en los que se articula la construcción social de la diferencia sexual y el lugar de la mujer, a la vez imagen y receptor, espectáculo y espectadora, en esa construcción" (1992: 49).

Julia¹¹, una mujer medianamente atractiva, relativamente joven, sola, con una hija adolescente, con un trabajo de telefonista, vive ilusionada con los fines de semana en los que dedica su tiempo a bailar danzón en un salón público de México D. F. Allí, desde hace años, tiene una pareja de baile, un hombre mayor que un buen día desaparece. Julia entiende, pero no reconoce, ante esa prolongada y extraña ausencia de su acompañante, que está enamorada de él y emprende una búsqueda por el país para encontrarlo. En Veracruz conoce a un joven que trabaja en el puerto, mantiene una aventura de unos días con él y tras este hecho decide abandonar la búsqueda y volver a su casa a continuar su vida sin el uno y sin el otro. Extrañamente, cuando regresa al salón de baile encuentra allí de nuevo a Carmelo, el desaparecido, y bailan como si nada hubiera sucedido, pero ella ya no es la misma. Julia aparece al final adornada con una flor roja, ya no blanca como al principio, lleva un lunar pintado en la cara, tras las lecciones de maquillaje de su amiga travestida de Veracruz, y lo más importante, no le importa bailar con otro hombre que no sea su pareja habitual y además mira a la cara al hombre con el que baila, cosa que como ella bien explica en la película no debe hacerse porque el baile es insinuación y nunca mirada directa. El simple final que tiene la película sin conclusión aparente, que demuestra la inutilidad del itinerario emprendido por Julia, sugiere que lo importante del filme no era en sí la trama de la desaparición y búsqueda sino las vivencias de una mujer que de una vez abandona su papel de mujer y mira la vida de otro modo, o mejor dicho, mira la vida. Para ello se ha dispuesto un discurso donde todos los personajes, principales y secundarios, son mujeres, de todas las edades y posiciones, abundando por tanto los consabidos ambientes de mujer y conversaciones de alcoba y tocador retocándose el maquillaje. Y aunque es cierto que esa sensibilidad femenina se presenta en detalles que normalmente no tienen cabida en otros textos fílmicos —como llevar un par de zapatos cómodos en el bolso para reponer los de salón que se utilizan en ocasiones especiales, como quitarse los pendientes y dejarlos sobre la mesa del bar hasta salir a la calle de nuevo, como subirse el pecho con vestidos que no permiten llevar sujetador— también es verdad que en ningún momento aparecen dedicadas a labores domésticas sino profesionales; salvo las mujeres de

¹¹ Interpretada por María Rojo, una de las tres actrices más repetidas en la historia del cine mexicano junto a María Félix y Dolores del Río.

Veracruz, que son mujeres solas, sin parejas, autosuficientes, pero que siempre necesitan un hombre. Pero ¿cuándo? Para sus ratos de ocio. Sirva la comparación literaria, el hombre es en este filme el reposo de la guerrera. Mención aparte merece la asimilación de sentimientos de mujer en un personaje homosexual que aparece, un artista del travestismo, Susy, que Julia conoce en Veracruz, quien aconseja a Julia, así como cualquier mujer, ante el posible no regreso del desaparecido: "Tienes que ser fuerte. Piensa que de ahora en adelante tu única fuerza son tus recuerdos y tus amigas".

Las mujeres del filme, en general, son mujeres que hablan, parlotean, como un tópico de la condición tradicional femenina, pero lo más importante, son mujeres que también actúan. No se niegan ciertos rasgos del cine patriarcal en la mayoría de las mujeres que aparecen, ni siquiera en la protagonista, al menos en los comienzos de la obra, elementos como el aspecto físico y la necesidad de la búsqueda del hombre. E incluso se llegan a escuchar frases tan propias de *Cómo casarse con un millonario* (Jean Negulesco, 1953) como éstas, puestas en boca de Silvia, compañera de trabajo y baile de Julia, interpretada por la magnífica secundaria Margarita Isabel, ya aparecida en *Como agua para chocolate*: "Todos los hombres están casados", "Todos los hombres son iguales, mi reina, pero no hay otros, de vera". Y al mismo tiempo se observan comportamientos subversivos. Al mismo tiempo que se supone que la mujer debe aceptar el estado de cosas presentado de sumisión ante el dominio del hombre, hombre que puede mantener relaciones aún estando casado, al mismo tiempo que la propia protagonista al principio de la película se niega a bailar con un hombre más joven que ella y explícitamente afirma la inconveniencia de hacerlo, también se producen otras actuaciones irregulares dentro de ese esquema de valores, como realizar el impulso natural de cumplir el deseo de búsqueda de Carmelo y algo más tarde, de cumplir el deseo reprimido de una relación sin compromisos y con un hombre más joven, por no hablar de la reacción tan masculina que tiene la misma Julia cuando antes de consumar su relación con el chico del puerto piensa más que en disfrutarla en contárselo a sus amigas, posiciones fanfarronas también tópicamente atribuidas a varones. No olvidemos que igualmente es comportamiento típicamente masculino el fumar un cigarrillo tras el acto amoroso, acción que realiza Julia mientras el chico duerme, acción que curiosamente no realiza ni antes ni después en toda la película, pues no parece que Julia fume.

Julia se convierte en una mujer que desea y que mira. Nuestra protagonista se termina convirtiendo casi sin querer en una mujer que mueve su ficha y que controlará las fichas que son los hombres, especialmente la ficha del amante ocasional que es el joven marino. Es una mujer que es mirada por los hombres en el puerto, pero también mira —y de qué modo—, aunque en algún momento haga el intento de taparse los ojos para no ver el joven peligro que se le aproxima. Su mirada además es una mirada muy clara de deseo, manifestada por la realizadora en unos planos de detalle de sus ojos y siguientes cámaras subjetivas de imágenes que conllevan cierta simbología sexual, como es la aparición del chico de pie en la proa del barco abriéndose paso en el mar y en el viento, un joven moreno semidesnudo, terso y mojado, planos que corresponden a la presentación del personaje objeto del deseo de Julia, al estilo miss camiseta mojada pero al revés. Dicha presentación, muy cuidada, conlleva otros elementos que acompañan la lucha interna que supera la protagonista. Ese quiero y no debo, ese miro pero tapo mis ojos, deseo pero no quiero satisfacer dicho deseo, se refleja en las metáforas que suponen los nombres de todas las embarcaciones que pasan ante sus ojos en el momento de descubrir al marinero: *Amor perdido*, *Amour fou*, *Lágrimas negras*, *Puras ilusiones*, y justo el nombre del barco en el que navega el chico, llamado *Me ves y sufres*¹², lugar precisamente donde se consuma el encuentro físico entre ambos, acto que a ella nunca le supondrá precisamente un sufrimiento en el futuro¹³.

Se cumple así ya en el personaje un comportamiento activo, voyeurístico y deseante. Es un personaje que utiliza al hombre en los dos sentidos en los que el cine patriarcal utiliza a la mujer. El propio hecho de lanzarse a la aventura de una búsqueda incierta por amor a un hombre del que no sabe nada, y abandonando a una hija, supone ya

¹² Además de ser nombres de embarcaciones, algunas de ellas son también títulos de canciones. Esta película muy musical desde su título, como muchas otras películas de América Latina, usa la música como elemento cotidiano, realista, que demuestra cómo la música forma parte de la idiosincrasia de la población que representa. El danzón es un género musical para bailar derivado de la danza criolla, creado por el músico de Matanzas Miguel Failde a finales del XIX. El nombre *Amor perdido* es una pieza de Agrupación Santa Fe, *Lágrimas negras* fue compuesta en los años 30 por Miguel Matamoros, *Me ves y sufres* es un bolero de Alfonso Peral y Huberto Quijano.

¹³ El problema de la mirada y de los nombres parlantes de las cosas es importantísimo en esta película. El propio restaurante se llama *La mirada*. Y no dejemos de lado el extraño nombre para un carro de helados *Anagnórisis*, figura clásica de reencuentro o reconocimiento.

la mitificación de ese hombre, del primero aparecido, de Carmelo, del hombre de avanzada edad, como también suele suceder al hombre en el cine patriarcal con la mujer madura. El propio hecho de ceder ante el cuerpo joven, sin experiencia, sin haber pronunciado la palabra amor y salir de esa entrega sin remordimientos ni nostalgias —no hay que olvidar que cuando Julia abandona Veracruz para volver a su casa deja un paquete para su amiga travesti y ni siquiera un gracias para el chico del barco—, supone todo lo contrario, una resta de valor, una utilización del objeto de deseo. Y tanto es así que llegamos a conocer y recordar el nombre de su barco pero no el suyo, Rubén; es un objeto innominado. Justo al contrario que el otro personaje-fetiche del que se recuerdan sus zapatos de charol, su sombrero blanco de paja —sus emblemas— y su nombre, Carmelo, pero no su rostro hasta que no vuelve a aparecer fugazmente al final. En definitiva, cumple Julia con un conjunto de roles por completo masculinos en su modo de actuar y en su modo de salvar su posición ante el hombre, modos que en cine hasta ahora sólo las vampiresas podían ejercer y no sin castigo.

Y además, al tratarse de un viaje iniciático, es el personaje femenino el que define la trayectoria narrativa. Como dice De Lauretis (1992: 218-219), “en el cine narrativo el movimiento o paso del espectador está sujeto a una orientación, una dirección que es la trayectoria narrativa. Asimismo, el cine narrativo, si damos crédito a la tipología de Lotman, es un proceso por el cual las imágenes textuales distribuidas por la película se reagrupan finalmente en dos zonas de diferencia sexual, de las que toman su significado prefabricado culturalmente: el sujeto mítico y el obstáculo, la masculinidad y la feminidad”. Y del mismo modo (1992: 220), “si el mecanismo mítico fija la posición femenina en la narración en una cierta posición del espacio argumental, que el héroe cruza o adonde cruza el héroe, el mecanismo de las miradas que convergen en la figura femenina produce un efecto muy similar en el cine narrativo. La mirada de la cámara enmarca a la mujer como icono u objeto de la mirada: imagen hecha para que el espectador, cuya mirada está apoyada por la del personaje masculino, la mire. Este último no sólo controla los acontecimientos y la acción narrativa, sino que es el soporte de la mirada del espectador”. Y así sucede en Danzón pero justo con un personaje femenino y una mirada de mujer dominando la historia, sus lugares y personas y haciendo que el espectador mire a través de sus ojos y se identifique con ella.

María Novaro en esta película concibe la narración de lo masculino encarnando dicha masculinidad en un cuerpo de mujer. Y este hecho acarrea importantes consecuencias en cuanto a la identificación del espectador hombre. El personaje principal de *Julia*, interpretado por María Rojo, resulta tímido, sincero, sin malicia. Es una mujer sencilla, femenina y coqueta aunque sin llegar a lo provocadoramente llamativo. Su primera aparición, con sus zapatos de tacón alto dorados, muy de mujer objeto, en absoluto hace suponer la gran trasgresión que de sus propias normas va a realizar. Del mismo modo, el abanico de mujeres con el que se comienza el texto puede despistar al espectador hombre y también a la espectadora mujer. Aparecen muchas mujeres bellamente vestidas, muy maquilladas y con mucho glamour, de ésas que a todas las mujeres nos gusta mirar por la ropa y los complementos y los comportamientos propios de mujeres sublimadas, en definitiva, todo aquello a lo que el cine americano nos ha acostumbrado. Mirar con ojos de hombre este filme al principio resulta cómodo para hombres y mujeres. Al poco tiempo resultará incómodo tanto para hombres como para mujeres. La mujer no necesitará realizar un ejercicio camaleónico para identificarse. Le bastará con ser mujer para hacerlo con el personaje principal, para actuar, para sublimar al hombre y utilizar a otro con dudas en algunas ocasiones y con firmeza en otras. El hombre lo tendrá más difícil. En este filme no se obliga al hombre a identificarse. No hay propuestas para hombres en el filme porque el comportamiento de los dos hombres de Danzón es el no comportamiento, es la presencia sin matices. Sólo encontrará su enunciario con forma de mujer en la pantalla, *shock* difícil de asimilar sobre todo si se considera que el narcisismo le llevará a identificarse con la actuación de una mujer, y la escopofilia le llevará a desear a otro hombre y a sublimar a uno más. El hombre es observado, manipulado y perseguido, objeto paciente, en definitiva objeto femenino, presencia sin matices, no sólo por la escasez de hombres sino por la fuerza que sobre ellos ejerce la construcción completa de una masculinidad que lleva un cuerpo de mujer y encima de mujer femenina.

Si *Julia* es un estandarte-personaje de mujer, también lo es de mexicana. Las mujeres latinas como las españolas, y en particular las andaluzas, se han visto siempre representadas como entes ficcionales tópicos por el simple hecho de ser mujeres pero con el doble estigma de ser latinas. En los casos que hemos tratado el trabajo de las narradoras es siempre doble

y uno, el de la búsqueda de identidad: la identidad múltiple de mujer y dentro de ella el lugar de la mujer latina que no es una, como piensa el cine norteamericano e incluso el español¹⁴, sino variada y poliédrica, la búsqueda de la identidad de la mujer mexicana contemporánea.

4. Fichas técnico-artísticas

Como agua para chocolate (1991)

Alfoso Arau

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Instituto Mexicano de Cinematografía.
Secretaría de Turismo. Fondo Nacional de Fomento al Turismo.
Arau Films International S.A.
En asociación con Cinevista Inc. Aviaca.
Adaptación de la novela de Laura Esquivel.
Intérpretes: Marco Leonardi, Lumi Cavazos, Regina Torné, Mario Iván Martínez, Ada Carrasco, Yabel Arizmendi, Claudette Maille, Pilar Aranda, Farnesio de Bernal, Joaquín Garrido, Rodolfo Arias, Margarita Isabel, Sandra Arau, Andrés García.
Gobierno del Estado de Coahuila.
Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.
Guión: Laura Esquivel.
Directores de fotografía: Steve Bernstein, Emmanuel Lubezki.
Diseño de vestuario: Carlos Brown.
Peluquería y maquillaje: Julián Tejeda.
Escenografía: Emilio Mendoza, Ricardo Mendoza y Gonzalo Ceja.
Ambientación: Marco A. Arteaga, Mauricio de Aguinago y Denise Pizzini.
Coreografía: Farnesio de Bernal.
Directores de reparto: Claudia Becker y Felipe Fernández.
Editores: Francisco Chiu y Carlos Bolado.
Música: Leo Brower.
Asesor de Magia: Mago Nino.
105 min./Color.

¹⁴ Véase al respecto GUARINOS, Virginia (1999, 2004).

Danzón (1991)

María Novaro

Instituto Mexicano de Cinematografía.
Fondo de Fomento a la Creatividad Cinematográfica.
TV Española.
Tabasco Films.
Gobierno del Estado de Veracruz.
Macondo Cine Vídeo.
Intérpretes: María Rojo, Carmen Salinas, Tito Vasconcelos, Margarita Isabel, Víctor Carpintero, Cheli Godínez, Daniel Rergis, Adyari Chazaro, Blanca Guerra.
Fotografía: Rodrigo García.
Sonido: Nerio Barberis.
Ambientación: Marisa Pecanins y Norberto Sánchez-Mejorada.
Gerencia de producción: Tlacateotl Mata.
Productor asociado: Miguel Necochea.
Producción ejecutiva: Dulce Kuri.
Edición: María Novaro y Nelson Rodríguez.
Guión: Beatriz Novaro y María Novaro.
Producción: Jorge Sánchez.
120 min./Color.

La mujer del puerto (1991)

Arturo Ripstein

Dos Producciones.
Reparto: Patricia Reyes Spindola, Alejandro Prodi, Evangelina Sosa, Damián Alcázar, Ernesto Yáñez, Alonso Echanove, Julián Pastor.
Productores: Allen Persselin y Michael Donnelly.
Diseño Artístico: Juan José Urbini.
Fotografía: Ángel Cobos.
Música: Lucía Álvarez.
Edición: Carlos Puente.
Guión: Paz Alicia Garcíadiego, inspirado en un cuento de Guy de Maupassant.
Producción: Hugo Scherer.
110 min./Color.

5. Referencias bibliográficas

- ARREDONDO, ISABEL (2001): *Palabras de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- BUSTOS, VÍCTOR (1991): "María Novaro: De Lola a Danzón", en *Dicine*, n° 40, México, pp. 10-11.
- (1996): "Entrevista con María Novaro", en *Dicine*, n° 65, México, pp. 24-25.
- CORIA, JOSÉ FELIPE (2005): *Iluminaciones del inestable cine mexicano*, México, Paidós.
- ESQUIVEL, LAURA (1996): *Como agua para chocolate*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1996): *La ley del amor*, Barcelona, Plaza y Janés. (1999): *Estrellita marinera*, Madrid, Ollero y Ramos Editores.
- (2000): *El libro de las emociones*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- (2001): *Tan veloz como el deseo*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (2005): *La Malinche*, Madrid, Aguilar.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, ÁNGEL (1996): "Penúltimo tramo", en *Nosferatu*, n° 22, monográfico sobre Arturo Ripstein, San Sebastián, pp. 58-65.
- FOLADORI, ROXANA (2005): "El tabú del incesto. Su representación en *La mujer del puerto*", en *Razón y palabra*, n° 46, www.razonypalabra.org.mx.
- GARCÍA TSAO, LEONARDO (1996): "Entrevista", en *Nosferatu*, n° 22, monográfico sobre Arturo Ripstein, San Sebastián, pp. 80-109.
- GARCIADIEGO, PAZ ALICIA (1996): "Noche de filmación", en *Nosferatu*, n° 22, monográfico sobre Arturo Ripstein, San Sebastián, pp. 20-27.
- GUARINOS, VIRGINIA (1999): *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza en el cine*, Córdoba, Fílmoteca de Andalucía.
- (2004): "Un conflicto de género: La representación de la mujer americana en el cine español de hoy", en CHECA, Antonio (ed.): *Actas del I Congreso Internacional Iberoamericano. El futuro de la comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, (edición en CdRom).

- GUARINOS, VIRGINIA (2007): "Mujeres en proyección. La mujer en el cine", en LOSCERTALES, Felicidad y NÚÑEZ, Trinidad: *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, Madrid, Siranda, pp. 91-113.
- LAURETIS, TERESA DE (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ ARANDA, SUSANA (1994): "Filmar el tiempo: entrevista con Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego", en *Dicine*, n° 58-59, México, pp. 9-17.
- MAUPASSANT, GUY DE (1982): *La casa Tellier y otros cuentos eróticos*, Madrid, Alianza.
- MUÑOZ, JOSEAN (1997): "Silke y la madrastra", en *Nosferatu*, n° 23, San Sebastián, pp. 86-89.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO (1997): *Arturo Ripstein: La espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra.
- RASHKIN, ELISSA (2001): *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream*, Texas, Univeristy of Texas Press.
- RESÉNDIZ, EDGARDO Y VILLARREAL, ROBERTO (1995): *Esas extrañas mexicanas del celuloide*, México, Ediciones Castillo.
- RUFFINELLI, JORGE (1997): "Entrevista a Paz Alicia Garciadiego", en *Viridiana*, n° 14, monografía *La mujer del puerto*, Madrid, pp. 136-149.
- TORREIRO, MIRITO (1996): "Años de desconcierto. Años de penitencia", en *Nosferatu*, n°22, monográfico sobre Arturo Ripstein, San Sebastián, pp. 50-57.
- TRILLES, LUIS (1991): *Mujer y cine en América latina*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- TUÑÓN, JULIA (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- YANES GÓMEZ, GABRIELA (1999): *Una mirada al espejo: El cine de las hermanas Novaro*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.