

María Novaro: *Danzón* (1991)

Isabel Arredondo
(Plattsburgh State University of New York)

*A las hermanas Novaro y a las colegas con quienes compartí
la llegada de las películas hechas por mujeres.*

La protagonista de *Danzón* es la famosa actriz mexicana y senadora del PRD (2006-2012)¹ María Rojo, cuya vida gira alrededor de los salones de baile. La película detalla con cariño y una precisión entre antropológica y sociológica los rituales del danzón, baile de origen cubano que se transformó en Veracruz, para luego hacerse popular en los salones de baile de la Ciudad de México.

Dos cosas hacen de *Danzón* (María Novaro, 1991)² un clásico del cine mexicano. Una, el que sea un exponente clave del cine hecho por mujeres; la otra, el que tuviese tanto éxito, no solo nacionalmente, entre los danzoneros y danzoneras, sino también en el extranjero. Los amantes del baile llegaron a exclamar: “Voy a ver *Danzón* hasta que me canse” (Casillas de Alba 1991), y en Cannes tuvieron que añadir tres sesiones más a las cuatro ya programadas. Este éxito arrollador llama a la reflexión y a plantearse ¿cómo pudo una sola

¹ María Rojo tiene un lugar prominente en el cine mexicano. Entre sus películas se encuentran *Rojo amanecer* (1989), *La tarea* (1991), *El callejón de los milagros* (1995), *Salón México* (1996), *De noche vienes Esmeralda* (1997), *Crónica de un desayuno* (1999) y *Perfume de violetas* (2001).

² La directora mexicana María Novaro Peñaloza (Ciudad de México, 1951) estudió Sociología, carrera que le desencantó y que no concluyó, y cine. Entre 1980 y 1985, Novaro estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México donde hizo varias películas. En 1981, hizo tres cortos en Súper 8: *Lavaderos*, *Sobre las olas*, y *De encaje y azúcar*. Además, hizo tres cortos en 16mm, *Conmigo lo pasarás muy bien* (1982), *Querida Carmen* (1982) y *7 a.m.* (1983). Su tesis de graduación, *Una isla rodeada de agua* (1984), recibió el Ariel (premio de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas) al Mejor Cortometraje de Ficción (1986); *Azul celeste* (1987), la primera producción de Novaro en 35 mm recibió el premio Quinto Centenario a la mejor producción Iberoamericana y el Danzante de Oro, ambos en el Festival de Filmes Cortos de Huesca (1990). Su ópera prima fue *Lola* (1989). María Novaro trabajó muy de cerca en *Azul celeste*, *Lola* y *Danzón* con su hermana Beatriz, compartiendo tareas de guion y dirección. Beatriz Novaro es miembro del Sistema Nacional de Creadores y recibió el REC (reconocimiento al escritor cinematográfico) en 2008. Como escritora ha trabajado en novela, coescrito obras dramáticas y un libro sobre teoría cinematográfica: *Reescribir el guion cinematográfico*. Además, ha ejercido de maestra de dramaturgia, cine y redacción en el Centro de Capacitación Cinematográfica.

película “hablarle” al sector más popular a lo largo y ancho del Estado mexicano, y al mismo tiempo ser codiciada por la crítica especializada de Cannes? En las siguientes reflexiones sugerimos que *Danzón* triunfó en cines populares en México y en carrera comercial en París porque en él se aúnan un homenaje a México, a un importante sector de la población mexicana para quien el baile es una actividad vital³ y un examen crítico del género (masculino/femenino) como construcción social. La documentación visual del ritual mexicano del baile, unido al cuestionamiento de género, hicieron de *Danzón* un clásico del feminismo y del cine mexicano.

Espacios para el baile

Por qué bailar y, más específicamente, cuál es la función del baile en la vida de las personas es uno de los temas fundamentales de *Danzón*. Novaro crea una sencilla narrativa que le permite documentar salones de baile, plazas, cabarets, restaurantes y cualquier otro lugar en el que se baile. El motor de esta narrativa es la desaparición súbita del compañero de baile de Julia, Carmelo (Daniel Regis). Desorientada con la ausencia del que ha sido siempre su pareja de baile, Julia no solo se niega a bailar con otras personas, sino que se obsesiona con encontrarle. El paso de Julia por los salones del D.F. le permite a Novaro capturar visualmente detalles asociados con las competiciones de baile —diplomas, premios y fotografías que cuelgan de las paredes—, así como “entrevistar” a los aficionados al baile e, incluso, a la gente que limpia los salones cuando estos están vacíos. Y, cuando las posibilidades de encontrar a Carmelo en los salones de la Ciudad de México se han agotado, Julia prosigue su búsqueda en Veracruz, la cuna del danzón en México⁴. Es en Veracruz donde el espectador se da cuenta de que, en climas más tropicales, el baile tiene lugar en espacios públicos abiertos, como las plazas. El recorrido de Julia por plazas y restaurantes veracruzanos muestra que bailar es importante para gente de todas las edades; a través de los ojos de Julia, la cámara observa desde nonagenarios que apenas pueden moverse pero que repiten los pasos que les han dado vida, hasta unas niñas pequeñas que inician su aprendizaje. En búsqueda de Carmelo en Veracruz, Julia también visita un cabaret gay, decorado con sirenas que muestran sus pechos desnudos⁵. Es allí donde actúa Susy

³ A este público mexicano le entusiasmó verse representado en la película porque cuando se proyectaba la misma, estos salones estaban ya en vía de desaparición.

⁴ Rashkin menciona la idea de que Julia viaja a la cuna del danzón (2001: 170).

⁵ Novaro eligió la locación del cabaret de Susy, que está en el D.F. y no en Veracruz, porque le llamó la atención la ingenuidad con la que estaba decorado un lugar tan tenebroso (Arredondo 2001: 139-140).

(el conocido actor de la farándula Tito Vasconcelos⁶), quien le ayudará a buscar a Carmelo, y a quien Julia enseñará a bailar danzón. Bailar, podemos concluir, es importante para gente de la Ciudad de México y de Veracruz, para heterosexuales como Julia y para gays como Susy, para una madre soltera, para niños y abuelitos.

El danzón les permite a las hermanas Novaro examinar las normas de comportamiento establecidas para hombres y mujeres. La heteronormatividad⁷, la norma heterosexual, establece las relaciones sexuales entre parejas del sexo biológico opuesto como la norma, y discrimina las uniones de parejas del mismo sexo. Asimismo, esta norma asocia el sexo biológico a la identidad de género, estableciendo que hombres y mujeres deben comportarse de manera diferente. La directora explica que eligió el danzón porque

Es un mundo muy rígido, muy convencional. Está, aparentemente, estructurado de manera diferente para hombres que para mujeres: la mujer tiene que vestirse de determinada manera y el hombre tiene que vestirse de otra; el hombre es el que manda y la mujer es la que obedece; el hombre es el que guía y la mujer es la que sigue (Arredondo 2001: 134).

Las normas que regulan la identidad de género son un tema central de *Danzón*⁸. La película comienza con un largo picado de una pareja bailando al ritmo de la música. Sin embargo, la pareja no aparece de cuerpo entero, sino en un primer plano —de la rodilla a los pies— que se enfoca en los zapatos. Los estilizados zapatos de Julia, de tacón alto y plateado, no tienen nada que ver con los elegantes zapatos blancos y bajos de Carmelo⁹. En esta escena, Novaro experimenta más abiertamente con una técnica que ya utilizó en *Lola* (1989): la cámara busca detalles que muestran la identidad de los personajes, incluso antes de que estos sean presentados¹⁰. Igualmente, la secuencia inicial introduce

⁶ Una vez escrito el guion, Novaro le preguntó a Vasconcelos si el personaje que ella y su hermana Beatriz habían creado le parecía respetuoso. Después, Novaro seleccionó a Vasconcelos para el personaje (Arredondo 2001: 157-158).

⁷ En su análisis de *Danzón*, Foster emplea los términos “compulsory heterosexuality” y “heteronormativity” (Foster 2002: 100-111).

⁸ Para más detalles sobre el género como un acto performativo, véase la teoría de Judith Butler en *Gender Trouble: Feminist and the Subversion of Identity* (1990).

⁹ El énfasis en los zapatos es importante, como lo señala Tierney con el título de su ensayo: “Silver Sling-backs and Mexican melodrama: *Salón México* and *Danzón*”. Sin embargo, Tierney señala que los zapatos que aparecen en la película de Novaro son más cómodos que los del cine de cabareteras (1997: 371).

¹⁰ Por ejemplo, las tomas del interior del piso de Lola, en las que la cámara muestra la manera en la que esta ordena los juguetes de su hija, caracterizan al personaje a través de imágenes visuales y no de palabras.

las diferencias de género: los zapatos rituales del danzón, que la cámara observa con detención, son marcadamente diferentes para ella y para él. Las diferencias entre hombres y mujeres, de las que los zapatos son una sinécdoque, y las maneras de entender estas diferencias, serán un tema recurrente en *Danzón*.

No es la primera vez que el salón de baile o el cabaret aparecen en el cine mexicano. El melodrama clásico tiene un subgénero, el cine de rumberas o cabareteras, que se desarrolla en estos espacios. Entre las películas más famosas de este género se encuentran *La mujer del puerto* (Arcady Boytler 1933), *Salón México* (Emilio Fernández 1948) y *Aventurera* (Alberto Gout 1952). Además, *Danzón* también retoma la música asociada al salón de baile y el cabaret, especialmente los boleros de Toña la Negra¹¹ y Agustín Lara. ¿Por qué este interés de Novaro precisamente en volver al salón de baile y al melodrama?

Retomando el cine clásico

A las estudiosas del cine de mujeres mexicano en los años noventa, en su gran mayoría mujeres, les interesó que *Danzón* retomara el cine de cabareteras y que cuestionara la sexualidad y el trágico fin de las protagonistas. Joanne Hershfield y David Maciel afirmaron que *Danzón* era una versión moderna del género de las cabareteras y salones de baile (1999: 257), y Elissa Rashkin tituló una de las secciones dedicada a la película —“Aventurera Revisited”— estableciendo una relación entre una de las películas más conocidas del género de cabaretera, *Aventurera*, y *Danzón* (2001: 173-178). Por su parte, Dolores Tierney tituló su artículo “Silver Sling-backs and Mexican Melodrama: Salón México and Danzón”, comparando la película de Novaro a la de Emilio Fernández¹². Estas especialistas estuvieron de acuerdo en que no se trataba de una simple repetición del melodrama mexicano, sino de una vuelta con cuestionamiento. Para Rashkin, *Danzón* “can be seen as a response to and reinvention of... the cabaretera film” (2001: 174) y para Tierney se trataba de un desafío de géneros patriarcales, como el melodrama¹³. Esta última subrayó las diferencias entre la

¹¹ El personaje de Doña Ti (Carmen Salinas), la propietaria del hotel en el que se queda Julia en su estancia en Veracruz, está muy ligado a la figura histórica de Toña La Negra; Doña Ti canta canciones de Toña La Negra. Sin embargo, Salinas puntualiza que hay una diferencia entre su personaje y la famosa cantante: Toña La Negra parecía cabrona y lo era, mientras que Doña Ti lo parece, pero en cuanto Julia llora se le ablanda el corazón (Arredondo 2001: 138).

¹² Para otra comparación entre *Danzón* y *Salón México* véase Arredondo (1999).

¹³ Este argumento fue desarrollado también por Óscar Robles. En *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro* (2005), Robles defiende que Novaro lucha contra el patriarcado a tres niveles; el nivel nacional está representado por *Danzón*.

protagonista de Fernández y la de Novaro; mientras que Mercedes moría trágicamente, Julia experimentaba un renacimiento (Tierney 1997: 364). La mayoría de las investigadoras también coincidieron en apuntar que la moralidad era una de las áreas en las que Novaro respondía al melodrama mexicano. Rashkin señaló que la directora se deshacía del marco moral que rodeaba al melodrama, el cual existía incluso en el cine de cabareteras hecho por mujeres, como la película *Trotacalles*, que Matilde Landeta hizo en 1951 (2001: 176). Hershfield y Maciel apuntaron que *Danzón* celebraba el placer que el baile trae a las mujeres, no la vergüenza, refiriéndose a que, al contrario que en películas como *Aventurera* o *Salón México*, donde a la mujer que baila y trabaja en los salones se la asocia con la inmoralidad, en *Danzón* no se condena a Julia ni por bailar ni por su aventura amorosa (1999). Aunque Julia acuda a los mismos salones del pasado clásico, su presencia está asociada con el disfrute de la vida.

Reacción inicial del público internacional

En 1991 no había muchas películas hechas por mujeres, especialmente tratándose de mujeres latinoamericanas. Eso explica que tanto los espectadores como los medios de comunicación tuvieran ideas preconcebidas sobre cómo debía ser una película hecha por una mujer. Una de ellas era pensar que al ser una película de una directora, esta tenía que tomar una postura contra el machismo y que debía, si no denunciar, por lo menos, cuestionar la situación en la que las mujeres estaban en el mundo, y particularmente en México. Los periodistas de Nueva York que entrevistaron a Novaro con motivo del Festival Latino de esta ciudad eran de esa opinión. Nos cuenta Tim Golden, del *New York Times*, que durante una rueda de prensa muchos de ellos repetían la misma pregunta: “It must be hard to be a woman director in such a terribly male-dominated society as Mexico’s, right?”, a lo que Novaro respondía: “It’s not that bad”. Golden observa que las cabezas de los otros periodistas que también están entrevistándola “sake with empathy. ‘It must be terrible’” (Golden 1992: 24H). Novaro no considera que las mujeres vivan mal en México, ni que ella hubiera sido una víctima del machismo.

Danzón sorprendió a un amplio sector mexicano e internacional que incluía tanto a críticos de cine conservadores como a declaradas feministas. Unos reaccionaron ante el feminismo de *Danzón*, otros ante su falta de feminismo. En opinión de este último grupo, el cine clásico había creado roles estereotipados para mujeres y había impuesto límites a la sexualidad femenina en aras de la moralidad que debían ser atacados. Ya que Novaro había elegido representar el mundo de los salones de baile en México y el melodrama clásico, que era machista, debía criticarlos abiertamente.

Reacción de la prensa mexicana: femenino o feminista

A principios de los años noventa los periódicos capitalinos debatieron si *Danzón* era feminista o no. En estos periódicos se planteaba una oposición entre lo femenino, que se refería a las características de un cine hecho desde la óptica de una mujer, y lo feminista, un cine que atacaba directamente lo masculino. Hubo periodistas como Alejandro Leal que interpretaron *Danzón* como una película feminista, de ahí el título de su artículo “María Novaro es descarada feminista y antimachista”. Casi una década después, Rashkin aborda esta discusión planteando que se había creado un “binomio” que oponía lo femenino a lo feminista. La historiadora mexicana defiende, convincentemente, que críticos y periodistas definen el término “feminista” de una manera reductora y peyorativa, que se puede resumir con la idea de odia-hombres. Por el contrario, en su opinión, el feminismo debe entenderse como una valorización de las mujeres y un rechazo de la opresión social en la que estas viven (Rashkin 2001: 80-81)¹⁴. El uso de la palabra feminista de una manera reductora explica por qué las directoras mexicanas, incluyendo a Novaro, declararon que su cine era femenino y no feminista. Sin embargo, si empleamos una definición más amplia del feminismo, como la que plantea Rashkin, *Danzón* es sin duda un clásico del cine feminista. Cuando Novaro dice que en su cine “No hay una postura feminista, solo estoy al lado de ellas [las mujeres] y tomo partido por ellas” (Rashkin 1999: 180), las metas de la directora coinciden con la definición de Rashkin: estar del lado de las mujeres y tomar partido por ellas es tener una postura feminista¹⁵. Sin embargo, es necesario especificar que el feminismo, como revolución social que lucha por la igualdad de la mujer, tiene su historia.

Feminismo de la tercera ola

Las nociones de segunda y tercera ola (*second and third wave*) se han usado para hablar de la transición del feminismo en países de habla inglesa y, de manera más reducida, también se han empleado para referirse al cine de las

¹⁴ Después de hablar del ataque que se hizo a *Danzón* como película feminista, Rashkin dice: “The binarism of these statements [feminine/feminist] reveals how narrowly ‘feminism’ was construed by critics, for whom the term seemed to connote a pejorative, cartoonish “man-hater” rather than the valorization of women and the rejection of oppression” (2001: 80-81).

¹⁵ Con respecto al binomio femenino/feminista y la postura de las otras directoras, véase mi libro *Motherhood in Mexican Cinema* (2014: 21-23).

directoras mexicanas¹⁶. En México, el feminismo de la “segunda ola”, o llamémoslo el segundo feminismo, se puede datar con anterioridad a mediados de la década de los ochenta y su representante más significativo es el colectivo Cine-Mujer¹⁷. Este feminismo se caracterizó por una concientización de la situación de las mujeres, especialmente en un contexto legal y laboral, señalándose que los hombres tenían más oportunidad que ellas. El tercer feminismo sigue planteando la situación de la mujer en la sociedad, pero pasa de la concientización al análisis del género como construcción social. La meta de la tercera ola no es desenmascarar el machismo, sino ahondar en cómo el género estructura la sociedad y comprender la psicología de la mujer. Si hablamos del tercer feminismo, una película puede ser feminista sin denunciar el machismo. A una década de su estreno, *Danzón* pasó a los estudios de cine mexicano como una película feminista. En *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Sergio de la Mora se refiere a *Danzón* como un feminismo de la tercera ola (2006: 59). Por su parte, David Foster también considera *Danzón* una película feminista, llegando incluso a decir que se trata quizás de una de las mejores películas feministas de América Latina hechas hasta la fecha (2002: 102)¹⁸.

Ante preguntas del tercer feminismo como: ¿hasta qué punto la construcción social del género determina la libertad de actuación de las mujeres? Novaro da respuestas feministas, explicando que ella “quería mostrar cómo, incluso dentro de ese marco [rígido, el del danzón], una mujer puede ser dueña de su vida. Los danzoneros dicen: ‘en el baile como en la vida el hombre manda y la mujer obedece’ y yo lo traduje como ‘en el baile el hombre manda y la mujer obedece, pero en la vida no’” (Arredondo 2001: 134). Novaro acepta que existan normas que determinen cómo deben actuar las mujeres, pero su personaje, una mujer independiente con sus propias opiniones, no tiene que seguirlas. Las siguientes secciones examinan aspectos específicos del tercer feminismo de *Danzón*, entre los que se encuentran el dar a la mujer la capacidad de mirar, el mantenerse a una distancia crítica de la felicidad heterosexual de la pareja y el desarrollar la identidad psicológica de la mujer.

¹⁶ Con esto no asumo que el feminismo estadounidense y europeo tenga la misma naturaleza y pase por las mismas fases que el mexicano. Son, sin duda, movimientos que comparten ciertas características, pero adquieren otras muy diferentes en contextos históricos, políticos y culturales diferentes.

¹⁷ Para establecer estas fechas empleo los estudios de Marga Millán y Patricia Vega, quienes datan el final de las actividades del colectivo alrededor de 1986/87.

¹⁸ Sin embargo, Foster considera *Danzón* feminista por otras razones a las planteadas en este estudio. Para él, *Danzón* es feminista porque muestra la determinación de una mujer de clase media a satisfacer sus necesidades personales.

La capacidad de mirar y disfrutar

Muchos estudios feministas estadounidenses han demostrado que en el melodrama del cine clásico de Hollywood las mujeres son el objeto de la mirada del espectador (Doane 1987). Un argumento similar se ha hecho con respecto al cine clásico de cabareteras o rumberas (López 1994). Tal es el caso de la actriz más conocida en el cine de rumberas, Ninón Sevilla (*Aventurera, Señora Tentación*, José Díaz Morales 1947), cuyo cuerpo es el centro de atención del cabaret y de la pantalla, pero a través de cuya mirada no se ve la acción¹⁹. Al contrario de Sevilla, la protagonista de *Danzón* sí tiene la capacidad de mirar, que se manifiesta abiertamente en su paseo por el puerto de Veracruz. Este puerto está asociado, en el imaginario mexicano, con *La mujer del puerto*, donde el puerto de Veracruz es un *locus* de amor peligroso, en el que bellas mujeres se enamoran perdidamente de guapísimos marineros. Es en este espacio clásico donde Julia —con maquillaje, vestida de rojo y con una flor haciendo juego con el traje— disfruta de mirar a los marineros. Novaro estructura el intercambio de miradas entre los marineros, apoyados en la barandilla de altos barcos, y Julia, en el muelle, a través de tomas en picado —de los marineros a Julia— intercaladas con repuestas en contra-picado —de Julia a los marineros—. Este intercambio de miradas no solo sugiere la capacidad de ver de Julia, sino también el placer asociado a mirar y ser mirada. El placer de mirar de la protagonista culmina en la habitación de su hotel en Veracruz, donde Julia admira el cuerpo semidesnudo de Rubén (Víctor Carpinteiro), un joven que trabaja en un remolcador. Foster afirma que el viaje a Veracruz le permite a Julia descubrir su propia identidad erótica (2002: 103) y que esta se manifiesta en la observación del cuerpo dormido del joven (2002: 108-109). La mirada de Julia, sentada en la cama de su habitación del hotel en Veracruz, se desplaza lentamente de los pies hacia la cintura del cuerpo del marinero dormido. Este movimiento de la cámara que “acaricia” con placer el cuerpo semidesnudo masculino no tenía precedentes en el cine mexicano. El fotógrafo, acostumbrado a sexualizar el cuerpo femenino, tuvo que acostumbrarse a sexualizar el de un hombre²⁰. Sin duda, la libertad de mirar y tener relaciones sexuales de Julia fue cuestionada e incluso condenada por parte del público²¹. Sin embargo, la condena es parte de

¹⁹ Para un análisis detallado de las actrices del cine clásico, incluyendo Sevilla, véase Ana María López (1994).

²⁰ Con respecto a la creación de esta nueva mirada, véase el incidente humorístico en el que Rodrigo García, el fotógrafo de *Danzón*, tuvo cierta aprensión a “tocar” con su cámara el cuerpo sexualizado de Víctor Carpinteiro (Arredondo 2001: 160).

²¹ Para más detalle, véase el excelente estudio de la recepción de la película hecho por Norma Iglesias Prieto. La autora estudia la respuesta del público real, teniendo en cuenta la

la reacción del público, no de la narrativa fílmica, donde este corto encuentro de Julia con su marinero se interpreta como un descanso y una alegría para ella.

La mirada de Julia es, además, una metáfora de su poder de decisión. No solo puede mirar y disfrutar, sino que además es, para ponerlo en palabras de la directora, “total y absolutamente, dueña de su vida” (Arredondo 2001: 135). A pesar de que Julia no deja de ser una mujer común y corriente, ella es la que decide cuándo irse o volverse de Veracruz. Astutamente, Novaro crea una tensión sin resolver entre el poder de mirar y decidir de Julia y la cultura conservadora y estructurada del danzón.

La distancia crítica ante la felicidad heteronormativa

Danzón retoma el tema del amor romántico y los ideales heterosexuales de pareja, que ya habían aparecido en el primer largometraje de Novaro. En *Lola* la protagonista acepta las promesas sociales de una vida feliz en pareja. Al principio de la película, Lola cree firmemente los mensajes de amor que le manda su compañero Omar a través de las canciones que canta con su grupo de *rock*. Cuando letras como “Sin ti me moriré” no se cumplen, Lola sufre y se deprime, llegando a pensar en el suicidio. Estas letras de normativa romántica también están presentes en *Danzón*, especialmente a través de boleros. Sin embargo, al contrario de Lola, Julia se distancia de ellas. Esta distancia está visual y verbalmente representada en el paseo de Julia por el puerto de Veracruz. La neblina sugiere la entrada de Julia en el mundo de la fantasía²², y el nombre de los barcos que encuentra en su paseo —*Puras ilusiones*, *Amor perdido*, *Me ves y sufres*, *Lágrimas negras*— reiteran la sensación onírica. Como sugiere el nombre *Puras ilusiones*, el amor es una ilusión y el paseo de Julia por el puerto tiene que entenderse como la visualización del mundo sentimental que rodea a Julia. Sin embargo, a pesar de que en *Danzón* la narrativa del amor romántico sigue presente, Julia no participa de ella. El alejamiento crítico a través del humor (por ejemplo, en el nombre de los barcos) pone el amor romántico en perspectiva²³, y como resultado de este distanciamiento feminista, Julia ni sufre ni se deprime.

importancia del sexo-género en los procesos de interpretación y apropiación de la película, y cómo se construyen las identidades de género a partir de una experiencia cinematográfica grupal (1998: 182).

²² Según Novaro, “no son barcos normales, estamos en la fantasía de esta mujer” (Arredondo 2001: 153).

²³ Dice Novaro: “Al hacer *Danzón*, por una parte, tomamos elementos de nuestra educación sentimental, pero, por otro, nos deslindamos de ellos. Así, a través del humor, logramos sentirnos como mujeres muy diferentes de lo que nos enseñó nuestra educación sentimental” (Arredondo 2001: 136).

Esta posición crítica también afecta la representación de la feminidad. Vestidos, pendientes, flores, maquillaje, zapatos de tacón, faldas estrechas no determinan la identidad de la mujer. Para darse un paseo por el puerto de Veracruz Julia juega a maquillarse y a vestirse, pero esto no la convierte en una mujer subyugada, sino que, irónicamente, la libera (Rashkin 2001: 171). Después de haberse maquillado y puesto su traje rojo Julia se siente más libre porque ha aprendido a no tenerle miedo a su propia sexualidad. En este sentido, se puede decir que el amor romántico es como el maquillaje y el vestido rojo, algo que se puede poner y quitar sin que altere la identidad de la que lo usa. Julia tiene la libertad de fantasear con el amor, y de usar y desechar el maquillaje; con y sin estos elementos, sigue siendo dueña de su propia vida.

Homenaje a las madres cuyos hijos se van

Otra aportación de *Danzón* al cine feminista es la de ahondar en las diversas etapas por las que pasan las mujeres en su papel de madres. Además de ser una apasionada del danzón, Julia es también una madre en etapa de cambio y adaptación. *Danzón* puede entenderse como un *Bildungsroman*, una novela de aprendizaje²⁴, a través del que Julia aprende a separarse de su hija para facilitar su independencia emocional.

El cine mexicano, tanto clásico como contemporáneo, pone énfasis en el papel de las madres como personas que cuidan de sus hijos. Sin embargo, ¿qué sucede cuando la necesidad de cuidado de los hijos decrece? En particular, ¿qué consecuencias tiene para una madre el que primero la eduquen a que se obsesione por el cuidado de los hijos, y súbitamente la pidan lo contrario, que no se preocupe de ellos? En películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro 1941) o versiones más modernas del mismo tema como *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza 1972) se ridiculiza el paso psicológico de las madres por el proceso de independencia de los hijos. No así en *Danzón*. Inicialmente, Julia se deprime por la distancia emocional de Perla, ya una adolescente. Sin embargo, a medida que la película avanza, la necesidad de distanciamiento de Perla se convierte en una oportunidad para Julia.

El viaje a Veracruz le da a Julia la oportunidad de dedicarse tiempo a ella misma. La protagonista de *Danzón* aprovecha su estancia en Veracruz para poder

²⁴ Con esto me refiero a que *Danzón* describe una etapa de transición en la vida de Julia; la película comienza cuando el período de ser una madre que cuida activamente a su hija se acaba, y se inicia el de ser una madre que observa a su hija convertirse en una persona independiente. A pesar de que no se trata de una etapa de juventud, como muchos *Bildungsroman*, sí se trata de un aprendizaje.

hacer lo que antes, dedicada al cuidado de Perla, no se ha permitido: reencontrarse, descubrir el mundo de la sensualidad, hacer nuevos amigos y tener un *affaire* con un atractivo marinero. *Danzón* es entonces, un homenaje a la madre en proceso de transición. Así, contra lo que muchas personas han opinado, la crisis de Julia no la crea el que desaparezca Carmelo, sino el que Perla quiera y deba independizarse. Novaro acaba creando una madre feminista, al contrario de las madres descritas muchos años antes en los estudios clínicos de Freud, Julia facilita la independencia de Perla en lugar de entorpecerla.

Cine de mujeres y producción cinematográfica

Danzón no puede estudiarse como un fenómeno aislado. El final de los años ochenta y el principio de los años noventa marcan para México un esfuerzo conjunto de mujeres mexicanas graduadas de las escuelas de cine²⁵. La producción cinematográfica de dicho grupo no pasó desapercibido para la prensa mexicana. En 1989, un titular de un periódico capitalino decía, refiriéndose a Novaro: “Surge la 4ª directora de películas” (Feliciano 1989). Tan solo tres años después, Novaro se había convertido, a través de la investigación académica y periodística, en la doceava directora²⁶. Al aumentar el número de películas hechas por mujeres, crece también el interés académico. Este deseo de saber más sobre lo que interesa a las mujeres y su manera de mirar se manifiesta en conferencias como el “Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas” (Tijuana 1991), evento fundamental que establece el estudio académico del cine mexicano hecho por mujeres²⁷. Además, el *boom* del cine de mujeres en México atrajo la visita de directores de festivales extranjeros, como Peter B. Schumann, quienes asisten a festivales internacionales mexicanos, como el de Guadalajara, con la intención de seleccionar películas para exhibirlas en afamados festivales, como el de Berlín.

²⁵ Me estoy refiriendo, entre otras, a Guita Schifter (*Novia que te vea*, 1992); Busi Cortés (*El secreto de Romelia*, 1988; *Serpientes y escaleras*, 1991); Dana Rotberg (*Ángel de fuego*, 1991); y Marisa Sistach (*Los pasos de Ana*, 1988).

²⁶ Para una lista de las que se consideraban directoras de cine en 1991, véase la ponencia de la periodista Patricia Vega (1998: 97). Para un estudio de las pioneras del cine latinoamericano que se estudiaban a finales de los años ochenta, véase Paranguá (1989).

²⁷ Norma Iglesias y Rosalinda Fregoso editaron un detallado estudio de este evento, *Miradas de mujer* (1998).

La política estatal cinematográfica del sexenio de Salinas y el desarrollo del cine de mujeres

El *boom* de las películas hechas por mujeres no puede separarse de la política cinematográfica en esta época. *Danzón* se produjo dentro de un esquema que podríamos denominar cine de Estado, es decir, un cine en el que el Estado promueve el arte a través de su participación en la producción, exhibición y distribución. A pesar de que el Estado mexicano tradicionalmente ha participado en la industria del cine, no todos los gobiernos lo han hecho con el mismo entusiasmo. El sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) participó activamente en la creación de películas, mientras que los dos sexenios consecutivos después de este, el de José López-Portillo (1976-1982) y el de Miguel de la Madrid (1982-1988), no lo hicieron. En el sexenio neoliberal de Carlos Salinas de Gortari (1988-1995), dentro del que se produjo *Danzón*, el Estado privatizó teatros y casas productoras, y con el dinero de la venta de estos, participó activamente en la producción. Además de privatizar la industria del cine, el Estado cambió su táctica para fomentar la producción, pasando de dar un subsidio al cine (como en el sexenio de Echeverría) a convertirse en un socio inversor. Con este cambio, los directores de cine tuvieron que participar activamente buscando otros socios en compañías y agencias gubernamentales extranjeras y productores independientes mexicanos²⁸. *Danzón* fue una coproducción en la que los socios inversores más importantes fueron el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, es decir, el Estado), Televisión Española (quien invirtió dinero a cambio de una parte de la distribución de la película) y la productora privada Macondo Cine-Video. Mientras que en el periodo en el que se hizo *Danzón* se entendía que el Estado debía intervenir en el campo simbólico facilitando la creación de productos culturales que cuestionaran y elaboraran sobre las estructuras sociales, a partir de la mitad de la década de los noventa la política neoconservadora del libre mercado ve las producciones culturales como un producto más del mercado.

Además de la privatización y el énfasis en la producción, el sexenio de Salinas trajo otro cambio importante para el cine: la apertura de los sindicatos. Con anterioridad a 1988, la ley mexicana obligaba a que solo los miembros del sindicato trabajasen en las películas que se exhibían con beneficio comercial, es decir, en los cines. Esta ley prohibía que los miembros de otras instituciones que habían aprendido a hacer cine fuera del gremio participasen en el cine industrial. Entre los que se tenían que mantener al margen de la industria se encontraban los egresados de las dos escuelas de cine de la Ciudad de México:

²⁸ Para un estudio detallado del cine de Estado véase Maciel (1999).

el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), creado en 1963 dentro del contexto universitario, y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), creado en 1975 como parte de los estudios del Estado, Estudios Churubusco. No es mera coincidencia que las primeras películas con salida comercial hechas por mujeres daten de los años 1989-1991. Con anterioridad a esta fecha, las directoras de cine mexicanas solo habían trabajado en televisión, ya que el cine industrial estaba vedado por los sindicatos. Podemos concluir entonces, que películas como *Danzón* se produjeron gracias a la inversión del Estado en la producción durante este sexenio, así como a la apertura de los sindicatos.

Éxito de *Danzón*

La inversión en la producción durante el sexenio de Salinas tuvo resultados inmediatos: en 1991 México volvió a participar en los festivales de cine internacionales. La noticia de la selección de *Danzón* y *La mujer del puerto* (Arturo Ripstein) para el festival de más prestigio dentro del cine de arte salió el 23 de abril de 1991 en *La Jornada*, uno de los periódicos más importantes del país, y con anterioridad en *Excélsior*, periódico que enfatizaba la larga ausencia de México en el festival francés. Según los periódicos, Cannes también se sorprendió de la selección de películas mexicanas. El director polaco Roman Polanski comentó: “hace años que no veo algo verdaderamente interesante de ese continente” (Anónimo 1991: 19), refiriéndose a la idea de que no se hacían buenas películas no solo en México, sino en Latinoamérica. A los periódicos mexicanos les gustó la segunda parte del comentario de Polanski, y los titulares anunciaron: “El filme *Danzón* de María Novaro representará a AL en Cannes” (NOTIMEX 1991: 32). Este titular sugiere no ya que *Danzón* represente a México, sino a toda la América de habla española.

Danzón se exhibió en Cannes el domingo 12 de mayo y el lunes 13, y tuvo una gran acogida, tanto por parte de los críticos de cine como del público. Los periódicos mexicanos señalaron que la sala estaba llena y que la película fue recibida con nutridos y calurosos aplausos. Algunos llegaron a decir que la película recibió una “extraordinaria ovación” (ANSA 1991: 1, 5). No pasó desapercibido para la crítica nacional que los periódicos internacionales de más reputación —*Le Figaro*, *Le Monde*, *Liberation* de Francia, *La Repubblica*, *La Stampa*, *Corriere Della Sera* de Italia, *Screen Internacional* de Gran Bretaña y *Variety* de Estado Unidos— escribieran críticas favorables. A pesar de que hubo quien dijo que lo de la buena acogida europea era un truco publicitario del Instituto

Mexicano de Cinematografía²⁹, lo cierto es que la compraron Canadá, Italia, Francia, Grecia, Holanda, Turquía y Estados Unidos, países que la exhibieron en salas cinematográficas con excepción de Grecia y Turquía. Además, el éxito de *Danzón* hizo que Novaro pudiera recuperar la inversión con ventas al extranjero de *Lola*, que fue adquirida para televisión. *Danzón* también se exhibió comercialmente en México, en cines populares como el cine Latino lo que en opinión de la directora era un reto. Según ella, era difícil exhibirla en el Latino “porque tiene un público que no está acostumbrado a ver cine mexicano, pero siento que tenemos que correr el riesgo, si estamos empeñados en reconquistar ese mercado” (Camarena 1991: 6). En opinión de Carmen Salinas, que hace el papel de Doña Ti en la película, a través de películas como *Danzón* se pueden abrir las puertas del mercado internacional al cine mexicano (Camarena 1991: 6). El regocijo, sin duda, ayudó a la exageración. Amelia Camarena tituló su columna “*Danzón* a la conquista del mundo”.

Danzón recibió muchos premios, entre otros galardones se encuentran el premio Diva a la mejor directora en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana (1991), un Hugo de Plata a la mejor actriz (María Rojo) en el Festival Internacional de Cine de Chicago (1991) y una Mano de Bronce a la mejor película en el Festival Latino Film de Nueva York. Con todos estos triunfos *Danzón* se convirtió en una película clave del cine hecho por mujeres y del cine latinoamericano en el mundo.

Bibliografía

- AFP (1991): “*Danzón*, de México, salva el honor del cine latino en Cannes”. En: *La Afición*, 12 de mayo, sección espectáculos, p. 26.
- ANÓNIMO (1991): “Dio inicio el Festival de Cannes”. En: *El Día*, 10 de mayo, p. 19.
- ANSA (1991): “Extraordinaria Ovación en Cannes Para el Filme Mexicano *Danzón*, de María Novaro”. En: *Excelsior*, 13 de mayo, pp. 1, 5.
- ARREDONDO, Isabel (1999): “By Popular Demand: I Will See *Danzón* until I Can’t Stand It Any More”. En: *Journal of Communication Inquiry*, vol. 232, pp. 183-196.
- (2001): *Palabra de Mujer: Historia oral de las directoras de cine mexicanas 1988-1994*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2013): *Motherhood in Mexican Cinema: The Transformation of Femininity on the Screen*. Jefferson: McFarland.
- ARREDONDO, Isabel y otros (2013): *In Our Own Image: An Oral History of Mexican Women Filmmakers 1988-1994*, traducción al inglés de: *Palabra de Mujer*, Digital Commons,

²⁹ Fernando Celín menciona este dato, diciendo que “Hay quien pretende que lo de la buena acogida europea es un truco publicitario del Instituto Mexicano de Cinematografía” (Celín 1991).

- <<http://digitalcommons.plattsburgh.edu/modernlanguages/1/>> [último acceso: 7 de julio de 2014].
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminist and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CAMARENA, Amelia (1991): “Danzón a la conquista del mundo”. En: *Esto*, 13 de junio, p. 6.
- CASILLAS DE ALBA, Martín (1991): “Voy a ver *Danzón* hasta que me canse”. En: *El Economista*, 27 de junio, s. p.
- CELIN, Fernando (1991): “¡Hey Familia! *Danzón* Dedicado a...”. En: *Novedades*, sección Semanario de cultura, 21 de julio, s. p.
- DOANE, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- FELICIANO, Enrique (1989): “Surge la 4ª directora de películas”. En: *Esto*, 11 de enero, p. 15.
- FOSTER, David William (2002): “*Danzón*”. En: Foster, David William: *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press, pp. 100-111.
- GOLDEN, Tim (1992): “*Danzón* Glides to a Soft Mexican Rhythm”. En: *The New York Times*, 11 de octubre, p. 24H.
- HERSHFIELD, Joanne/MACIEL, David (1999): “Women and Gender Representation in the Contemporary Cinema of Mexico”. En: Hershfield, Joanne/Maciel, David: *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 249-265.
- IGLESIAS PRIETO, Norma/FREGOSO, Rosa Linda (eds.) (1998): *Miradas de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana/Davis: El Colegio de la Frontera Norte/Chicana-Latina Research Center, University of California, Davis.
- IGLESIAS PRIETO, Norma (1998): “Recepción y género en la película *Danzón*”. En: Burton-Carvajal, Julianne/Torres, Patricia/Miquel, Ángel (eds.): *Horizontes del segundo siglo: Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/IMCINE, pp. 181-200.
- (2004): “Gazes and Cinematic Readings of Gender, *Danzón* and its Relation to its Audiences”. En: *Discourses* (Detroit: Wayne State University Press), 26 (Winter and Spring), 1 & 2, pp. 173-193.
- LEAL, Alejandro (1992): “María Novaro es descarada feminista y antimachista”. En: *El Universal*, 4 de octubre, s. p.
- LÓPEZ, Ana María (1994): “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”. En: Carson, Diane/Dittmar, Linda/Welsch, Janice (eds.): *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 254-270.
- MACIEL, David (1999): “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”. En: Hershfield, Joanne/Maciel, David (eds.): *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 197-232.
- MILLÁN, Mária (1999): *Derivas de un cine femenino*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- NOTIMEX (1991): “El filme *Danzón*, de María Novaro, representará a AL en Cannes”. En: *La Jornada*, 11 de mayo, Sección cultura, p. 32.
- NOVARO, Beatriz (2003): *Reescribir el guión cinematográfico*. México: CONACULTA/CCC.
- NOVARO, María/NOVARO, Beatriz (1994): *Danzón* (guion). México: Ediciones El Milagro.

- PARANAGUA, Paulo Antonio (1989): "Pioneers: Women Filmmakers of Latin America". En: *Framework*, 37, pp. 129-138.
- RASHKIN, Elissa (2001): "María Novaro: Exploring the Mythic Nation". En: *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas Press, pp. 167-191.
- ROBLES, Óscar (2005): *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*. New York: Peter Lang.
- TIERNEY, Dolores (1997): "Silver Sling-backs and Mexican Melodrama: *Salón México* and *Danzón*". En: *Screen*, 38, 4, pp. 360-371.
- VEGA, Patricia (1998): "Las directoras de cine en México". En: Iglesias, Norma/Fregoso, Rosalinda (eds.): *Miradas de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana/Davis: El Colegio de la Frontera Norte/University of California, Davis, pp. 91-102.