

Sujetos (trans)nacionales: la negociación de la etnia, el género sexual y la clase social
en cine y literatura de fines de siglo XX

by

Nayibe I. Bermúdez

Submitted to the Department of
Spanish and Portuguese and the Faculty of
the Graduate School of the University
of Kansas in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Danny J. Anderson Chair

Lee Skinner

Vicky Unruh

Date submitted: May 2004

ABSTRACT
Nayibe I. Bermúdez, Ph.D.
Department of Spanish and Portuguese, May 2004
University of Kansas

Hasta el momento, el análisis de la representación femenina en la literatura y cine latinoamericanos ha usado el concepto de negociación tangencialmente. Además, mucha de la crítica feminista se concentra en personajes femeninos marginados de clase baja. Tales exámenes han conceptualizado los términos en los que la mujer representada obtiene agencia, o no, por medio de la resistencia. Por una parte, este estudio pretende ampliar el campo de significaciones por el uso explícito del concepto de negociación en literatura y en cine. Por otra, en el sentido usado, la negociación no necesariamente excluye la resistencia, aunque considera que otros mecanismos como el diálogo, el silencio, la heteroglosia, la sumisión, la adaptación, el disimulo, y la interiorización pueden ser más productivos a la hora de vivir la cotidianidad. Asimismo, en contraste con previas investigaciones, ésta se enfoca en mujeres de clase alta, o de otra manera privilegiadas, para establecer las formas en que ellas, a través de la negociación, también cuestionan su marginación. En concreto, la negociación incluye una serie de tácticas y estrategias conscientes e inconscientes por la que los sujetos femeninos intentan construir zonas de convivencia más dignas y habitables en un entorno histórico, político, espacial y socioculturalmente determinado. Más allá de eso, las negociaciones encarnadas en las protagonistas trascienden los textos para vislumbrarse también en las prácticas intertextuales y contextuales de producción, distribución, adaptación y recepción de los vehículos culturales analizados.

La disertación se enfoca en sujetos (trans)nacionales y en las tensiones que éstos enfrentan debido a las diferencias de etnia, clase social y género sexual. Los textos estudiados pertenecen a la época de los ochenta y los noventa con protagonistas como Sor Juana Inés de la Cruz, una monja novo-hispana, en la película *Yo, la peor de todas* (1990) de María Luisa

Bemberg; dos judío-mexicanas en *Novia que te vea*, novela de Rosa Nissán (1992) y adaptación cinematográfica de Guita Schyfter (1993); una actriz suicida de origen checoslovaco en *Miroslava*, cuento de Guadalupe Loeza (1989) y realización filmica de Alejandro Pelayo Rangel (1993); y dos mujeres embarcadas en negocios y relaciones ilícitas en la novela de Álvaro Mutis, *Ilona llega con la lluvia* (1988), y en la película homónima por Sergio Cabrera (1996).

Contenido

Introducción	1
Capítulo 1: <i>Yo, la peor de todas</i> de María Luisa Bemberg: la negociación visualizada	36
Capítulo 2: Memorias y melodrama: negociación y agencia en <i>Novia que te vea</i>	66
Capítulo 3: <i>Mirolava</i> : la adaptación como forma de negociación	127
Capítulo 4: <i>Ilona llega con la lluvia</i> : la negociación dialogizada	178
Conclusión	222
Notas	233
Obras citadas	272

Introducción

Durante los años finales del siglo veinte, el cine y la literatura en América Latina se caracterizan por un renovado esfuerzo de exploración de los papeles de la mujer. En contraste con las narrativas testimoniales en apogeo en los ochenta, las cuales se interesan en las vidas indígenas y las personas de la clase baja, en muchos casos los textos de la alta cultura y el cine contemporáneo exploran la vida de mujeres de clase acomodada. Aunque éstas últimas también sufren marginación, poco se ha hecho para examinar el carácter de su exclusión y sus formas de enfrentar la marginación. Sin disminuir en absoluto la importancia de la narrativa testimonial y su indagación en la marginación de mujeres pobres, me preocupa explorar esta otra faceta de la marginación de las mujeres de otras clases sociales. En particular, me llaman la atención las formas de negociación que utilizan en su vida diaria. Este estudio se enfoca en las tensiones ocasionadas por las diferencias de etnia, clase social y género sexual para argüir que la imagen para la representación femenina contemporánea se encarna en un sujeto negociador, embarcado en un intento por conseguir agencia y lograr cambios de resignificación de su papel social y cultural.

Mi propósito es analizar los procesos de marginación que intervienen en la formación de la subjetividad femenina en textos literarios y en producciones filmicas del período comprendido entre fines de 1980 y la década de los noventa. Los textos escogidos giran en torno a figuras privilegiadas, ya sea por su clase social o sus muchos talentos, cuya identidad cruza varias fronteras. Las protagonistas incluyen a Sor Juana Inés de la Cruz, una monja novo-hispana, en la película de María Luisa Bemberg *Yo, la peor de todas* (1990); dos mujeres mexicanas de ascendencia judía en *Novia que te vea*, novela de Rosa Nissán (1992) y adaptación cinematográfica de Guita Schyfter (1993); una actriz mexicana y suicida de origen checoslovaco en *Miroslava*, cuento de Guadalupe Loaeza (1989) y realización filmica de

Alejandro Pelayo Rangel (1993); y una mujer mítica embarcada en negocios ilícitos en la novela de Álvaro Mutis, *Ilona llega con la lluvia* (1988), y en la película homónima por Sergio Cabrera (1996). Todas las protagonistas sufren y luchan por superar algún tipo de marginación, ya sea por su ascendiente étnico, su participación en el ámbito intelectual o público, su sexo y/o su poco acceso a procesos o mecanismos de auto-representación. Sin embargo, todas reclaman el derecho a renovadas posiciones subjetivas a través de tácticas de negociación que problematizan y en ocasiones logran expandir su limitado eje de acción.

Otro aspecto que le da coherencia al estudio conjunto de estas obras es su particularidad de ser narraciones de mujeres con una identidad "transnacional" en proceso de negociación con un medio poco propicio para su desarrollo. La hibridez inherente a estos personajes subraya intersticios culturales y puntos de contención con las ideologías dominantes. Aquí, el concepto de hibridez se refiere a posicionamientos fuera de las prácticas oficiales de ciudadanía. Las nuevas identidades híbridas se sitúan en los intersticios de los confines culturales y demuestran una conciencia de la economía política internacional que interviene en la formación de la identidad (Joseph y Fink 2). El entrecruce de fronteras en que se sitúan estas protagonistas las enfrenta al sexismo del medio cultural de su devenir, a asuntos relacionados con la posesión de la voz narrativa y de la mirada, a discusiones sobre el nacionalismo y a cuestiones de legibilidad y de representatividad. Las señas de identidad de los personajes analizados actúan como signos de cuestionamiento de límites y de pétreas posiciones subjetivas.

Los términos "negociación" y "renegociación" usados en este estudio parten de formulaciones trabajadas por Christine Gledhill, Druscilla Cornell y Elaine Orr. Para Gledhill la subjetividad femenina está parcialmente informada por el sujeto textual propuesto por la ideología patriarcal, pero no es idéntica a él. La interacción del componente social con el

textual sirve de base para la dialéctica de negociación y renegociación con las ideologías dominantes en el que se ven inmiscuidas las mujeres. Cornell también alude a la negociación, sin mencionar el término, en su postulación sobre la reconstrucción autónoma del sujeto, la cual presupone un proceso de auto-determinación que es importante para la reformulación de espacios más dignos y habitables. Por su parte, Elaine Orr al proponer y practicar una poética de la negociación facilita el camino hacia la puesta a prueba de este discurso. En mi estudio, el concepto de "negociación" describe los procesos que permiten el surgimiento de entidades fluidas para las que las coyunturas tradicionales y las nuevas confluyen en la producción de un espacio alterno, o por lo menos, para la problematización de los modos de representación que restringen el surgimiento de tales zonas de identidad.

La noción de negociación se encuentra intrínsecamente ligada a la idea de agencia. Mientras que la negociación incluye una serie de estrategias, tácticas y maniobras para crear espacios de acción—por ejemplo, enunciar experiencias en busca de un interlocutor y de una agenda común—la agencia implica cambios de significación personal y social. Mi conceptualización de la agencia se apoya en el trabajo realizado por Judith Butler, Ross Chambers, Josefina Ludmer, Paul Smith y Raymond Williams. Si la ideología es una práctica de representación vivida que produce la perspectiva desde la cual se observa el mundo, la conexión entre el individuo y la ideología se da a través de todo un complejo de experiencias sociales que el individuo trata de negociar y que definen su identidad. Ya que las experiencias dependen de varios factores—la etnia, la nacionalidad, la sexualidad, las circunstancias interculturales y transnacionales, por mencionar algunos—entre estos factores surgen contradicciones que pueden crear una situación en la cual es posible ejercer agencia, es decir, en la que se puede usar una posición de sujeto para acceder a otra. En este proyecto, la agencia y la negociación no necesariamente implican una resistencia, ni una práctica basada

en la negación, la rebelión o la revolución, sino una praxis que acepta la diplomacia, los compromisos, los acuerdos, las alianzas y el legado de la tradición (Merrim "Towards a Feminist" 23, Orr 12-13). La hibridez o el proceso continuo de (re)formulación de la subjetividad de los personajes estudiados subraya múltiples intersticios culturales y posibilidades de acción para el logro de cierta autonomía personal sin necesidad de recurrir a una poética de subversión o sublevación violenta que, en muchos casos, si se tiene en cuenta la realidad sociocultural de algunos países latinoamericanos, tampoco ha implicado necesariamente un cambio radical en la dinámica de las relaciones de poder imperantes.

Mi tesis es que las fisuras y los espacios que se abren en los textos, debido a las vivencias cotidianas de los personajes femeninos dentro de las categorías de clase social, de etnia y de género sexual, proveen un contrabalance a los límites del papel femenino tradicional y dan pie para la negociación de la subjetividad femenina. Mi lectura examina las estructuras discursivas y las estrategias narrativas y visuales con el fin de escudriñar los diversos mecanismos de negociación usados por las protagonistas para conseguir algún recodo para la agencia. El dilema de representación es parte fundamental de este examen, así como también las estrategias de adaptación al pasar del medio narrativo al cinematográfico. En este sentido, la escritura, la cultura popular, la mezcla de géneros narrativos y la mitificación de la imagen femenina se unen a prácticas cinematográficas como decisiones de *mise-en-scène*, la voz en *off* y el *voice-over* para mostrar los modos en que las protagonistas negocian con su entorno *vis-à-vis* las múltiples circunstancias que enfrentan.¹ Asimismo, el análisis de las prácticas literarias y cinematográficas, en la medida en que éstas añaden complejas capas de significación, posibilitan el examen de la negociación en el nivel textual, intertextual y contextual.

Un aspecto distintivo de los textos estudiados es que todos comparten una sensibilidad típica de fin de siglo veinte en cuanto a una conciencia del papel político de las prácticas cotidianas como posibles actos de negociación. En este sentido, aunque se refieren a períodos diversos como representaciones, todos los textos comparten una sensibilidad específica con respecto a lo "cotidiano" y sus prácticas. En concreto, lo cotidiano se refiere aquí a formas vividas de (re)(in)corporarse al mundo a partir de procesos de (re)ubicación ideológico-discursivos, emocionales, afectivos, corporales, psíquicos, psicológicos y (auto)representacionales. En esto radica lo singular de estas narrativas como manifestaciones e inversiones culturales. Es decir, que si bien siempre ha habido negociación de agencia, ésta ha seguido parámetros diferentes según el contexto histórico.

No es una exageración decir que la imagen femenina y su representación siempre han ocupado un sitio privilegiado en la novela y en el cine de Latinoamérica. En la literatura canónica abundan los personajes femeninos protagónicos, cuyo nombre titula un gran número de obras de ficción. Sin embargo, tales protagonistas a menudo carecen de voz y su construcción responde tanto a limitantes del género literario como a constricciones de tipo socio-cultural y de género sexual. *Amalia* (1852) del argentino José Mármol, *María* (1867) del colombiano Jorge Isaac y *Clemencia* (1869) del mexicano Ignacio Manuel Altamirano, son ejemplos memorables en los cuales el romanticismo subyacente y la necesidad de un modelo de feminidad conveniente para la imaginación nacional contribuyen a la creación de mujeres míticas, estereotipadas y acartonadas en su sumisión y auto-sacrificio.² Es decir, que en estas protagonistas, como parece sugerir Doris Sommer en *Foundational Fictions*, se negocian las ansiedades macroculturales y se encarnan los diferentes proyectos para inventar y construir la nación. A pesar de ello, una revisión de la literatura sobre la negociación demuestra que el término no parece haber sido usado para el análisis de esas protagonistas.

Proyectos posteriores incluyen la reinención y negociación con los modelos literarios. Como es sabido, con el modernismo, el naturalismo y las vanguardias, la figura femenina llega a ocupar un lugar central en la imaginación de los protagonistas masculinos. La mujer se convierte en objeto de creación del artista y del intelectual.³ Es así como en *Sangre patricia* (1901) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, el poeta-protagonista construye a una etérea y caribeña Beatriz a partir de metáforas de agua y de humo. La no menos volátil Margarita en *Margarita de niebla* (1927), del mexicano Jaime Torres Bodet, se compone a partir de imágenes superpuestas que no consiguen dar consistencia física al personaje.⁴ Por esta misma época, el novelista Federico Gamboa, también de México, intenta retribuirle el cuerpo a la por entonces descorporizada imagen femenina, en *Santa* (1903), su muy aclamada novela naturalista.⁵ No obstante, el cuerpo de la protagonista es recodificado en el texto al emblematicar la decadencia del porfiriato.⁶ Entonces, la mujer como texto para la encarnación de la nación experimenta una metamorfosis negociada al imbuirse complementariamente de atributos nacionalistas, estéticos y demagógicos que le dejan poco espacio para la agencia individual. No obstante, esta mujer textual continúa subrayando aspectos intertextuales y extratextuales de producción y consumo que acreditan espacios para una posible negociación que aún está por estudiar.

A partir de la década de los treinta los personajes femeninos negocian más asiduamente con los síntomas de su alienación, tanto literaria como social, al intentar acceder a los medios de representación como forma de inserción en el entramado cultural inmediato. Además de reclamar el poder narrativo por medio de la narración en primera persona, las protagonistas de muchas de estas narrativas reaccionan en contra e interpretan como alienante un medio social que busca situarlas en papeles tan delimitados como el de esposa y madre. Tal es la situación en textos como *La última niebla* (1935) y *Chilena, casada, sin profesión*

(1963) de las chilenas María Luisa Bombal y Elisa Serrana, respectivamente, y en las argentinas *Bodas de sangre* (1951) y *Mañana digo basta* (1968) de Silvina Bullrich, así como en *La señora Ordóñez* (1967) de Marta Lynch. Como acertadamente señala Marcia L. Welles en su análisis de estos textos, aunque los síntomas de alienación no necesariamente están ligados al sexo de las protagonistas, sus sentimientos de confinamiento e incomunicación sí se conectan directamente con su posición en el mundo como mujeres (284). Tal capacidad introspectiva y de expresión consigue la re inserción textual de estas protagonistas en un entorno social específico caracterizado por contradicciones de clase social y género sexual. Asimismo, la representación de estas mujeres se contextualiza en el ambiente de la clase media en momentos de crisis política nacional. Esta crisis parece entrar al texto por la reflexión y agonía sobre la naturaleza conflictiva y prescriptiva de los modelos tradicionales de asumir y representar la feminidad. En este sentido, la negociación de la agencia se insinuaría en estos textos en términos de una sintomatología generalizada que liga lo restrictivo a lo social por una política sexual rígida con la que es deseable suponer que las protagonistas de alguna manera negocian.

En contraste con esta búsqueda en el Cono Sur—que en parte señala el carácter no teleológico de la historia de la representación de la mujer en América Latina—los papeles estereotípicos de la prostituta y su envés, la virgen, campean en mucha de la literatura mexicana que, siguiendo los pasos de *Santa*, se hace popular a mitades de siglo. En su seminal ensayo "Sexismo en la literatura mexicana" Carlos Monsiváis declara: "A la mujer en nuestra literatura le corresponde asumir un papel fundamental: el de paisaje. El hombre es, siempre, el centro, la razón de ser" (107). Según Monsiváis las estereotípicas imágenes de la mujer que proliferan en la literatura mexicana, más o menos hasta los años sesenta, se encarnan en las figuras de la amada remota, la novia pura, la madre abnegada y comprensiva,

la pecadora arrepentida y la devoradora ("El sexismo" 108-9). Estos modelos de representación, que aparecen por igual en la obra de escritores y escritoras se ven determinados, como señalan muchos analistas, por los arquetipos de virgen y puta presentes en la historiografía, en la filosofía y en la psiquis mexicana. Además de los tipos señalados por Monsiváis, Luis Leal identifica en su estudio de los arquetipos femeninos en la literatura mexicana a la maestra, la solterona y a la beata. Su examen parte de una serie de narraciones que incluyen novelas populares tales como *Fruto de sangre* (1958) de Rosa de Castaño, *Yo como pobre* (1944) de Magdalena Mondragón y *El desierto mágico* (1961) por Concha de Villareal. Todas estas imágenes femeninas arquetípicas toman forma y se moldean según los debates del momento en México sobre el puesto de la mujer en el imaginario nacional y en el proyecto de construcción de la nación mexicana que, como señala Ana López, ha sido una de las narrativas maestras en la sociedad mexicana ("Tears and Desire" 150)

La fluctuación experimentada por la literatura del continente en el tipo de imagen femenina textual conveniente, apunta hacia la aceptación, resistencia y reformulación del proceso de mitificación iniciado desde hace siglos por la literatura universal, pero lo que tiene más relevancia para este estudio es que también registra el dilema de representación. En décadas más recientes, novelas como *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955) y *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963) dialogan con los discursos filosóficos y psicológicos universalistas de representación de la mujer como un "enigma" y proponen personajes como Susana y la Maga cuyas formas de conocimiento y de vida son intuitivas, corporales e irracionales.⁷ La sexualidad desbordante de Susana y su incapacidad de enunciación la sitúan en un espacio inasible tanto para Pedro Páramo como para sí misma. La interioridad y los balbuceos ininteligibles de Susana parecen ser índice de una feminidad agresiva que exhume de su cuerpo y que la condena a la inmovilidad y a la histeria. La Maga, por su parte, como aduce

Catherine Bretillon, carece de la capacidad de distanciamiento necesaria para objetificar y examinar la realidad circundante y es imaginada como incompetente para apropiarse de la palabra o para comunicarse (379). Es dicente que en momentos en que la narrativa latinoamericana entra en la etapa del llamado *Boom*—por motivos que incluyen, entre otros, las innovaciones al nivel de la técnica y de la trama—la representación femenina parece continuar encasillada en la mudez y la dependencia. Estas figuraciones desafían las tales llamadas innovaciones y enuncian el impasse y el dilema a que se ha visto abocada la representación de los personajes femeninos. De igual manera, también demuestran un enfoque crítico abocado a la tipologización de estereotipos y de movimientos que no ha dado cabida al examen de la negociación específica en la que probablemente incursionan las protagonistas de estos textos.

Tendencias literarias más recientes demarcan un nuevo epistema y una forma de percepción renovada que permiten la constitución de personajes que devienen sujetos "al interactuar directamente con la realidad en su lucha por la existencia" (López González 22). Personajes como Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío* (Elena Poniatowska, 1969) y Susana, en *Pánico o peligro* (María Luisa Puga, 1983), como demuestra Aralia López González, parten de la realidad circundante para organizar la conciencia que estructura sus subjetividades y autonomías relativas. De esta manera, estas dos protagonistas cuestionan la representación tradicional sobre el modo de ser mujer y logran negociar con su entorno de manera positiva. Danny J. Anderson también señala la capacidad negociadora de personajes femeninos en la narrativa mexicana reciente con el ejemplo de Cati en *Arráncame la vida* (Ángeles Mastretta, 1985). El personaje de Cati utiliza sus privilegios para resistir el puesto femenino tradicional dentro de la familia de clase alta (Anderson 23). El que esto no cause mayores conmociones dentro de su propia clase social no disminuye su capacidad de sujeto

con cierta agencia. Como acertadamente anota Dianna Niebylski en su análisis de los personajes femeninos, subversivos y trasgresores de la narrativa de Mastretta, en una sociedad donde las mujeres no tienen medios formales para expresar formas militantes de liberación, cualquier forma de trasgresión debe ser validada y reconocida (30). En este sentido, es importante el intento de reevaluación de la tan a menudo vilipendiada relación entre madre e hija, en la que la madre es emblema de la ley patriarcal en contra de la que la hija se rebela, mientras que el padre, a menudo, sale ileso. Tal es el caso de *La 'Flor de Lis'* (Elena Poniatowska, 1988) en la que el personaje de Mariana siente un profundo amor y una duradera devoción por su progenitora. Aunque la madre en *La 'Flor de Lis'* actúa como símbolo de la nación mexicana, el amor de Mariana y su autoridad narrativa para auto-representarse y representar a Luz sugieren cambios positivos en cuanto a la posición y significación de la mujer en la dinámica de las relaciones sociales y nacionales.⁸ En estas últimas novelas y artículos se va perfilando el enunciado de una poética de la negociación que posiciona y ancla a las protagonistas en la realidad de su contexto socio-cultural y que entreve tácticas pro-activas para la intervención en el imaginario sobre la mujer.

La crítica a los modelos tradicionales de representación y la búsqueda de modos de auto-representación por supuesto no se circunscribe a las literaturas de México y Argentina. El referente específicamente colombiano, que también es parte de mi análisis, cobra especial importancia en una obra tan paradigmática como *Los amores de Afrodita* (Fanny Buitrago, 1983). Los personajes de esta colección de cuentos están tan sujetos a las tensiones del "qué dirán" que su caracterización los convierte en emblemas y caricaturas de la sociedad colombiana de clase media. Inmersos en un mundo plagado por la hipocresía, la inseguridad y el debilitamiento económico de la década de los ochenta, los protagonistas viven la tensión causada por las diferencias de clase social y por los guiones culturales determinados por la

categoría de género sexual. Sin embargo, de modo similar al de Cati en *Arráncame la vida*, personajes como Maclovia, de *Los amores de Afrodita*, aprenden a usar a los hombres y sus privilegios de clase para acceder al poder y a cierta autonomía individual. Esta obra se alza como una fuerte crítica a los discursos misóginos y fundacionales de la nacionalidad colombiana, en especial al establecer la falta de solidaridad entre los personajes femeninos y al impugnar tal disociación como cómplice de los discursos que subyugan a las mujeres.

Aunque, como he querido señalar en este último ejemplo, la historia de la representación de la mujer en la literatura está ligada a cambios ideológicos y sociales que encuentran su reflejo, re-producción, interpretación y creación en los textos, el recuento propuesto no pretende de ninguna manera crear la idea de un desarrollo lineal o progresivo desde una representación negativa de los personajes femeninos hacia su anverso. Muchas de las revoluciones y cambios históricos—por ejemplo las guerras de independencia, la revolución mexicana, la soviética y la cubana—han dejado casi intacto el papel tradicional de la mujer, incluso agravándolo con la doble jornada o deberes adicionales, al mismo tiempo que han modificado la estructura de poder económico, tecnológico y político para el resto de los ciudadanos. Como he señalado, lo mismo ha sucedido con los movimientos literarios como las vanguardias y el *Boom*, y más recientemente en el autodenominado grupo *crack*, que a pesar de su rechazo de modelos conceptuales precedentes han seguido en gran parte adheridos a esquemas formuláicos para la representación femenina. Lo que quiero enfatizar es la importancia de la intervención crítica para el análisis y creación adicional de espacios en los cuales sea viable encontrar recodos para la reinterpretación alterna de las subjetividades femeninas. Esto presupone un intento por evadir la "contaminación" que los textos conllevan en sí al pedir ciertas lecturas y una búsqueda negociada de ángulos para escudriñar las prácticas específicas de negociación de la agencia presentes en estas narrativas.

El cine de América Latina, al igual que la novela, ha estado inmiscuido en los procesos de representación y de reinterpretación de la posición social de la mujer en cuanto al tipo de sujeto femenino que cuenta para los proyectos nacionalistas y la suerte de temas que apoyan o socavan tales representaciones y empresas ideológicas. Críticos como Joanne Hershfield, Carlos Monsiváis, Carl Mora y David Ramón, entre otros, ofrecen una descripción, una tipología y un análisis de los papeles femeninos tradicionales, especialmente de los comercializados durante la "época de oro" del cine mexicano (1936-1956).⁹ Imágenes estereotípicas a partir de los años treinta incluyen a la madre y a la prostituta, que son signos que encuentran su raíz en la mitología cristiana y que continúan en el cine de los cuarenta en clara exhibición de la dicotomía marianismo/malinchismo. Un ejemplo ya mencionado es una de las primeras películas sonoras mexicanas, *Santa*. Esta imagen de la prostituta se relaciona posteriormente con el de la devoradora que, según Monsiváis, de ser personaje secundario en la novela pasa a ser principalísimo en el cine, sobre todo como emblema de María Félix ("El sexismo" 108-9). Con este nuevo papel femenino, el cine mexicano de la época busca proponer imágenes femeninas antitéticas a un posicionamiento de sufrimiento y silencio. El éxito de la mujer caída es prominente en el cine mexicano y continúa en la figura de la rumbera protagonizada por artistas como Mercedes "Meche" Barba, Ninón Sevilla y María Antonieta Pons en los filmes de cabaretera populares durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). Como señala Anne Rubenstein, la importancia de estas nuevas representaciones es máxima porque les permitió auto-manipular su imagen a artistas como María Félix y Dolores del Río que lograron con ello contribuir al debate cultural sobre las significaciones de ser mujer y de ser mexicana (168-9). Aunque los extremos de representación con la prostituta sacrificada y sufrida por un lado, y la mujer fuerte y agresiva por el otro, intentan esencializar y mitificar la figura femenina en el cine, el énfasis en el estudio de las estrellas

muestra resquebrajaduras en el sistema cinemático que también dan pie para un análisis de la negociación tanto a nivel textual como a nivel contextual. Ana López se ha convertido en pionera de esta rama al estudiar la figura de Dolores del Río como una estrella "(trans)nacional." Aunque López no usa el término negociar, según su análisis, del Río como estrella emblemática las condiciones de producción y negociación del cine mudo con el sonoro y del cine mexicano con el de Hollywood ("From Hollywood and Back" 10). Como la imagen varias veces (auto)(re)creada de del Río, que de ícono "hollywodense" se transformó en ícono emblemático de la mexicanidad y más recientemente en heroína de las instalaciones-altares chicanos, la imagen para la representación femenina en el cine mexicano sin duda ha encarnado prácticas negociadas según las diferentes épocas históricas.

Tales iniciativas se vienen dado de manera más consciente desde los setenta. Como anota Elissa J. Rashkin, en esta época las madres sufridas se convierten en vampiresas; los machos arrogantes en impotentes y alienados prisioneros de sus propias poses defensivas; y las mujeres caídas pasan de víctimas del pecado a víctimas del machismo. Según esta autora, en estos filmes el fin ineludible de las mujeres que tratan de negociar con las contradicciones del patriarcado es la locura (10-11). En este mismo período, la mayoría de directores siguen siendo hombres y el aparato cinemático mexicano continúa en sus manos, incluyendo aspectos varios como la producción, distribución y exhibición. De modo que aunque la figura femenina continúa en la mira de la cámara en forma de personajes o de actrices, el acceso de las mujeres a la dirección sigue restringido.¹⁰ No obstante estas circunstancias, a mediados de la década aparece el colectivo "Cine mujer" que comienza a filmar asuntos controversiales relacionados con el aborto, la violación, la prostitución y otros temas vedados (Rashkin 69). A partir de ese momento, al igual que en literatura y en los estudios feministas, se hacen imperativos la búsqueda y el rescate de las voces y el trabajo de directoras perdidas en el

olvido cultural característico del masculino medio cinematográfico. Estas voces incluyen a las directoras Mimi Derba, Adriana y Dolores Ehlers, Matilde Landeta y Adela "Perlita" Sequeyro, entre otras, que ofrecen representaciones de la imagen femenina pensadas y hechas por mujeres. Las películas de Landeta, cuyo cine pionero ha sido el más estudiado, incluyen *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). Los tres filmes promueven una perspectiva desde la óptica de la mujer, al mismo tiempo que negocian, es decir, que cuestionan y asumen, características de los géneros narrativos del momento.¹¹ En la década de los ochenta aumenta, asimismo, el número de mujeres que estudian cine de manera formal en las universidades del país y que se interesan por explorar nuevas facetas de la vida de la mujer para la construcción de renovadas formas de representación.

Los frutos del trabajo de este grupo entrenado formalmente en el cine comienzan a darse en la década de los noventa con la producción de largometrajes y el *debut* de ahora famosas directoras como Busi Cortés, María Novaro, Dana Rotberg, Guita Schyfter, y Marisa Sistach. Los filmes dirigidos por estas realizadoras captan a los personajes femeninos en diferentes posiciones sociales y examinan una gran variedad de asuntos. Por ejemplo, *Lola* (1989) y *Danzón* (1991) de María Novaro, junto a *Los pasos de Ana* (1988-1989) de Marysa Sistach, tratan el día a día de madres solteras que cuestionan su identidad al mismo tiempo que buscan métodos para sobrevivir y vivir vidas más felices. *Ángel de fuego* (1992) de Dana Rotberg es otra historia poco convencional que toma lugar en el México contemporáneo para indagar en la marginalidad. *El secreto de Romelia* (1988) por Busi Cortés explora tres generaciones de mujeres que se enfrentan a tradiciones opresivas y al machismo (Maciel 107-8). Las más recientes producciones de estas realizadoras analizan la hibridez característica de sus personajes femeninos. *El Jardín del Edén* (1993) por María Novaro se centra en personajes femeninos que viven en la zona limítrofe de Tijuana y San Diego y que nutren de

ambos lados de la frontera. Por su parte, *Novia que te vea* (1993) de Guita Schyfter estudia la diáspora judía en la Ciudad de México. El cine de estas directoras, aunque muchas no se identifican como feministas e incluso rehuyen tal denominación, trata la problemática de la mujer en varias de sus manifestaciones *vis-à-vis* las experiencias y las perspectivas concretas de sus personajes.

Muchas de las inquietudes y búsquedas manifiestas en el cine mexicano se hacen presentes en la cinematografía argentina a través de los usos ideológicos del cuerpo femenino. Al igual que en México, las primeras producciones mudas argentinas se inmiscuyen en los debates culturales sobre un nacionalismo incipiente que, como en la literatura del país, se dan en términos de la oposición "civilización" versus "barbarie" (King, *Magical Reels* 11). Ejemplos tempranos de filmaciones que ejemplifican esta oposición incluyen *Amalia* (1914) de Enrique García Velloso y *Nobleza gaucha* (1915) por Humberto Cairo, Enrique Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. Como se sugiere por este último título, los valores y orígenes autóctonos del gaucho salen triunfantes en la lucha entre éste y el ciudadano. En el filme, la virilidad agresiva, urbana y económicamente pudiente del ciudadano se impone al cuerpo femenino por la violación. En contraste, la virilidad campestre del gaucho epitomiza la posibilidad de redención y de salvación de la mujer. Es decir que la lucha territorial, encarnada en la violación, encuentra su lugar de inscripción en el cuerpo femenino para representar una vuelta a lo esencial gauchesco. Si por una parte la historia del cine nacional se inscribe en el debate de "civilización" versus "barbarie," esta historia también encuentra su expresión metafórica en el lugar asignado al cuerpo femenino, el cual pasa de la violación en el campo a la prostitución en la ciudad, en populares películas de las décadas siguientes. De modo que las cuestiones de representación y de género, aunque no suficientemente estudiadas ni en el cine argentino de principios de siglo ni en el de épocas

posteriores, es parte fundamental del aparato cinematográfico del país. En esta cinematografía tampoco se han estudiado sistemáticamente los términos específicos en los que se presenta la negociación, ni en esta época ni en épocas posteriores.

Para las décadas de los veinte y los treinta, Buenos Aires dispone de las más recientes innovaciones cinematográficas para la intervención activa en el proceso cultural de invención de roles sexuales. El modelo arquetípico de representación femenina alcanza popularidad en las películas del director José Agustín "el negro" Ferreyra, quien dirige su atención a los arrabales porteños para construir un mundo de prostitutas idealizadas (King, *Magical Reels* 12). Como en México, la música popular y el melodrama contribuyen a la elaboración mitológica de la figura femenina en personajes inocentes y abyectos. Hacia la segunda mitad de los treinta, la fórmula cinemática más exitosa de Ferreyra se consolida con los tangos y la actuación de Libertad Lamarque.¹² Sin embargo, todavía hace falta un estudio del estrellato de Lamarque, de la construcción de su imagen, de sus papeles y de su transnacionalidad como primera figura del cine argentino y mexicano. Esto permitiría determinar condiciones e instancias de negociación para ella misma y para sus personajes.

En el contexto social, la formación del sistema nacional de estrellas con divas y galanes nacionales tipo Carlos Gardel y Lamarque, se emparenta a las relaciones que las revistas sobre cine establecen con el público. Publicaciones de la década de los treinta como *Mundo Radial* y *Astros* logran un lugar destacado en la cadena de distribución de productos simbólicos a través del cuerpo y del *glamour* de las estrellas (Bermúdez et al 4). De esta manera, las revistas contribuyen a consolidar el aparato cinematográfico al mismo tiempo que comercializan con la representación de las figuras femeninas del momento e intervienen en la formación de los gustos y las formas de percepción de los ciudadanos. Estos textos también participan del debate ya perenne en la Argentina sobre las características y temas que

constituyen el verdadero cine nacional que por ese período cuenta con un buen número de estrellas y con suficientes secuelas de *Nobleza gaucha*. El apogeo del cine "clásico," es decir de la época de más producción y desarrollo, se da en la Argentina entre 1940-1950 e indudablemente es una cinematografía auto-consciente de la audiencia que ha ayudado a formar y a educar. Según King, en esta época existía en el país un "cine de mujeres dirigido a un público femenino" y protagonizado por mujeres (*Magical Reels* 40). Aparentemente, estos filmes eran romances idealizados con heroínas románticas que buscaban satisfacer los deseos narrativos de la audiencia al mismo tiempo que consolidaban el cine argentino como una industria comercial y nacional. Estos aspectos soslayan los múltiples niveles de negociación entre el campo intelectual y las tendencias críticas, y entre aspectos relacionados con la producción y el consumo.

Aunque existe un número apreciable de historias y ensayos sobre la historia de la cinematografía argentina, como se deduce por el trabajo de críticos como Cosuelo, Getino, King Mahieu y di Núbila, el estudio del cine en la Argentina se ha enfocado primordialmente en la producción de los años sesenta en adelante. En esta década, la preocupación más aparente de los cineastas, que como en México son hombres en su mayoría, la constituyen los presupuestos estéticos y de representación enfocados en asuntos de revolución técnica y temática. Como en el caso de la literatura, estas renovaciones no siempre tuvieron en cuenta ni la revisión de la posición social y textual de la mujer ni los asuntos de género.¹³ Tampoco propiciaron una apertura crítica que permitiera la reevaluación de los papeles femeninos en términos de la negociación de su auto-determinación. Este llamado "Nuevo cine latinoamericano"—que cubre aproximadamente de los sesenta a fines de los ochenta—y que es representado, entre otras, por las películas de Fernando Birri, Octavio Getino y Fernando Solanas, y el "Nuevo cine argentino" de los sesenta—con Leopoldo Torre Nilsson y Manuel

Antín, por ejemplo—son caracterizados por la crítica como una reacción contra el cine comercial de Hollywood que desde sus inicios desplazó los modelos europeos y tuvo una gran influencia en el desarrollo de las respectivas fórmulas de comercialización y consolidación del cine mexicano y argentino.¹⁴ En estas cinematografías, y en la crítica concomitante, el sujeto masculino asume una posición universal de representación, es decir, que funciona, debido a la concentración en el análisis de sus concretas necesidades políticas y sociales, como índice de subjetividad tanto para lo masculino como para lo femenino. El borramiento de la mujer y el privilegio de lo masculino se constituyen, como señalan los analistas, en un intento de borrar la categoría de género sexual y de naturalizar la posición mítica y periférica de las mujeres. Como aduce Stuart Hall, cuando se pierde de vista que los significados son producidos por nuestros sistemas de representación, es cuando se cae en la ilusión de lo natural y en los abismos de la ideología (10). De acuerdo con eso, parece éticamente inevitable volver al análisis del cine de la época no sólo para reevaluar prácticas de representación usadas, sino también para ver las formas en que los personajes femeninos han negociado con esos sistemas concretos.

Las largas dictaduras de Argentina, la represión y el silencio impuesto en los setenta y tempranos ochenta, de cierta manera también determinan la temática y las aproximaciones críticas al análisis del cine producido en este período. Analistas como Fernando Reati y Sergio Wolf escriben sobre la representación cinematográfica en términos del énfasis en la violencia y la muerte. Sin embargo, para fines de los ochenta, en reacción, a su vez, contra la mirada antropológica y psicológica del cine de los sesenta, el cine contemporáneo ha hecho un viaje que B. Ruby Rich denomina de lo "revolucionario a lo revelador." Este cine, en atención al contexto de apertura nacional, se destaca por su inversión de una política de lo "exterior" a una de lo "interior", es decir, que hace un viaje de lo explícitamente político a lo

intimista y personal (Rich 281-282). En esta nueva coyuntura la atención se dirige a la mujer y surgen filmes dedicados a explorar mitos femeninos nacionales como Victoria Ocampo, Camila O'Gorman y Eva Perón. Los largometrajes *Cuatro caras para Victoria* (Óscar Barney Finn, 1992), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1983), y los documentales *El misterio Eva Perón* (Tulio Demichelli, 1987) y *Evita: quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1983) tratan de indagar y reconstruir figuras históricas que son parte importante del imaginario nacional y que al ser reconocidas en su calidad mítica sirven como símbolos de oposición y de marginalidad (Kohen 240). Pese a este interés, la crítica sigue ignorando el tema de la representación femenina, con la posible excepción de Héctor Kohen quien habla sobre la mitificación de Ocampo, O'Gorman y Perón para enfatizar los discursos históricos y su papel en la recreación de una época y en la creación de la imagen cinematográfica de los protagonistas.¹⁵ Pese a ello, este crítico, no tiene espacio en su revisión panorámica para analizar las negociaciones de los personajes citados.

Es más, si bien otro crítico cinematográfico, Raúl Beceyro se refiere al interés del cine de los noventa por los asuntos de género, este logro es calificado como uno de los síntomas del supuesto fallecimiento del "verdadero cine argentino." En su ensayo "La muerte del cine argentino" Beceyro relaciona y circunscribe este "verdadero cine" a la era de redemocratización del país a partir de 1983 y a los temas de la represión y la violencia en una vuelta a los temas estudiados por Reati y Wolf. De modo que su visión revisita el debate sobre qué corpus cinematográfico debe contar para el cine nacional: "los films *argentinos* hechos a partir de 1983 se evidenciaban como *argentinos* y como realizados en la época de retorno de la democracia" (91, énfasis en el original). Beceyro se siente incomodado frente a lo que él llama el repliegue del cine "a su coto vedado," es decir, a temas poco "realistas" y relacionados con lo que el crítico irónicamente define como el "problema *eterno*: el problema

de la mujer" (93, énfasis en el original). Como ejemplo de este cine decadente Beceyro menciona la película de María Luisa Bemberg *Yo, la peor de todas*. Tal postura parece sintomática y reveladora de ansiedades culturales no sólo presentes en la época a causa del neoliberalismo y la idea de un cine transnacional con recursos internacionales, sino debido al lugar más prominente de la mujer en el cine argentino y al hecho de la preocupación feminista de Bemberg y de otras realizadoras por analizar aspectos de la realidad argentina más escondidos, naturalizados y silenciados que la violenta represión militar. Estas reacciones develan limitaciones a las que se enfrentan y con las que negocian las directoras, además de las ya consabidas sobre acceso a los medios técnicos y económicos para sus proyectos de representación.

Las quejas de Beceyro, afortunadamente, no parecen haber impedido ni los recientes rumbos del cine argentino ni la aparición de nuevas realizadoras. Además de Bemberg, Mercedes Frutos, Lucrecia Martel, Jeanine Meerapfel y Lita Stantic, de una u otra manera indagan en las problemáticas de personajes femeninos. De igual manera, directores como Eduardo Milewicz se interesan en los asuntos de género. En *La vida según Muriel* (1997), Milewicz presenta la perspectiva de una niña en un mundo femenino caracterizado por un fuerte subtexto lésbico. En el siglo XXI, el debate sobre qué constituye lo nacional en el cine no deja de tener resonancia, aunque ahora se cuestiona menos la necesidad de apertura a renovadas temáticas. Esta preocupación se refleja en la revista de cine *otrocampo* en línea que en marzo del 2003 presenta un panorama de revistas de cine argentino y comenta:

. . . para las publicaciones de estos años un cine nacional no sería un cine exitoso, que lleve al exterior nuestros rasgos de "argentinidad" o que muestre paisajes de nuestro país. Tampoco sería un cine que copie fórmulas y modelos

extranjeros, sino que sería aquel que desde una nueva vitalidad y librándose de viejos anquilosamientos y lugares comunes, dé cuenta de nuevas realidades 9

El problema de la identidad nacional, de qué representar, cómo y desde cuál estética continúa permeando el entramado cinemático en la Argentina. Sin embargo, todavía queda por considerar cuál es el lugar de los personajes femeninos en este debate, cuáles son y han sido las imágenes femeninas usadas en estas representaciones y cuáles han sido sus tácticas de negociación.

El presente recuento ha enfatizado los cines nacionales de la Argentina y México ya que estos países han contado con una industria cinemática nacional que continúa produciendo activamente a pesar de sus vaivenes y reveses. No se puede decir lo mismo de Colombia, donde el apoyo estatal ha sido tan escaso que nunca se ha podido construir un cine "nacional" duradero. Mi análisis de la representación de Ilona en *Ilona llega con la lluvia*, busca participar en el diálogo sobre este tema, que como en el cine argentino, ha sido prácticamente ignorado en la crítica sobre cine colombiano. La historia del desarrollo de esta cinematografía se distingue por el énfasis en la exhibición y por la falta de apoyo a la producción. La década de los veinte es, aparentemente, la única en la que se puede decir que existió una cinematografía relativamente estable y productiva con películas mudas, que como *María* (Alfredo del Diestro y Maximo Calvo, 1922) y *Aura o las violetas* (Pedro Moreno y Vicente di Domenico, 1924), se basaban en fuentes literarias y tuvieron una gran acogida.¹⁶ A diferencia de México y la Argentina, el tradicionalismo impidió la formación de un sistema nacional de estrellas ya que a las mujeres no se les permitía actuar. De modo que por muchos años fue necesario importar actrices ("Colombian Cinema" 7-8). Otro problema que limita la crítica es el reducido número de películas que han sido rescatadas o que han sobrevivido. Más

recientemente la producción ha aumentado aunque el rótulo de "nacional" aún queda en la incertidumbre por la necesidad del gremio de buscar fondos para sus filmes en el mercado internacional.¹⁷ Además, varios directores, como Sergio Cabrera, han tenido que exiliarse por la guerra civil y la violencia que azotan el país. Entre las producciones recientes que de manera reflexiva enfocan a personajes femeninos descuellan *María Cano* (1990) de Camila Loboguerrero y *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria (1998). La primera plasma la lucha sufragista de una mujer prominente a comienzos de siglo cuando el voto femenino aún no existía en Colombia; y la segunda sigue la peligrosa vida de una niña indigente por las calles del Medellín contemporáneo. Pero ya sea que el cine colombiano haya enfocado o no la problemática de la mujer de manera consciente, al igual que en la Argentina la historia de la representación femenina y de la negociación está por hacer.¹⁸

Lo que mi análisis propone, como he indicado ya, es una indagación textual de los términos en los que nace y se produce la negociación y cómo ésta, por una parte, intersecta las diversas coyunturas socio-culturales que caracterizan el entorno de las protagonistas estudiadas, y por otra, cómo dialoga con los términos de la representación y las estructuras narrativas utilizadas. El concepto de negociación para los medios audiovisuales se plantea como método de estudio de las producciones culturales y de los significados que se construyen por el encuentro entre los productores institucionales e individuales y entre los textos y el público (Gledhill 7). La propuesta de Christine Gledhill conceptualiza sociológicamente el intercambio cultural como la intercepción de procesos de producción y recepción que se realizan en base a un sistema de negociación de significados. La invitación a tal tipo de análisis es indudablemente demasiado amplia para este estudio. Sin embargo, para mi examen, son rectores dos de los puntos que sugiere Gledhill: por una parte, diferenciar los modos patriarcales de representación de la mujer de las experiencias socioculturales de las

mujeres y, por otra, escudriñar cómo las prácticas estéticas en las que participan los textos negocian con las prácticas extra-textuales y sociales (75). En este sentido, es útil recordar el debate sobre las etiquetas para nombrar géneros considerados específicamente "femeninos," y que por tradición han sido considerados "reaccionarios," tales como el diario, las memorias, el melodrama y el "cine de mujeres." Este inventario de géneros ha señalado una marginalización que habla de la feminización de la cultura de masas y de la escritura, y que ha ocasionado la exclusión de un amplio cuerpo de productoras de textos del ámbito de la alta cultura. En su seminal análisis sobre el uso de las técnicas del melodrama en el cine brasileño, cubano, venezolano y argentino, Ana López cuestiona el desprestigio de esta convención y demuestra la pertinencia política de los modos de representación construidos por este modo narrativo ("Melodrama").¹⁹ La línea de análisis indicada por López promete lecturas productivas en cuanto al reposicionamiento de la mujer y su salida, por las contradicciones inherentes a la ideología de género sexual, de los espacios de supresión enfatizados al estudiar este modo narrativo. No obstante, esta metodología no ha sido muy implementada en la crítica latinoamericana contemporánea, exceptuando el caso de México, que desde la óptica de las ciencias sociales demuestra una base empírica para su estudio de las relaciones de género sexual (Rashkin 226). La propuesta de Gledhill es similar a la de López por cuanto señala la necesidad de reevaluar las estrategias narrativas para ver cómo éstas no necesariamente están predeterminadas a significar lo "femenino" patriarcal, o sea la regresión. Las estrategias narrativas, por el contrario, en ocasiones logran negociar y contemporizar con coyunturas del contexto social específico.

Elaine Orr se ha constituido en una de las pioneras en la aplicación consciente de una metodología de la negociación al estudio de la literatura, particularmente la producida por autoras estadounidenses. Sus cavilaciones sobre el tema parten de las ideas de pensadoras

como Elizabeth Meese, Nancy Miller, Ann Snitow y Gayatri Spivak, quienes, a pesar de que no formulan una teorización del concepto de negociación, sí proveen material para la elaboración de un mapa de trabajo y para la enunciación de la negociación como concepto y modalidad crítica (10). Siguiendo el ejemplo de Orr, el presente estudio también busca investigar las posibilidades de una poética de la negociación como un conjunto de prácticas que no llega necesariamente a formularse en una serie de reglas o normas rígidas. Tal poética, al partir de condiciones históricamente contingentes y cambiables en el día a día de las protagonistas, se presta para el escrutinio de textos latinoamericanos contemporáneos. Más allá de los textos literarios, lo novedoso de mi examen surge de la aplicación del concepto de negociación a la exploración cinematográfica. El intento de estudiar la negociación como término analítico, no sólo emana de la ambición de aplicar un modelo de análisis que presupone la posibilidad de "rearticular" o "negociar" las posiciones subjetivas, sino también del hecho que son pocas las investigaciones sobre la forma en que los personajes ficticios de las producciones contemporáneas de la literatura y el cine latinoamericanos negocian con su entorno y acceden a subjetividades que sobrepasan fronteras de género sexual, etnia y clase social. Tampoco se ha analizado cómo logran negociar con los límites nacionales y locales, al tiempo que manipulan los modos narrativos para la subversión de la marginación y la reinscripción en un espacio público que resulta cambiado debido a tal reinscripción.

Si el texto se interpreta como un sitio de producción y de reproducción del subconsciente colectivo, entonces su análisis, como señala Hall, permite descubrir y reinterpretar las formaciones ideológicas inscritas en él (99-100). Este es el trabajo que han realizado feministas como Judith Butler, Anne McClintock, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis y Toril Moi, quienes al indagar en el tema de la representación femenina interrogan discursos maestros tales como el filosófico, el psicoanalítico y el cinematográfico. En *Bodies that*

Matter, Butler demuestra que en el discurso filosófico clásico la metáfora de la matriz, paradigmáticamente representativa del cuerpo femenino, corresponde a un emplazamiento binario que pretende establecer la diferencia entre la "materia" y la "forma". Para Butler, los sistemas filosóficos de Aristóteles y Platón sostienen que lo femenino representa la matriz, es decir la "materia," pero sólo como potencialidad o receptáculo que no puede parecerse a ninguna de las formas que engendra, mientras que lo masculino implica la "forma," o sea la "materialidad" del sujeto (31). Esta crítica contestataria implica al discurso filosófico universal en sistemas de significación que desde la antigüedad han construido un puesto marginal para la mujer. En conexión con este sistema de representación fundacional para la cultura occidental hay que notar la proliferación de mitos literarios clásicos que crean y recrean a la figura femenina como "un ser ambiguo y contradictorio, totalmente extraño e incluso opuesto al varón" (Quintillá 14). En consonancia con el análisis de Butler, el examen del mito antiguo en literatura, realizado por Teresa Quintillá también demuestra el mismo sistema binario de representación en el que el *logos* es la forma masculina de expresión, mientras que el silencio o el enigma son los ámbitos reservados a la mujer. O sea, que el discurso filosófico se ha implicado y ha imbuido la concepción de la naturaleza de lo femenino por parte de los griegos y posteriormente de otras civilizaciones occidentales. En tales circunstancias, la negociación de la agencia, según Butler, se da por la resistencia a los discursos.

La idea de receptáculo sin agencia material como signo para la mujer se repite en los discursos nacionalistas y antropológicos de cuño más reciente. En su revisión de estos discursos y de las formas de representación asignadas a la mujer, Anne McClintock arguye convincentemente que esta representación atiende a modelos de marginación. Para McClintock, las mujeres son excluidas de la acción directa como ciudadanos nacionales e

incorporadas simbólicamente al cuerpo político nacional como su límite y frontera metafórica. Es decir, que mientras que son construidas como portadoras simbólicas de la nación, carecen de poder como agentes en el panorama nacional. Si la relación de los hombres con la nación es metonímica, la de las mujeres, por el contrario, adquiere un sentido metafórico o simbólico (90). En la historia de la imagen de la mujer en el cine y la literatura latinoamericanos ya se ha visto la fecundidad de ambos tipos de discursos, el filosófico y el nacionalista, en la conformación del signo mujer no sólo como objeto metafórico, sino como objeto de la escritura, la mirada y la indagación masculina. Más allá de la resistencia, lo que no se ha estudiado son los mecanismos por los que las mujeres negocian con sus circunstancias.

La deconstrucción realizada por los análisis de los discursos citados prueba que las ideologías impresas en los modelos semióticos son sistemas de representación. Estos sistemas se materializan en la práctica a través de las experiencias culturales de los sujetos (Hall 103). De modo que el aspecto pragmático de estas vivencias puede crear situaciones que posibilitan intersticios para la negociación, la agencia y el cambio. Estos intersticios son en mi análisis situaciones de negociación que abren a nuevas posiciones ideológicas y a nuevos sistemas de representación, o de mitologización más positiva, que incluyen, como proponen Butler y de Lauretis, alternas formas de deseo. En este sentido, y de acuerdo con Modleski, la revisión de la central categoría de género sexual para incluir otras coyunturas vivenciales no implica la necesidad de abandonar la categoría de "mujer" (22) Por el contrario, ya que esta categoría es tan históricamente contingente como las de etnia y clase social, sigue siendo esencial en el análisis textual de la representación femenina elaborada tanto por teóricos y analistas de ambos sexos como por escritores, escritoras, realizadoras y realizadores.

Tales consideraciones metodológicas buscan integrar el análisis textual detallado al estudio de factores extratextuales y de orden político. Por este motivo, mi examen recurre a modelos sobre la cultura de masas y la cultura popular, y sobre el papel del lector y del espectador (Doane, Silverman, Modleski). Así mismo, se estudian los modos narrativos predominantes en las obras y se tiene en cuenta la efectividad de las técnicas cinematográficas como la voz en *off* y el *voice-over* en su meta de construir un sujeto femenino con agencia y capacidad de negociación. Por último, se enfoca en lo visual y la mirada femenina en su relación con la construcción y cuestionamiento de la imagen periférica y objetificada de la mujer. En este sentido, no sólo se estudian los discursos que interpelan a las protagonistas sino las formas de percepción corporal y afectiva que ellas utilizan para internalizar, (re)crear y modificar estos discursos y las formas propuestas de ser mujer.

Pese a que abundan los motivos de marginación de la mujer, el presente análisis enfatiza, primordialmente, aquéllos relacionados con el género sexual, los orígenes étnicos, la orientación sexual del personaje principal, la clase social y su incursión y violación de los límites públicos y privados a través del ejercicio de una profesión o de la ilegalidad. La gama de textos literarios seleccionados incluye un cuento y dos novelas. Este cuerpo literario se estudia simultáneamente, en tres de los casos, con su respectiva adaptación filmica por directoras y directores de cine latinoamericanos. Los filmes incluyen la producción de cineastas de México, agrupados bajo la denominación de la generación de los noventa, así como también obras del más reciente nuevo cine latinoamericano, es decir, películas realizadas a partir de los 1980. Todas las obras pertenecen a la época contemporánea, o sea que fueron escritas o producidas en las últimas dos décadas del siglo veinte, y todas muestran un interés en el tema de la mujer.

El orden de análisis de los textos sigue una línea cronológica de acuerdo a la fecha de aparición del texto. Esta organización busca hacer cada vez más compleja la tesis de que el tema de la representación femenina contemporánea toma forma en un sujeto negociador, comenzando con el análisis de las estrategias interpretativas y de representación femenina en el cine y en los textos literarios. Como culminación se busca la problematización de la identidad desde una ubicación nacional más o menos discernible en las primeras obras hacia una difuminación en las últimas, ya que algunas de las protagonistas se presentan como ciudadanas del mundo. Se sigue también una línea progresiva desde la voz hacia la visión para examinar la importancia de cada uno de estos elementos como fuente de autoridad y poder para la mujer. A través de todo el análisis hago hincapié en el aspecto narratológico y en la forma en que los sujetos textuales responden a los discursos supuestamente hegemónicos y juegan con modelos de subjetividad para interactuar con lectoras, lectores, espectadoras y espectadores. Este estudio busca la elaboración de un método para la lectura de la negociación enfatizando la voz, la posición social y el papel de la mirada de la mujer en un contexto amplio y transnacional.

La vastedad del proyecto—amplio pese a su concentración en un período de menos de diez años—se justifica debido a la existencia del mundo contemporáneo como un ente globalizado y transnacional que forma parte del ambiente que motiva y se vive en las obras analizadas. La transnacionalización se manifiesta, por un lado, y de manera más patente, en la producción y realización de las películas. En la última década se ha visto un aumento en el número de coproducciones cinematográficas con proyectos que inmiscuyen a directores, actores y productores de ambos sexos procedentes de múltiples naciones. Ejemplos de estos trabajos incluyen coproducciones como *Miss Mary* (María Luisa Bemberg, 1993) y la serie de películas *Amores difíciles* realizada para la televisión española por múltiples directores. En

este sentido, la apertura funciona como elemento de negociación para la supervivencia del cine latinoamericano frente a estrategias carentes de resultados a largo plazo, tales como la de la creación de industrias nacionales que han sido incapaces de enfrentar el multimillonario aparato cinematográfico de Hollywood. En contraposición a las tácticas para un cine local y aislado que fueron promulgadas y apoyadas por las prácticas cinemáticas y críticas de los años 1960 y 1970, las estrategias de abierta y reconocida globalización de los recursos y el aumento de la cooperación artística facilitan y permiten la subsistencia y la permanencia del cine en Latinoamérica. A su vez, también sirven de contrapeso, no sólo al cine hollywoodense comercial, sino a las tendencias estadounidenses actuales de producción de películas de orientación alternativa. El fenómeno de la transnacionalización se refleja en los textos por la aparición de personajes fronterizos de difícil filiación con un territorio nacional específico. Todas las protagonistas de las obras analizadas viven la experiencia de la hibridez, que en términos generales ha caracterizado las condiciones históricas de mestizaje cultural y racial de la América Latina.

A pesar de su amplitud, este estudio contempla limitaciones motivadas específicamente por las características personales y de clase social de los personajes cuya vida se ambienta en las obras. Se trata de mujeres blancas y privilegiadas que se mueven en estratos con poder. Estas consideraciones de etnia y de clase impiden la transposición y generalización de sus intereses y modelos de negociación fuera del plano de sus clases particulares. Es más, estas mujeres no llegan a conformar una clase homogénea porque aunque algunas pertenecen a mundos diegéticos que coinciden temporalmente de obra en obra, sus características, preocupaciones, luchas y relaciones afectivas son disímiles. Esto quiere decir, por una parte, que no hay una sola de ellas que pueda representar todo el grupo ya que las experiencias que encarnan son vividas individualmente para demarcar un campo

sociocultural heterogéneo. Por otra, que el asunto de la representatividad, o sea, quién se convierte en sujeto del sistema representacional propuesto por el texto, también juega un papel importante. De hecho, Sor Juana Inés de la Cruz y Miroslava, como fenómenos culturales, entran a formar parte de estos sistemas al ser ficcionalizadas como mujeres de clase alta con poder. Para puntualizar, aunque los textos que examino también tratan el tema de la marginación femenina, la marginación experimentada por los sujetos de estas narrativas es distinta de la sufrida por los personajes femeninos pobres que hablan a través de los proyectos testimoniales. En relación con esto, las narrativas que estudio no insisten en el entrelazamiento entre la biografía individual y el acontecer colectivo como sucede en el testimonio.²⁰ No obstante, las diferencias y restricciones señaladas subrayan la posibilidad histórica de realizar cambios. El posicionamiento personal, político y sociocultural de las protagonistas acomodadas de estos textos apunta hacia formas de oposición locales y particulares, algunas de cuyas manifestaciones se demuestran en esta investigación.

El capítulo uno se centra en la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz construida por la película *Yo, la peor de todas* (1990) de la directora argentina María Luisa Bemberg. El ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982), al igual que la respuesta crítica feminista que éste ha suscitado, sirve para contextualizar el debate sobre esta representación de Sor Juana. Mi análisis de *Yo, la peor de todas* introduce algunas de las estrategias interpretativas para la lectura de la imagen cinematográfica de la mujer. El valor de esta película reside en su poder de transformar la negociación de sor Juana en un concepto visualmente tangible para las audiencias receptoras con el fin de lograr una representación positiva y feminista de la poeta novohispana. La puesta en escena de Bemberg responde a varias coyunturas de negociación en respuesta a las condiciones transnacionales de producción cinematográfica actual, pero lo que interesa para este capítulo es cómo su lectura

de Sor Juana da cabida a la negociación como proceso activo en la construcción de la identidad femenina. La Sor Juana de Bemberg corresponde a la imagen de una intelectual humanizada por sus múltiples relaciones afectivas, la más importante de las cuáles es la que mantiene con otras mujeres, en especial, con la marquesa de la Laguna. Los vínculos entre sor Juana y la marquesa se refuerzan verbalmente en el texto filmico por medio del intercambio de confesiones de experiencias personales y por la técnica del *voice-over*. Visualmente, esta relación se representa a través de regalos y lisonjas que cobran un singular significado simbólico. Estos dos aspectos, en particular la narración de experiencias y la naturaleza de los regalos de la poeta, son claves para la exitosa visualización filmica de la negociación en el personaje de sor Juana.

En el segundo capítulo comparo dos textos que surgen consecutivamente en el mercado y que comparten un mismo título. Se trata de la novela y película *Novia que te vea* (Nissán, 1992; Schyfter, 1993). El hecho de que tanto Rosa Nissán como Guita Schyfter sean judías y mexicanas determina el contexto transnacional desde el cual los textos proponen imágenes propias sobre la diversidad étnica de las mujeres judías que habitan México. La yuxtaposición de las dos obras permite entender aún más los efectos de las tácticas de representación a fin de especular sobre el impacto social de las tácticas de negociación usadas por las protagonistas. Las dos obras continúan de esta manera, la recuperación de la mujer para la historia, pero van un paso más allá que la película de Bemberg al tratar con mujeres, que a pesar de sus privilegios de clase y de sus intereses intelectuales y artísticos, lejos de ser *raris avia*, son comunes y corrientes.

La novela de Rosa Nissán es una de las pocas composiciones de la literatura mexicana en lidiar con el tema de las tradiciones de los judíos de origen sefardita. Esta obra se vale de la forma de diario para representar la voz femenina como origen textual de la

trama. El total dominio de la voz por parte de una narradora provee un espacio para la resignificación del papel femenino con la autoridad que se consigue al presentar el mundo judío-sefardí mexicano desde una perspectiva local. Mi análisis de *Novia que te vea* de Nissán muestra cómo el uso del diario sirve para contrarrestar la marginación histórica y cultural del sujeto femenino judío dentro de la macrocultura mexicana y para negociar con la ideología de género de la tradición judía. De modo que el modo narrativo del diario, considerado tradicionalmente "femenino," contribuye a la creación de una representación personal que se inserta en lo público.

La cinta de Guita Schyfter transforma el texto escrito en un diálogo entre dos amigas judío-mexicanas con antecedentes y orígenes distintos. La interacción de estos dos personajes, lo mismo que sus relaciones con la macrocultura mexicana, permite mostrar no sólo la confrontación entre judíos y mexicanos, sino también las diferencias entre los diversos grupos judíos. El uso de la voz en *off* como estrategia para representar la memoria permite que las dos mujeres se conviertan en sujetos que reclaman un lugar en el entramado histórico y cultural de la nación mexicana, no sólo para inscribirse en él sino para reconfigurarlo. El uso de las convenciones del melodrama permite resaltar las tensiones de orden generacional que demarcan los cambios en el papel femenino dentro del núcleo familiar y nacional.

Debido a que gran parte de esta tesis se dedica al examen de textos literarios adaptados al cine, en el capítulo tres se presta especial atención al proceso de "adaptación" en varios de los niveles de significación de esta palabra. Por un lado, el capítulo trata de la adaptación por el director Alejandro Pelayo del cuento "Miroslava" de Guadalupe Loeza (*Primero las damas*, 1989). Por otro, se enfatiza el proceso de adaptación al medio mexicano de la inmigrante europea protagonista de ambas obras. Tanto la película, *Miroslava* (1993), como el cuento, presentan el proceso de adaptación como un transcurso para devenir

miembro y sujeto de la nación. En el primer nivel de la adaptación salen a relucir cuestiones de género sexual: por el sexo de los autores y por la conversión y re-edición de la versión original del cuento en una publicación que remeda con sus paratextos a las revistas para consumo femenino; amén de la adaptación filmica que introduce un *voice-over* masculino que desplaza a la protagonista como centro de autoridad. En el otro nivel, las narrativas se centran en el personaje de Miroslava, y en los problemas de adaptación de la actriz de origen checo a un medio mexicano que la atrae y la rechaza.

En el cuento de Loaeza la actriz suicida es un personaje marginal que, sin embargo, reclama un lugar en el imaginario mexicano debido a su posición histórica dentro del sistema de estrellas de cine de la "época de oro." Miroslava, como Sor Juana, es un sujeto histórico de carácter iconográfico y por ende de difícil acceso. Este asunto subraya la negociación con el dilema de representación. La película de Alejandro Pelayo también gira en torno a la búsqueda de identidad. *Miroslava*, como película, en grado mayor que las primeras obras de este estudio establece una distancia entre el objeto de representación y la fuente de esa representación. El filme usa el marco de una voz masculina como filtro y fuente de autoridad para recrear la biografía de Miroslava. Este filtro se interpone entre la audiencia receptora y la actriz para hacer más obvia que en el cuento de Loaeza la autorreferencialidad de las estrategias de representación. El reemplazo de la agencia narradora del cuento por la de una figura determinadamente masculina se encuentra en la base del proceso de adaptación que este estudio busca considerar con el fin de especular sobre sus implicaciones tanto para el proyecto de negociación filmico como para el de la protagonista.

Los textos analizados en el cuarto capítulo también manipulan varios filtros en la representación de los personajes principales. La novela *Ilona llega con la lluvia* (1988), de Alvaro Mutis, ostenta una gran intervención autorial. Esta se manifiesta por medio de la

creación de expectativas en los lectores a través de varios epígrafes y un prefacio en el cual el autor se ficcionaliza para describir al narrador y personaje principal de la novela: Maqroll.²¹

En contraste con *Mirolava*, donde se exhiben contiendas a nivel de los géneros narrativos, en *Ilona llega con la lluvia* las contiendas por la representación se exhiben a través del habla y de las diferentes zonas ocupadas por los personajes. En esta narrativa, la negociación de Ilona, y la de su amiga Larissa, con la voz autoritaria de Maqroll se da por el dialogismo y las luchas heteroglosicas. Esta lectura a contrapelo permite cuestionar la cosmovisión de Maqroll y posibilita enunciaciones de significación alterna a las buscadas por él.

Los temas de la agencia y de la negociación dialógica figuran igualmente en la versión filmica, realizada en 1996 por el director colombiano Sergio Cabrera. La película se caracteriza por un ruido constante de diferentes idiomas y música de fondo, que acompañado por las lecturas de cartas y sus traducciones simultáneas añade confusión y enfatiza el aspecto transnacional del ambiente escenificado. Este ruido diluye y refuerza los centros de poder ya que los textos se convierten en artículos de consumo y en sitios de negociación de la identidad y de la representación. La cinta preserva el doble intento de Maqroll de retratar a una Ilona con agencia y de preservar la legibilidad y la legitimidad de su propia enunciación, tal como en el texto de Mutis. Es más, la película enfatiza las prácticas de significación para representar no sólo a Ilona sino también a Larissa. Esto se consigue por la acentuación de la visualidad, por la escritura y su recepción, por el empleo del *voice-over* y por la represión del amor lésbico.

El proyecto feminista de indagación en la representación femenina se incorpora en este estudio a través del movimiento que va de la recuperación de figuras históricas como Sor Juana Inés de la Cruz hasta la inclusión de mujeres cuyas experiencias son más locales y particulares. El análisis de estas vidas demuestra que los procesos de marginación que

intervienen en la formación de la subjetividad femenina ocurren simultáneamente con la aparición de fisuras y espacios textuales que proveen un contrabalance a los límites del papel femenino tradicional. El énfasis en los procesos de negociación permite, al mismo tiempo, determinar cómo las estrategias narrativas contribuyen a los cambios en el papel de la mujer. Es más, el examen de estrategias de índole "femenina" ayuda a ver como éstas se reconfiguran y actualizan dentro del contexto contemporáneo para cuestionar la doble caracterización del género literario y del género sexual como limitantes que coartan las posibilidades de agencia. Las obras estudiadas contribuyen a la reevaluación de puntos de vista negativos sobre la producción de discursos privados ya que éstos se presentan como modos negociados de enfrentar las ideologías burguesas y el papel tradicional de la mujer. Al mismo tiempo, la poética de la negociación permite la interrogación de textos narrativamente tradicionales en los cuales la voz y la focalización continúan en poder masculino para investigar si las fisuras en estos textos también permiten algún tipo de agencia al sujeto femenino. Como mostraré, las instancias negociadoras encarnadas en las protagonistas trascienden los textos para vislumbrarse también en las prácticas intertextuales y contextuales de producción, distribución, adaptación y recepción de los vehículos culturales analizados.

Capítulo 1:

Yo, la peor de todas de María Luisa Bemberg: la negociación visualizada

La negociación femenina es un fenómeno ubicuo cuyas manifestaciones aparecen incluso en revistas de consumo popular. La revista *Newsweek*, por ejemplo, dedica su número de enero 8 de 2001 a "las mujeres del nuevo siglo." Además, de varias páginas destinadas a revisar los triunfos del ícono massmediático estadounidense Oprah Winfrey, esta edición, literal y figuradamente, retrata a varias mujeres de diversos grupos étnicos, edades y profesiones. En adición al aspecto visual resaltado a través de fotos que acompañan las semblanzas, la voz de estas personas cobra suma importancia ya que se dice que estas mujeres "hablan recio," es decir, que participan activamente en la actividad pública como autoras, investigadoras, mentoras y activistas.¹ *Newsweek* imparte la idea de una macrocomunidad de mujeres habituada a negociar con diferentes coyunturas: ser madre de familia y empleada, practicar la religión musulmana en una cultura predominantemente protestante, perseguir beneficios personales y al mismo tiempo promover intereses estratégicos de la comunidad.

Como contexto para esta comunidad presupuestamente representativa de la mujer estadounidense, el mismo número de *Newsweek* ofrece un artículo de Susan Faludi sobre consumismo y feminismo que comenta los resultados del estudio "Voces femeninas 2000," llevado a cabo por el Center for Policy Alternatives y Lifetime Television. De acuerdo a estos resultados, en los Estados Unidos de hoy en día existe un desfase entre el bienestar económico de las mujeres encuestadas y su satisfacción personal: "Lo que dicen estas mujeres es que quieren una vida que no sólo gire en torno a los beneficios monetarios . . . Desean una vida basada en lo afectivo, y una sociedad que reconozca la importancia de los

afectos" (Faludi 56). En este número de *Newsweek*, la dinámica de representación parte de los conceptos de "visión" y "voz" hasta llegar a la noción de "afectividad" para demarcar el espacio subjetivo de mujeres que defienden y escogen intereses que sobrepasan ideas culturales que equiparan el consumismo con las libertades de elección. Los posicionamientos políticos y sociales de estas mujeres patentizan una voluntad de negociación y un intento de agencia.

La negociación incluye una serie de estrategias, tácticas y maniobras para crear campos de acción—por ejemplo, enunciar experiencias en busca de un interlocutor y de una agenda común, tal como hacen algunas de las mujeres de *Newsweek*—mientras que la agencia implica cambios de resignificación social de los espacios. Como he señalado en la introducción, la literatura sobre la agencia ha trabajado este concepto a partir de nociones que involucran al lenguaje y los discursos en la construcción del agente. Paul Smith explora cómo las contradicciones entre varias interpelaciones pueden crear una situación donde se puede ejercer agencia, es decir, en las que se gana acceso a una posición de sujeto para resistir otras.² Para Judith Butler, la agencia reside en el cuestionamiento de la norma a través de la repetición o iteración de los presupuestos ideológicos. Butler afirma, haciendo eco a Homi Bhabha, que la iteratividad es en sí un caso de resistencia, ya que las repeticiones nunca son exactas.³ Es decir que la agencia parte de presupuestos de que el poder en sí conlleva la resistencia.

En comparación con estas postulaciones, el proyecto de Ross Chambers parte de una localización de la agencia en el deseo y en la lectura. Lo que interesa para mi análisis es que este crítico establece una distinción entre la resistencia y la oposición. Para Chambers, la "resistencia" desafía la legitimidad de los sistemas de poder por medio de la violencia, mientras que la "oposición" no sólo no mina los sistemas, sino que los refuerza, al hacerlos

habitables (1, 7). Esta conceptualización de la oposición incluye tácticas como la invisibilidad, la duplicidad y el disfraz para transformar estructuras, códigos, lenguajes y reglas impuestas de forma que sirvan propósitos personales o comunitarios que probablemente no eran los previstos (6-10). A partir de estas elaboraciones, mi propuesta de agencia presupone no una resistencia a los poderes hegemónicos sino una oposición en términos chamberianos. Esta oposición, a su vez, se traduce en la negociación, que es una categoría más amplia al permitir, como he señalado arriba, maniobras improvisadas y estrategias calculadas.

A lo largo de los capítulos de este estudio planteo la hipótesis de que la negociación informa los esquemas contemporáneos para la representación debido a una conciencia textual del papel político de lo cotidiano. Al escoger y recrear ciertos episodios de la vida de sor Juana Inés de la Cruz, la más afamada poeta novohispana del siglo XVII, la película de la directora María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas* (1990), busca satisfacer la empresa específica de construir al personaje principal en la imagen de una intelectual humanizada en su día a día. El valor de este filme reside en su poder de transformar la negociación de sor Juana en un concepto visualmente tangible con el fin de lograr una representación positiva y feminista de la poeta barroca. Debido a la que la negociación implica una serie de maniobras, tácticas y estrategias, Bemberg explora a sor Juana como una mujer del siglo XVII que "habla recio," igual que las mujeres de *Newsweek* en el siglo XXI. Para captar esta fuerte voz, la directora argentina recurre a la técnica del *voice-over*, a la lectura de poemas y a la conexión afectiva entre sor Juana y el otro personaje femenino protagónico, la condesa de Paredes, como estrategias concretas que realzan el papel de la voz y privilegian la negociación femenina.

El caso de sor Juana, es decir, el de la representación de esta mujer, es ejemplar. A pesar de la multitud de estudios existentes, su figura conserva un enorme atractivo y es objeto de continua discusión no sólo en el círculo de críticos sorjuanistas, sino a un nivel más amplio de lectoras y lectores. En el centro del debate se encuentra la cuestión de cómo representarla. Sor Juana ha recibido incontables homenajes oficiales, entre los se cuentan el periódico reciclaje de su retrato en las monedas y billetes mexicanos así como múltiples conferencias y seminarios para explicar su vida y obra. También se la ha ficcionalizado en novelas, obras de teatro, y el cine, y se prepara un proyecto operístico.⁴ Sor Juana como artefacto cultural goza de un lugar privilegiado en las franjas de representatividad. Como señala Emilie Bergmann, sor Juana es, sin lugar a dudas, una fuente de inspiración para escritoras, escritores, lectoras y lectores en general.

El dilema de representación de Juana Inés de la Cruz ha colocado en escena un sinnúmero de perspectivas que responden a diversas agendas ideológicas. Los enfoques investigados son variados e incluyen, entre otros, los biográficos, los psicoanalíticos, los religiosos, los filosóficos, los de índole nacionalista y los que combinan simultáneamente varias de estas perspectivas.⁵ No obstante la continua aparición de nuevos textos, casi ninguno ha llamado tanta atención crítica o influido de manera más dramática en el estudio de sor Juana como el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* del Nóbel mexicano de literatura Octavio Paz.⁶ En este ensayo, Paz escudriña la vida y obra de la poeta conocida en muchos de los estamentos del mundo hispanoamericano por su "Sátira filosófica"—aquel poema que comienza con los célebres versos "Hombres necios que acusáis"—para restituir a sor Juana su época. El extenso escrito de Paz apareció por primera vez en 1982 y su recibimiento fue tal que para 1998 ya iba por su duodécima reimpresión. Es

más, Bemberg se basó en la información de este libro para escribir, junto con el dramaturgo uruguayo Antonio Larreta, el guión de *Yo, la peor de todas*.

La recepción de la película de Bemberg ha sido relativamente positiva, especialmente dentro del círculo de espectadores y estudiosos feministas.⁷ En contraste, otros críticos han usado este texto para entrar en debates de tipo temático y estético que conciernen más a la persona de Octavio Paz y el estado actual del cine que a la obra de Bemberg.⁸ Aunque en general son pocos los artículos críticos y reseñas de *Yo, la peor de todas*, la bibliografía sobre Bemberg y su filmografía es vasta.⁹ Considerada por algunos críticos como la más importante directora del cine argentino (Barbara Morris) y la más influyente del cine latinoamericano (Bruce Williams), Bemberg resistía este tipo de categorización genérica que la separaba de sus contemporáneos y la constituía en una anomalía.¹⁰ En este sentido, es interesante el paralelo entre sor Juana Inés de la Cruz y su ubicación en el canon de literatura mexicana y la posición de Bemberg en el sistema del cine nacional argentino.

La cinematografía de María Luisa Bemberg se ha descrito en su reacción al Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta—enfocado primordialmente en asuntos estéticos y sociopolíticos—y como planteamiento feminista, debido a su atención al género sexual, la relación entre lo personal y lo público, la identidad y la representación femenina (Burton-Carvajal, Caleb, de Grandis, Jaffe, Pick, Rich, Robin, Williams). Bemberg misma veía su trabajo artístico en términos de su contribución a la descolonización de la mujer: "Estoy comprometida a descolonizar a la mujer, a despertar de su sueño clorofórmico provocado por la cultura. . . . Estoy interesada en hablar en nombre de la mujer" (citada en Burton-Carvajal 336). Las ideas que Bemberg promueve al considerar su propia obra, y las manejadas por la mayoría de sus críticos, enfatizan la dinámica entre represión social y lucha de sus personajes en contra de la sociedad. Sin embargo, como mostraré con *Yo, la peor de*

todas, algunos de sus textos son más productivos al ser leídos a contraluz de una praxis de negociación.

La negociación como tema no es nuevo ni para el análisis de la literatura ni para el estudio del cine. Al revisar, por ejemplo, la crítica sorjuanista, se notan tendencias que aluden a los mecanismos implementados por la poeta barroca para trabajar y subsistir en las condiciones coloniales de control eclesiástico e imperial. Así, es frecuente el examen de las tácticas de apropiación, reconstrucción y subversión que sor Juana maneja en su relación con un discurso barroco predominantemente masculino (Arenal, Bergmann, Gimbernat de González, Merrim, Moraña, Paz, Sabat de Rivers). Sin embargo, en sí, una sistematización de la poética de la negociación no existe. Los intentos más claros por trabajar el concepto de la negociación han sido realizados por Josefina Ludmer y por Stephanie Merrim.

En su exploración del ensayo de sor Juana *La respuesta a sor Filotea*, Ludmer recurre al tropo de "las tretas del débil" con el fin de enunciar una práctica a través de la cual el sujeto altera y expande el espacio que le ha sido socialmente asignado. Para Ludmer, sor Juana desestabiliza la tradicional subordinación femenina sin necesidad de actos abiertamente subversivos o revolucionarios. Al obrar desde un espacio legitimado como femenino, y por medio de tretas como la sumisión y los compromisos, sor Juana ejecuta maniobras creativas y de resistencia que le permiten polemizar y acceder a la vida pública. Según Ludmer, sor Juana lleva a cabo un acto político en defensa de intereses estratégicos para la mujer en general, ya que ella logra cuestionar el papel femenino tradicional: "Esta treta del débil . . . combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración" (51-2). No obstante este lúcido y brillante análisis, la estudiosa argentina no sólo no formula una metodología de la negociación sino que ni siquiera utiliza en su exposición el término "negociar."¹¹

En contraste con Ludmer, Stephanie Merrim sí plantea la cuestión de cómo delinear una teoría de la negociación. En su artículo "Towards a Feminist Reading of Sor Juana," la autora señala la necesidad de reemplazar la metáfora de rechazo de los valores culturales predominantes, tradicional en el análisis de los procesos de construcción de la subjetividad femenina, con procesos como el de la "filtración" o absorción de cualidades externas (23). Merrim trata de circunscribir "los términos en los cuales sor Juana negocia con la tradición literaria masculina" por la combinación de ideas de Virginia Wolf sobre una androginia literaria caracterizada por un *continuum* en el que caben tanto lo masculino como lo femenino, y de presupuestos de Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* que permitirían ver "cómo y con qué objeto sor Juana modifica, complementa o rechaza selectivamente el camino seguido por sus precursores" (23). Este esbozo de aproximación crítica señala nuevos caminos en la lectura de esta importante figura barroca.

Los planteamientos de Merrim encuentran eco en la dramaturga y ensayista Electa Arenal quien también cita la urgencia de nuevas formas de interpretación no sólo de la obra sorjuaniana, sino de la de escritoras modernas con una metodología, una temática y un grado de conscientización similares a los de la poeta novohispana (125). En esta vena se puede afirmar que Bemberg comparte con sor Juana Inés de la Cruz un deseo consciente de cuestionar y abrir los espacios femeninos. Por lo tanto su obra pide ser leída a partir de nuevas aproximaciones, tal como la insinuada por Arenal y la esbozada por Ludmer y Merrim.

El problema en el campo cinematográfico, al igual que en el literario, ha sido la carencia de una teorización para la lectura de la negociación. Esto no quiere decir que en el cine este tema sea desconocido. De forma similar a lo que ocurre en la literatura, la crítica cinemática latinoamericana ha aludido a diversas coyunturas de negociación, en especial las

relacionadas con delimitaciones de tipo geopolítico, cultural, estético y personal (Burton-Carvajal, Foster, Oroz, Paranaguá, Stock). Sin embargo, como en la literatura, tampoco se ha desarrollado una conceptualización teórica de los términos en los que se da la negociación en el texto filmico.

Si bien el estudio de la obra sorjuaniana no cabe en las metas de esta investigación, y a pesar de que éste es un proyecto que no excluye la obra de creadores hombres, la invitación de Arenal cobra singular sentido si se piensa en una metodología de la negociación aplicada tanto a la representación de sor Juana—como personaje de Paz y de Bemberg—como a la representación de otras protagonistas de textos contemporáneos. Ya que el tema de este análisis es la representación femenina, el colocar a sor Juana a la par de personajes ficticios y/o creados por hombres no necesariamente implica la reafirmación de un espacio en el que sor Juana sólo existe como leyenda o como fenómeno.¹² Es innegable que sor Juana tuvo una sustancia de carne y hueso, como la tuvo Miroslava, la actriz de la "Época de oro" del cine mexicano cuya representación es estudiada en otro de los capítulos—pero entre ella y la realidad, como sucede con cualquier otro sujeto ausente, media la palabra y la narración. En este sentido, como asegura el crítico Enrico Mario Santí en su artículo "Sor Juana, Octavio Paz, and the Poetics of Restitution," toda narración cumple con una agenda. A pesar de ello, la narración logra sobrepasar la irrealidad de la ausencia y dejar constancia.

En cuanto a los personajes ficticios investigados a la par de Miroslava y de sor Juana, su existencia discursiva sobrepasa su carácter ficticio e incorpóreo. Todos estos personajes no sólo ostentan las condiciones sociales de su creación y entorno, sino que en virtud de las funciones ideológicas del cine y la literatura participan de la vida al ofrecer posiciones de subjetividad para los recipientes de los textos. En este sentido, todas estas representaciones tienen igual validez ya que están conectadas con la vida y por ello no son sólo leyenda.

Además, pensando en criterios de representatividad, todas las protagonistas, incluyendo a sor Juana, corporizan una estética que enfatiza lo cotidiano en la vida de mujeres acomodadas para enfatizar su marginación y su negociación.

La representación de sor Juana Inés de la Cruz puesta en escena por Bemberg responde a varias coordenadas de negociación, en respuesta a las condiciones transnacionales de la producción cinematográfica actual. Sin embargo, lo que interesa para este capítulo es cómo su lectura de sor Juana da cabida a la negociación como proceso activo en la construcción de la identidad femenina. La imagen negociadora de la poeta novohispana que surge en *Yo, la peor de todas* se elabora de elementos intertextuales del ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, de aspectos relacionados con el proceso de lectura y de la técnica cinemática del *voice-over*.

Mientras que *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* fomenta una narrativa totalizante que cubre desde la infancia hasta la muerte de sor Juana, Bemberg enfoca la época adulta, cerca de los treinta y tres años de edad, cuando la poeta se encuentra en la cúspide de la fama y cuando se inicia su relación con sus protectores palaciegos, el virrey Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna, y su esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes de Nava. Estos virreyes asumen el gobierno de Nueva España en 1680 y permanecen en México hasta 1688.¹³ La particular selección temporal—de 1680 a 1696—le permite a la directora argentina enfatizar la interacción y los compromisos a los que sor Juana llega en su relación con importantes personajes de la corte y la iglesia. La sor Juana de Bemberg corresponde a la imagen de una intelectual humanizada por sus múltiples relaciones afectivas, la más importante de las cuales es la mantenida con otras mujeres, en especial con la virreina. Los vínculos entre sor Juana y la condesa se refuerzan en el texto filmico por medio del establecimiento de una comunidad verbal que incluye el intercambio de

confesiones de experiencias personales. Cinematográficamente, esta relación se representa a través de la banda sonora y de regalos y lisonjas que cobran un singular significado simbólico. En particular, la voz y los regalos de la poeta son claves para la exitosa visualización filmica de la negociación en el personaje de sor Juana.

Yo, la peor de todas se empeña en resaltar la dinámica de las relaciones entre los personajes y de allí su carácter intimista.¹⁴ La centralidad de la figura humana se nota desde la secuencia inicial. Inmediatamente después de los títulos de crédito aparece una inscripción que dice "México, siglo XVII." Tal huella gráfica funciona como un escueto *establishing shot*—una toma para indicar dónde y cuándo ocurre la acción. Inmediatamente después, un medio plano enfoca alternativamente, en un montaje de campo/contracampo, al recién llegado virrey, Tomás de la Cerda y al recientemente nombrado arzobispo de Nueva España, Francisco de Aguiar y Seijas. Los personajes forman parte de una *mise-en-scène* escueta y sobria que se refleja también en su parco diálogo.¹⁵ A partir de esta secuencia sabemos que los personajes, como representantes de la iglesia y la corona, devengan gran poder personal y que su relación es antagónica. A pesar de estar en el mismo espacio, cada uno se encuentra sentado a la cabecera de una larga mesa que en términos de composición espacial, según los patrones de proximidad, señala tanto su separación física como su distanciamiento ideológico y su enemistad. En consonancia con el medio plano y el campo/contracampo, los fotogramas son "cerrados," es decir que, en este caso, enfatizan la dinámica entre las personas con poca atención al espacio y los objetos en *off* o fuera del encuadre.¹⁶ La primera secuencia se constituye así en elemento de prefiguración para toda espectadora y espectador que sepa algo de sor Juana. Para estos recipientes del texto, la secuencia entre el arzobispo y el virrey podría ser leída como preámbulo a los conflictos políticos y sociales y a las coyunturas con las que sor Juana ha de negociar y en virtud de su relación como poeta y monja con las

instituciones de poder coloniales personificadas en los dos hombres. La negociación de sor Juana se presenta de esta manera como recurso personal en el trato íntimo con sus superiores.

Una de las relaciones personales de sor Juana que recibe más atención fílmica es la que ella establece con la condesa de Paredes. El proyecto de comunidad verbal entre la poeta y Maria Luisa se inicia con material narrativo, producto de la licencia poética y cinematográfica, que en el filme refleja las posibles experiencias de la condesa desde su propia enunciación. En una secuencia el comienzo de la película, la virreina traza paralelismos que la ayudan a auto-representarse en su igualdad con sor Juana. Esta secuencia abre con una imagen que incluye todo el espacio ocupado por el locutorio de la poeta. No obstante la amplitud del encuadre, las tomas se destacan por su concentración en los elementos internos, en especial los barrotes del locutorio, y de allí su cualidad de tomas cerradas. Las barras que dominan la *mise-en-scène*, no solo ocupan la pantalla totalmente sino que separan a la condesa de sor Juana, quien está detrás de ellos. Si bien sor Juana y la condesa ocupan la mitad y el lado derecho de la composición horizontal, en el eje vertical, sus figuras sólo llenan una tercera parte de la pantalla. Además, por la iluminación lateral y superior las barras se proyectan en el piso y se superponen de manera sutil en la virreina. Esta sensación visual de encierro se hace verbal por las primeras palabras de la condesa quien le pregunta a sor Juana: "¿No se puede prescindir de estos barrotes?" Seguidamente, después de que la poeta contesta que desde hace trece años son parte de su vida y que ella ya no los ve, un corte presenta un acercamiento de Maria Luisa con un trasfondo en el que también se ven unas barras de lo que parece ser una ventana.

Los encuadres, con la acentuación simétrica de las varillas que circunscriben a los dos personajes introducen de forma espacial y cinematográfica las semejanzas entre las dos

mujeres y sus experiencias de vida. El paralelismo se refuerza por la retórica de Maria Luisa quien se esfuerza por señalar las similitudes entre las dos:

Vivimos vidas semejantes . . . Vos ceñís el velo, yo la corona. No os dejan salir del convento. ¿Creéis que puedo escapar de Palacio? Observáis la Regla, yo el Protocolo. A los veinte años entrasteis al convento, también me lo contaron. A mí a esa edad me casaron. Me pregunto, ¿A cual de los dos le es más pequeño su mundo?

La apta comparación que la virreina establece entre el velo de sor Juana y su corona virreinal sugiere la idea de que el matrimonio—en su caso con el virrey, en el de sor Juan con dios—es una institución que aprisiona a la mujer y atenta contra su autodeterminación. Para Maria Luisa, la institución de la Iglesia y la Virreinal las encierran las convierten en prisioneras de los poderes hegemónicos. Más tarde en el filme, como muestra de afectividad y para fortalecer la idea de paridad entre las dos, Maria Luisa agasaja a sor Juana con una corona de quetzal. Este obsequio puede leerse como signo americanizado para la corona de laurel de los poetas, que al igual que la corona de la virreina implica cierto poder y privilegio, a pesar de las constricciones. Sin embargo, es a través de sus palabras y del uso de las metáforas paradigmáticas del barrote y el velo que ella logra enfatizar su igualdad con sor Juana, tanto en referencia a los privilegios, como en términos de las limitaciones.¹⁷ La similitud de circunstancias contextuales señaladas en la enunciación de la virreina ubica a ambas mujeres dentro de lo que se describe como una posición privilegiada reducida a ciertos espacios. El velo que la hace a ella esposa de un hombre poderoso es similar al velo que sor Juana ciñe y que la constriñe a la Regla. A través de ellos, ambas ganan acceso a posiciones favorecidas que sin embargo no son esencialmente estables o ilimitadas. Es más, la idea de que los límites pueden constreñirse aun más se vislumbra en la preocupación de la virreina sobre los mal

velados deseos del arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas, de secuestrar a todas las mujeres y hacerlas desaparecer del mundo. El mismo virrey, ante los perjuicios de Aguiar y Seijas, comenta que: "el señor arzobispo se niega ahora a sentarse a la mesa con una mujer. Incluso con la mía." A un nivel metafórico, la constante alusión a la misoginia de Aguiar y Seijas y la recurrencia de tomas cerradas sugieren un ambiente opresivo que acrecientan la sensación de confinamiento expresada por María Luisa. En este sentido, las tomas cerradas dan a entender una conexión entre lo intimista y lo opresivo, en cuyo contexto es conveniente la alianza que la condesa le propone a la poeta al decirle al final de la secuencia en el locutorio: "Me gustaría que nos hiciéramos amigas. . . ." La enunciación de episodios claves y la cotidianización de la experiencia propician el acercamiento entre la virreina y sor Juana. La condesa narrativiza su vida para negociar la separación jerárquica existente entre ella y su amiga y para formar una coalición que promueve los intereses estratégicos de ambas, en especial a nivel afectivo.

Si el tema de sujeción suscita la cercanía entre las dos figuras principales del filme, es este mismo tema el que pide una lectura del personaje de sor Juana como ente negociador que busca y consigue expandir sus límites. Las imágenes que acabo de discutir—el encierro descrito por la virreina y reforzado por los diálogos en su dinámica de la *mise-en-scène* en el locutorio—entran en colusión con las ideas que sor Juana expresa en su contestación a la virreina. En la misma secuencia del locutorio sor Juana recurre a maniobras que revelan su lado negociador. Hacia el final de la enunciación de la condesa, la poeta decide contestar con versos del romance 42 que dicen: "Para el alma no hay encierro / ni prisiones que la impidan, / porque sólo la aprisionan / la que se forma ella misma."¹⁸ Este comentario versificado trasparenta la dimensión recursiva y creativa del personaje. El trabajo de edición de la película, que coloca el comentario de la poeta hacia el final de esta escena, le confiere la

última palabra a sor Juana, justo antes de que la condesa tácitamente asienta al indicar que deben ser amigas. La poeta nos deja con un ejemplo de cómo negociar con las limitaciones expuestas por la virreina. Al auto-citar sus versos, sor Juana se muestra consiente de sus estrategias de negociación por el arte y la creación ya que los versos apuntan hacia la libertad espiritual como medio de trascender los barrotes del locutorio, del convento y de las jerarquías. Sor Juana acepta que el convento es una especie de prisión, pero en vez de paralizarse ella negocia con su entorno a través de sus dotes artísticas y de la afirmación de la autodeterminación de pensamiento.

Además de los elementos ya destacados de la *mise-en-scène*, de los tropos usados por la virreina y de la aptitud misógina del arzobispo de México, el filme convierte el encierro en una imagen visual y palpable por medio de la composición y la iluminación de algunas escenas. Un ejemplo clave se da durante una confesión de sor Juana con su guía espiritual y calificador del Santo Oficio, Antonio Núñez de Miranda. En esta secuencia, la posición arrodillada de sor Juana la mantiene a desnivel del prelado. La composición nuevamente es de tipo "cerrado," con los dos personajes como centro de atención destacado por la intensa luz que recae sobre ellos y por la total oscuridad que envuelve el resto del espacio. La distancia entre los sujetos y la cámara es pronunciada, en campo largo, con los personajes claramente discernibles y ligeramente ubicados hacia la parte izquierda e inferior del encuadre y ocupando una cuarta parte de la composición. Esta secuencia tiene una duración aproximada de dos minutos, de los cuales un minuto y medio se presenta en cámara fija. Hacia los últimos treinta segundos la cámara se acerca ligeramente por un *zoom-in* que resalta la figura de sor Juana arrodillada. La luz principal parte de una fuente en *off* ubicada por encima de la cabeza del calificador, quien se encuentra en posición semiladeada. Tal iluminación se convierte en citación de las imágenes divinas en la iconografía cristiana ya

que el eclesiástico parece estar envuelto en un halo que emana un efluviio de luz. La conjunción de estos elementos—la iluminación en halo y la posición arrodillada de sor Juana—muestra a la poeta como sujeta a su superior. Las otras luces de la composición recaen sobre los rostros de Núñez de Miranda y de sor Juana, lo mismo que sobre el hábito de la monja, produciendo un efecto triangular que al resaltar las vestiduras de la poeta señala la centralidad de su figura simultáneamente con su posición subordinada frente al inquisidor. El uso de luces secas que producen contornos netos subraya la oscuridad de la mayor parte del encuadre. Esta oscuridad, y la delineación pronunciada de lo que se ve de los personajes, crea una fuerte sensación de encierro y de poca movilidad. La oscuridad se cierne sobre ellos, en especial sobre la arrodillada e inmóvil sor Juana. La duración de la toma y la cámara estática también contribuyen al sentido de encierro. Incluso el pausado *zoom-in* sugiere la dificultad de entrar y navegar en el recinto del amplio confesional.

El estilizado ambiente de la confesión con Núñez de Miranda, producto del impactante claroscuro, se presta para ejemplificar la negociación de sor Juana. En esta escena, el eclesiástico reprende a la poeta diciéndole: "Estás rodeada de vanidades, Juana. No pareces darte cuenta. Esos poemas a los virreyes, tan exaltados." Ante esta acusación sor Juana afirma que: "Son pura etiqueta." Luego Juana arguye sobre la necesidad de considerar y evaluar su obra como un todo. Sor Juana evade la discusión de la ambigüedad amorosa y apasionada de sus dedicatorias a la virreina de Paredes al insistir en la unidad de su trabajo y al señalar la variedad temática de su producción. La respuesta sor Juana a su confesor alude a sus otros escritos: "¿Por qué no me habláis de mis poesías a San Pedro y a la virgen de Guadalupe?" Asimismo, la poeta le recuerda al prelado que su entrada al convento hace trece años se debió a su amor por las letras: "Yo quería estudiar. ¿Qué otro camino me quedaba fuera del convento?" En este pasaje, no obstante la opresión recalcada por los elementos de la

composición, el personaje de sor Juana da prueba de su constante negociación. Sor Juana no sólo se acomoda y elige conscientemente acogerse a la Regla y al convento como institución que a diferencia del matrimonio le va a permitir la escritura, sino que en su defensa ante Núñez de Miranda presenta su elección y su obra como mecanismos negociadores. En esta secuencia, la poeta señala la ambigüedad de su posición como monja y como escritora. Este posicionamiento cuestiona la censura del inquisidor y reclama un espacio intermedio como mecanismo de subsistencia dentro de espacios restringidos. De esta manera, sor Juana elude comprometer su integridad, la de la condesa y la del convento.

Los elementos biográficos para la representación de la poeta barroca tomados del ensayo de Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, son asimismo trabajados por Bemberg para enfatizar una perspectiva cotidiana e intimista por la cercanía que sor Juana alcanza con la virreina, su superiora en términos jerárquicos. La selección de eventos de la vida de la monja refuerza la formación de una comunidad verbal entre la virreina y sor Juana en la que la una es interlocutora de la otra. Temprano en el filme, la poeta se sitúa como centro de conciencia narrativa al contarle a María Luisa el famoso episodio sobre el examen de sabios citado por Paz.¹⁹ En esta secuencia, la condesa se encuentra en el patio del convento con su pequeño hijo pero es dejada a solas con sor Juana cuando las monjas se llevan al niño. María Luisa sugiere que prosigan la aparentemente acostumbrada lectura y los dos protagonistas se dirigen hacia un árbol en cuyo redondel se sientan juntas. En este momento se realiza un corte y la siguiente toma muestra un acercamiento de un libro abierto que sor Juana tiene en las manos. De allí la mano de la poeta saca una hoja seca, que pronto sabemos que viene de una planta medicinal llamada *aconitum napellus*, y que la cámara sigue en panorámica vertical hasta que sor Juana la pone al nivel de su rostro destacado en un *close-up*. Sor Juana da vueltas a la hoja y la observa por unos segundos mientras sonríe

ligeramente. La virreina, que se encuentra fuera del encuadre, toma la hoja. Seguidamente, un *close-up* la enfoca en el instante en que le pregunta a sor Juana el porqué de su sonrisa. La monja contesta con un recuento del famoso episodio auspiciado por la anterior virreina, Leonor Carreto.²⁰

La composición fotográfica de esta particular escena, con un montaje de campo/contracampo que realza el intercambio verbal y la voz de sor Juana, las miradas de los dos protagonistas y la proximidad física entre las dos, devela el nivel de afectividad que para esta parte del filme ya se ha formado entre los dos personajes. La cercanía se resalta aún más porque al saber que los recuerdos de sor Juana se relacionan con la anterior virreina, la condesa protesta y exclama: "No, no quiero ni oír hablar de otra virreina." A pesar de esta renuencia, la poeta se desata en memorias y en confidencias y se remonta, por el *voice-over*, a sus épocas palaciegas como dama de honor. Por medio de las reminiscencias y la apropiación de la voz, sor Juana les permite acceso a la virreina, y con ella a los espectadores, a un fragmento importante de su pasado cortesano. En esta escena sor Juana participa del proceso de auto-representación, es decir de representación de su subjetividad desde la perspectiva personal y experiencial propia. Al apropiarse de la palabra, la poeta, como mostraré, consigue cierto nivel de agencia y de auto-determinación negociada al contraponer los términos de su auto-representación a los de la representación masculina de su subjetividad como anomalía y espectáculo erótico.

En la escena con los ilustres de la ciudad de México, sor Juana se sitúa en un espacio femenino legitimado como espectáculo de la mirada masculina para desde allí participar en la actividad intelectual. La *mise-en-scène*, por el manejo de la luz, el vestuario y la distribución espacial de los personajes, monta el escenario en el que Juana se ve sujeta al escrutinio mordaz de una audiencia masculina que no concibe que una mujer pueda ser culta. Esta

escena se introduce con un intervalo de varios segundos de silencio en el que la virreina Leonor, en la cabecera de una mesa, ocupa el centro de la pantalla y es eje de la iluminación, dejando en la penumbra y a los lados al numerosísimo y apretujado grupo de ilustres que ella ha convocado. En este fotograma todos visten ropas oscuras y miran en una misma dirección, hacia la cámara y fuera del encuadre. El corte siguiente introduce a Juana como objeto de esa mirada. La joven ocupa la otra cabecera de la mesa en posición simétrica a la de Leonor, pero con una vestimenta más radiante y bajo una luz más potente. Asimismo, en contraste con la virreina, el personaje de Juana aparece en acercamiento, ocupando la totalidad del encuadre. En este momento Juana está explicando a los sabios las características de la hoja de *aconitum napellus*. Las tomas que siguen, por un montaje de campo/contracampo con preguntas y respuestas, acentúan la apretada distribución espacial de los hombres que pretenden situar a Juana en la periferia del conocimiento y en la marginalidad.

Es diciente que aunque las preguntas son individuales y enunciadas por ejemplo por notables como el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, y Carlos de Sigüenza y Góngora, ninguno de estos personajes se singulariza en el encuadre. Por el contrario, las tomas donde aparecen se colman con hasta un mínimo de cinco hombres que miran inquisidora y burlescamente hacia fuera de pantalla donde se encuentra Juana. El montaje de campo/contracampo con veintiséis cortes entre Juana y los notables recalca y contrapone el amontonamiento masculino a la figura solitaria de la joven, creando la sensación de un centro de poder compacto y amenazante que busca deleitarse en el espectáculo que, como mujer y como anomalía, ella puede ofrecer. Sin embargo, a pesar de su posicionamiento en términos de la dinámica del campo/contracampo, fuera del mundo masculino y del conocimiento, en esta sección del filme la poeta se convierte en una exitosa figura negociadora. La auto-representación en el pasado, por la técnica del *voice-over* sirve, además, para prefigurar el rol

negociador de sor Juana en toda la película. El aceptar una supuesta objetificación como espectáculo mirado y admirado por una audiencia masculina es una treta que la joven Juana utiliza para reafirmarse como sujeto.

En esta escena, la futura monja asume un puesto subordinado con el fin de aprovecharse de él para tomar parte en el intercambio y el debate intelectual por medio de sus informadas respuestas al examen de los sabios. La joven Juana responde a las preguntas con información más que detallada, añadiendo al saber masculino canónico anécdotas que la sitúan en los intersticios del saber y sus contradicciones, por ejemplo cuando señala que el *aconitum napellus*, no obstante sus propiedades medicinales, también es usado por los indios para envenenar las flechas. El reconocimiento de la excepcional inteligencia de la poeta, señalado por los aplausos al final del examen, es importante en este segmento porque no resulta de la comparación de Juana con otras mujeres; la misma virreina Leonor es prácticamente borrada de esta escena. La reafirmación de la inteligencia de Juana, y de la autoridad que se sugiere por el *voice-over*, surge de la relación directa con los mismos hombres que la están auscultando y cuya suspicacia, la joven solapada y ambiguamente cuestiona al dar más información de la requerida. Por sus tácticas de negociación, Juana logra subvertir la idea de límites basados en categorizaciones sexuales que tratan de confinarla indefinidamente a la marginalidad como espectáculo. La poeta demuestra cierto grado de condescendencia, es decir, de acomodo y exigencia, ocupando al mismo tiempo la periferia y el centro del encuadre filmico y de la *mise-en-scène*, y ejemplificando por sus acciones lo que Ludmer denomina las "tretas del débil." Como se muestra en este análisis, las tretas de sor Juana son metódicas estrategias para reubicar su posición de sujeto dentro de ampliados límites de maniobrabilidad y subjetividad.

La elección del episodio con los doctores no parece una decisión arbitraria si se tiene en cuenta la complicación que Bemberg propone al incluir entre los recuerdos de sor Juana la escena de un beso entre la joven poeta y un cortesano que la mira de manera sugestiva durante todo el examen. En esta subsiguiente secuencia, que por medio de un corte sigue a la de los sabios, Juana se encuentra en un balcón donde es acorralada por el cortesano. El hombre la abraza, la besa y le dice: "Esto no lo vais a encontrar en los libros." Juana contesta: "No, ahora sé lo que es un beso." Luego le acaricia el mentón y lo besa otra vez, añadiendo: "Para recordar." El unir el recuerdo del beso del cortesano con el del episodio del examen, sugiere una continuidad temporal y espacial en el pasado de la poeta. Lo que también sugiere es una continuidad de los procesos de negociación de Juana quien si antes ha sufrido la auscultación de su mente, ahora se enfrenta a la auscultación de la dimensión erótica de su cuerpo. Aunque el beso parece inocente, el cortesano ha acorralado a Juana y se lo ha impuesto, si bien luego ella deja de forcejear y le corresponde. A pesar del éxito de Juana ante los doctores, el cortesano aún insiste en su superioridad ante la poeta en términos de experiencia amorosa y de dominación por la fuerza. Como táctica de negociación con esta continua objetificación, la poeta no sólo acoge los deseos del cortesano, sino que ella misma se muestra interesada y busca satisfacer su propia curiosidad. Luego, y ante el obvio desconcierto del cortesano, Juana escoge irse. Las dos secuencias enfatizan la perspectiva de académicos, prelados y cortesanos, las tres jerarquías de más peso durante la época colonial, sobre la mente y el cuerpo de sor Juana. La división subjetiva entre mente y cuerpo, considerados por separado en estas secuencias, devela que para estos personajes masculinos la poeta es simple objeto de su mirada y escrutinio. Como centro de conciencia de esta sección, sor Juana comenta sobre los obstáculos que ha tenido que superar y las tácticas de negociación que ha empleado para preservar su integridad personal y para lograr su deseo de

dedicarse a la vida intelectual. Además de acercarla a María Luisa por el hecho de ser una confidencia y por aludir a deseos sexuales, este episodio permite la visualización, imaginada para la virreina y vista en la pantalla por espectadoras y espectadores, de los sutiles métodos de negociación de la poeta.

El tema de la negociación se visualiza de manera más tangible por el constante intercambio de objetos entre sor Juana y María Luisa. Además de afianzar los nexos entre los dos personajes, estos objetos señalan una dimensión afectiva y simbólica que expresan la voluntad de promover un sentido de apoyo y cohesión necesarios para las dos mujeres en el contexto de encierro y opresión antes descrito. Aunque la sor Juana de Paz, en cumplimiento de la etiqueta de la época, le da diversos tipos de ofrendas a la virreina, Bemberg se enfoca primariamente en el obsequio de poemas. La hoja de *aconitum napellus* que suscita la narración de sor Juana analizada previamente también es un objeto que pasa de la mano de sor Juana a la de María Luisa. Esta hoja, tan importante para la representación de la negociación de la poeta con los sabios, también lo es para la representación de las relaciones entre sor Juana y la virreina. La hoja marca una conexión afectiva entre las dos mujeres, en especial, porque sirve para demarcar la actividad de lectura como una actividad cotidiana que les permite estar juntas. Además, como he sugerido, la condesa parece sentir celos al oír la mención de Leonor, la virreina anterior.²¹ Una lectura de la protesta de María Luisa como señal de celos se posibilita porque la vuelta al presente de las dos protagonistas se realiza por un ligero desplazamiento temporal con una secuencia en palacio que aparentemente sitúa a la virreina como fuente de los versos de sor Juana. Esta sensación se produce debido a una toma de acercamiento del rostro ladeado y pensativo de María Luisa junto con un *voice-over* interior de versos que dicen:

Baste ya de rigores, mi bien, baste,

no te atormenten más celos tiranos
 Ni el vil recelo tu actitud contraste
 Con sombras necias, con indicios vanos
 Pues ya en líquido humor viste y tocaste
 Mi corazón deshecho entre tus manos.

Este *voice-over* señala una compenetración total entre las dos mujeres ya que aunque aparentemente se verbalizan los pensamientos de la condesa, la voz que suena es la de sor Juana.²² Para complicar estos niveles auditivos y los desplazamientos por la voz de Juana, un corte señala la fuente verdadera de la enunciación. Se trata del marqués, quien primero en *off*, es decir, fuera del encuadre, y después dentro de él en *on*, le lee a María Luisa un envío de la poeta con los mencionados versos. La voz de Juana se superpone a la voz del marqués en la imaginación de María Luisa y momentáneamente suplanta la de ambos en el eje auditivo de espectadoras y espectadores para sugerir la pasión de Juana y los sentimientos afectivos de la condesa. Asimismo, sor Juana se apropia de las obligaciones de la etiqueta para con los virreyes usando en su escritura la doble voz como estrategia de negociación que le permite expresar sentimientos de otra manera inexpresables. El éxito de esta maniobra se hace visible al final de la secuencia cuando el marqués comenta sin malicia o aspavientos: "¡Espléndido! ¡Qué pasión! Sigues haciendo estragos, María Luisa." Sor Juana negocia con la censura y con la calidad inexpresable de sus sentimientos por la apropiación de los discursos literarios predominantes en la época y por el envío de artefactos que demarcan la lectura y la escritura como áreas de las prácticas cotidianas de ella y su amiga.

Las otros regalos que sor Juana hace a la condesa en forma de dedicatorias no son leídos solamente por los virreyes, sino que también son objeto de atención de la temible Inquisición. La película dramatiza y complica la actividad de lectura en su dimensión

exegéticamente distanciada para señalar los puntos de conflicto entre sor Juana y los severos lectores del Santo Oficio. Los poemas dedicados a María Luisa recurren a la tradición del amor cortés. En esta tradición el amor es una batalla entre la amada y el poeta vasallo, en la cual la amada siempre vence. El filme promueve por lo menos dos tipos de lectura del contenido amoroso de los poemas en una secuencia en la que la Inquisición, representada por varios prelados entre los que se encuentran el confesor Núñez de Miranda y el arzobispo Aguiar y Seijas, discute las dedicatorias de sor Juana. El arzobispo ha convocado la reunión después de haber usado espías para sustraer los escritos de sor Juana del convento. La secuencia se inicia con la lectura por un prelado del soneto 184 de Juana que describe el vértigo de la pasión: "Amor empieza por desasosiego, / solicitud, ardores y desvelos; / crece con riesgos, lances y recelos, / sustentase de llantos y de ruego." En esta secuencia los inquisidores ocupan polos interpretativos opuestos. El diálogo que surge de esta lectura sitúa al confesor de sor Juana, Núñez de Miranda, en el lado defensivo contra la interpretación de los otros prelados. Según Núñez de Miranda, la monja se apropia de la retórica de la alabanza debido a razones políticas de etiqueta hacia la condesa, que la misma Juana ha invocado antes en el filme. Núñez de Miranda descalifica las connotaciones homoeróticas de la poesía de sor Juana para recuperar los textos de la poeta como normativos e imitativos de la tradición y la retórica amorosa de Salomón y de Santa Teresa. Aunque con su defensa el confesor de Juana consigue cuestionar las lecturas reduccionistas de los celadores de la Fe, lo que logra también es borrar el género sexual de la poeta. Al posicionar a Juana como simple ventrílocua, Núñez de Miranda le niega una mirada y una voz propias y reafirma la posición femenina—la amada en su poesía—como objeto del deseo masculino. En consecuencia, esta lectura refuerza la heteronormatividad sexual y marginaliza aún más a sor Juana. La poeta no sólo es desprovista

de voz sino que su maniobra de negociación es descalificada como falta de originalidad y de imaginación.

Los otros lectores de la diégesis, quienes condenan la obra de sor Juana, leen anormales deseos lésbicos en sus textos. En contestación a la lectura de Núñez de Miranda, uno de los inquisidores comenta: "Yo no veo más que lascivia. La más enfermiza sexualidad. Y están escritos por una mujer." A lo que otro prelado contesta: "A otra mujer." En concordancia, ellos planean formas de contener a sor Juana cerrando su biblioteca y negándole acceso a la escritura.²³ Al proponer otros dos tipos de interpretación de los poemas, además de la del marqués, la película hace un meta-comentario sobre la lectura como un proceso activo que expone las posiciones ideológicas a las que los lectores responden y que les permiten desentrañar sentido de lo que leen. De esta manera el filme representa de manera directa la misoginia de Aguiar y Seijas, quien como lector negativamente perverso y reaccionario instiga la reunión y expone las opiniones nocivas con las que sor Juana tiene que negociar.

En contraste con las interpretaciones de la Inquisición, el filme ofrece la propia lectura de sor Juana que ella usa como estrategia de auto-representación al equiparar el yo poético con su propia persona. En la representación de Bemberg, como en la de *Las trampas de la fe*, sor Juana se construye a partir del yo de su propia obra. Sin embargo, en *Yo, la peor de todas*, el proceso de construcción de este yo biográfico y amoroso llama la atención sobre sí mismo por el carácter performativo de la técnica del *voice-over*.²⁴ En el filme esta técnica se usa para enfatizar las ideas de sor Juana y la fuerza de su voz como creadora de imágenes y de significaciones. Los escritos de sor Juana, como he sugerido por su relación con la virreina y los regalos, ocupan buena parte del tiempo filmico. La película se construye con base en selecciones de la obra de sor Juana, algunas de las cuales o son leídas en voz alta por Juana y

otros personajes de la diégesis, o son recitadas por el *voice-over* de la poeta. En este sentido, la virreina ocupa la posición de lectora por excelencia ya que en varias escenas aparece leyendo o escuchando los poemas de sor Juana. En particular, en una secuencia en que la virreina posa para un pintor se escucha un poema de sor Juana enunciado, al igual que en la secuencia con el virrey, por el *voice-over* de la poeta. Una vez más, la imagen de María Luisa, en vez de atenuar la perspectiva de sor Juana la hace más obvia debido a la identificación entre la poeta, María Luisa y los sentimientos expresados en la composición. Esta compenetración entre los personajes femeninos a nivel afectivo y de lectura realiza la función performativa del *voice-over*, en el sentido de que el personaje de la poeta asume contornos humanizados a través de lo que Núñez de Miranda llama "desórdenes amorosos" y que determinan su yo poético y su yo personal. La expresión literaria por el *voice-over* y la recepción por la lectura se muestran como formas de negociación ya que sirven para reafirmar la idea de comunidad entre sor Juana y la condesa en virtud de que indican la posibilidad de estas mujeres de auto-imaginarse, de auto-crearse y auto-percibirse, si bien dentro de los límites de un ambiguo discurso amoroso. El *voice-over* permite la entrada de un tipo de amor que carece de nombre en el contexto colonial, aunque, como señalan Bruce Williams y Emilie Bergmann, Bemberg se resistía a las lecturas lésbicas y el filme mismo trata de ocultar el deseo lésbico (Bergmann, "Abjection and Ambiguity" 230; Williams, "A Mirror of Desire" 137). En contraste con el argumento de Williams sobre que "las dos mujeres han fallado en encontrar un lugar apropiado para nombrar su prohibida pasión," mi lectura aduce que el espacio para la expresión amorosa se ubica en la dinámica entre la enunciación literaria y su recepción por el acto de lectura como actividad cotidiana que permite el requiebrajamiento de las jerarquías y la apertura de los espacios de otra manera (en)cerrados (142). Esta dinámica se constituye en estrategia de negociación porque, como

he mostrado, sugiere ambiguos intersticios de interpretación que permiten variadas posiciones subjetivas con respecto al género sexual y la matriz heterosexual.

Por medio de las muestras que sor Juana lee, el filme construye su imagen de sujeto que busca desafiar la macro-cultura y las nociones tradicionales de identidad sexual. Estos textos promueven la imagen de una intelectual que no sólo rechaza el matrimonio para dedicarse al conocimiento, sino que es consciente de las limitaciones de la ideología patriarcal de género sexual en la cual el sujeto femenino es subordinado al masculino. En el filme sor Juana se ocupa de la creación poética y de otras actividades intelectuales como tácticas para negociar con el sistema patriarcal que deprecia a la mujer como mujer y como escritora. En un ejemplo temprano de recitación/lectura, sor Juana declama a los virreyes su famosa Sátira filosófica:

Hombres necios, que acusáis

A la mujer sin razón,

Sin ver que sois la ocasión

De lo mismo que juzgáis:

Si con ansia sin igual

Solicitáis su desdén,

Por qué queréis que obren bien

¿Si las incitáis al mal?

En esta secuencia es el virrey quien comienza a decir los versos de memoria pero al verlo en apuros sor Juana termina la recitación. A través de estas estrofas sor Juana desafía la dicotomía hombre/mujer al concluir que tanto los unos como las otras son igualmente propensos a cometer los mismos actos. Este poema revierte la división aristotélica entre el cuerpo y la mente al coligar al hombre con el cuerpo y a la mujer con la mente. El poema usa

la antítesis para enfatizar la culpa y los actos corporales ejecutados por los hombres, y una serie de preguntas retóricas para mostrar lógicamente la forma ilógica en que los hombres piensan cuando discuten a las mujeres. Al equiparar el yo poético de las redondillas con sor Juana, el filme representa a la monja como una estudiosa crítica y severa de los discursos.

La crítica de sor Juana a la dicotomía genérica va de la mano con la crítica a la supuesta inhabilidad de escribir de la mujer. En un ataque de rabia en el locutorio, hacia el final del filme cuando Juana es descubierta como la autora de la refutación a Vieyra, el teólogo venerado por Aguiar y Seijas, el arzobispo de México denomina su escritura "garabatos," retomando juicios misóginos sobre las regresiones infantiles y la falta de habilidades artísticas de la mujer.²⁵ Sin embargo, en su propia lectura en voz alta del escrito en cuestión en otra secuencia, sor Juana hace alarde de sus habilidades ante al obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, quien le ha encomendado el texto. Aunque al parecer sor Juana lo ha escrito por diversión y para vengarse un poco de Aguiar y Seijas, su texto y su lectura enfatizan una posición negociadora capaz de transformar los términos de una relación. Así dice sor Juana en su contralectura de uno de los sermones del Mandato predicado por Vieyra en 1650: "Sin embargo, en mi sentir, la mayor fineza de Cristo es el beneficio que Dios nos hace en no hacernos todos los beneficios que queremos. Qué Dios nos de gracia para que de los discursos especulativos pasemos a servicios prácticos y transformemos los servicios negativos en positivos." Además de refutar al teólogo y de mostrar su maestría, sor Juana insinúa su auto-conciencia de negociación en términos del contenido expresado al indicar la búsqueda de lo positivo a partir de, o a pesar de lo negativo. En esta misma secuencia sor Juana hace una citación adicional de la negociación al decirle al obispo de Puebla: "No se publica. Y yo lo he escrito porque vos me lo habéis mandado." Sor Juana utiliza su calidad de monja y de inferior en la jerarquía eclesiástica para evadir la

responsabilidad por la burla a Aguiar y Seijas y para decir lo que quiere decir ocultando que lo dice.

Sor Juana es representada como una artista consciente y crítica de los discursos hegemónicos no sólo a través de la voz que le da vida a sus escritos, sino también por medio de su trabajo de maestra. Hacia el final de la película, sor Juana les dice a sus alumnas que mantengan sus ojos y oídos abiertos y que usen la percepción para alcanzar el conocimiento. La poeta instiga en las niñas la idea de que la inteligencia no es un privilegio masculino y las anima a cuestionar la diferencia entre el ámbito privado y femenino y el público y masculino. De este modo el filme construye una imagen de sor Juana como una mujer inteligente y consciente de la posición subalterna de la mujer y como una persona que lucha para desarticular este posicionamiento a través de sus actividades intelectuales y cotidianas.

En este capítulo recalco la doble articulación de los códigos de la serie visual y de representación, tales como la composición cinematográfica y la *mise-en-scène*, como mecanismos que vuelven visibles tanto la opresión como la negociación. En adición a estos componentes, a nivel temático la negociación de sor Juana se va construyendo con base en su "hablar recio," ya sea por el *voice-over* o por la lectura de sus propios escritos. En este sentido, la negociación es una serie de prácticas por las que el sujeto gana agencia para localizarse en un espacio intermedio sin abandonar los confines de sus circunstancias. Desde allí, el sujeto, aquí el personaje de sor Juana, utiliza lo que tiene a su alcance para manipular sutilmente su entorno y para intervenir en él. Por supuesto la negociación de sor Juana va unida a su posición de privilegio, lo que le permite usar la doble voz y la apropiación de espacios tanto conventuales como intelectuales para hacerse oír. El hecho de que al final de la película la poeta muera de manera tan poco dignificante no invalida su negociación. Por el contrario, este final avanza la idea de que los poderes hegemónicos, como los personajes

femeninos de este texto, también negocian y se re-articulan para consolidarse y no ceder demasiado terreno.

La serie de símbolos y de textos usados por Bemberg en la construcción de su personaje de sor Juana apuntan hacia una abierta manipulación del material. A diferencia de Paz y de otros lectores/creadores que han tratado de aproximarse "objetivamente" a sor Juana no obstante la dificultad de investigación, María Luisa Bemberg ostenta en *Yo, la peor de todas* las mezclas y concesiones, los juegos y las trasposiciones, el legado de Paz y la originalidad de su propia lectura para forjar a una Juana Inés de la Cruz acorde con la productiva metáfora de la negociación. La película de Bemberg reafirma de manera positiva el concepto de "metáfora encarnada" impugnado por Luciani en su brillante e influyente ensayo sobre *Las trampas de la fe*. En este sentido, el filme mismo ejemplifica la negociación a nivel autorial al exhibir lo que Rosa Linda Fregoso denomina "esencialismo estratégico." Para Fregoso este tipo de maniobra permite socavar los espacios limitadores por medio de la aceptación de características que se presentan como negativas, por ejemplo nombrarse negro o gay en condiciones cuando estas coordenadas son condenadas (67). Bemberg consigue usar el esencialismo estratégico no sólo a nivel conceptual al voltear y mostrar el lado positivo de una posición metafórica negociadora para sor Juana con la que muchas de las audiencias se pueden identificar, sino también a nivel técnico al usar el *voice-over* como índice de subjetividad humanizada. La utilización de esta técnica cinematográfica en *Yo, la peor de todas* como método básico de representación de la creatividad pone a prueba presupuestos que hablan de su contribución a la descorporización, para demostrar cómo su uso positivo puede reforzar la negociación.²⁶ Asimismo, a nivel extra-textual la película parece pedir la participación activa de las espectadoras y espectadores como "lectores" capaces de reconocer

su propia negociación con los discursos y de llegar a interpretaciones positivas de una sor Juana que maniobra para abrirse espacios y lograr cierta auto-determinación y agencia.

Capítulo 2:

Memorias y melodrama: negociación y agencia en *Novia que te vea*

La auto-consciencia hacia las formas en que los personajes femeninos tratan de hacerse oír y logran negociar con las reglas y restricciones de su entorno inmediato ha sido una constante en las últimas dos décadas. En el contexto mexicano, escritoras como Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, María Luisa Puga, Sara Sefchovich y Esther Seligson, entre otras, han vuelto la mirada hacia el pasado, han explorado tendencias culturales alternas a las de la macrocultura mexicana y han viajado imaginariamente hacia otras latitudes para ofrecer una visión del mundo contemporáneo desde la experiencia de sus protagonistas femeninas. Tita, de *Como agua para chocolate* (1989) de Esquivel, encuentra formas de negociar con la tradición desde el espacio de la cocina; Catalina, en *Arráncame la vida* (1997) de Mastretta, se apropia del lenguaje para narrar la versión no oficial de la historia de México; Nyambura, de la tribu kikuyu en *Las posibilidades del odio* (1978) de Puga, regana la voz a medida que enfrenta su Otridad; Ana Fernández en *La señora de los sueños* (1993) de Sefchovich utiliza la literatura para trascender el enclaustramiento del hogar y la protagonista judía de Seligson en *Otros son los sueños* (1973) se sobrepone a los típicos roles sociales femeninos. Todas estas protagonistas enfrentan retos diarios que prueban la recursividad y la capacidad de negociación de cada una de ellas en su búsqueda de espacios de vida más autodeterminados y dignos.

Simultáneamente con la literatura, el cine latinoamericano también ha tratado exitosamente el tema de la negociación femenina. Películas como la costarricense *Eulalia* (Óscar Castillo, 1987) y las mexicanas *El secreto de Romelia* (Busi Cortés, 1988), *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991) y *Danzón* (María Novaro, 1991) exploran ambientes

rurales y ciudadanos en los que las mujeres consiguen negociar acuerdos tácitos con la sociedad que las rodea para lograr mayor maniobrabilidad y poder de decisión. Éstas y muchas otras producciones recientes muestran un especial interés en la condición de la mujer. De ahí se deriva un énfasis en la voz y en la mirada a través de tácticas auditivas y visuales que buscan recuperar e inscribir la perspectiva femenina. Aralia López González afirma que en la década de los ochenta se empieza a hablar del *boom* literario de las mujeres (28). Un fenómeno similar a este *boom*, guardando las proporciones, ocurre en el cine mexicano de los noventa cuando aumenta el número de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas mexicanas. Sólo en el período comprendido entre 1988 y 1992 debutaron cinco directoras: María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg, Marisa Systach y Guita Schyfter. Sus obras exploran diferentes dimensiones de la vida urbana y provincial y tocan puntos neurálgicos sobre la negociación diaria de la mujer con el machismo, la marginación y la dependencia.¹

El proyecto de incorporación de la perspectiva femenina a una historia y cultura nacional que por tradición ha ignorado y borrado este punto de vista, se acompaña del uso y reevaluación de modos narrativos catalogados despectivamente como femeninos. En este sentido, las narrativas de décadas recientes disputan ideas que relacionan la creatividad de las mujeres a lo estrictamente diario y doméstico y cuestionan presunciones de que todo discurso "privado," tal como el género epistolar, la autobiografía, el diario, las memorias y formas similares, pertenece al ámbito de lo "femenino."² Al señalar la relación entre lo privado y lo público, estas narrativas aluden a contiendas culturales que traspasan las tratadas en sus temáticas. De hecho, el debate sobre el éxito y la popularidad de narrativas poco complicadas y de tipo lineal, también gira en torno a su presunta manifestación de elementos supuestamente característicos de la "escritura femenina." En México, esta discusión se enmarca dentro del fenómeno de la llamada literatura *light*, que aunque reclamado para su

obra por autores como Enrique Serna, por lo general se ha usado desdeñosamente para caracterizar la producción de escritoras.³

En conjunción con los modos narrativos "privados," el melodrama ha sido igualmente relacionado con lo femenino y, por ende, ha resultado descalificado. Silvia Oroz afirma que: "la insistencia en la relación mujer/melodrama se basa, fundamentalmente, en las pocas opciones que la mujer tenía fuera del espacio privado, ya que el cine era uno de los escasos lugares a donde podía ir sola, o acompañada por otras mujeres, sin ser censurada" (47).⁴ La persistente conexión entre el afeminamiento del arte y la "cultura de masas" explica la relegación misógina del melodrama al ámbito de la actividad femenina en una doble inscripción del género literario y del género sexual.⁵ Entonces, consideraciones políticas sobre la competencia literaria, es decir, la determinación de qué obras tienen más o menos valor estético, permean las luchas del mercado y soslayan actitudes heredadas del romanticismo en cuanto a que las obras más herméticas y menos populares son más intelectualmente logradas.⁶ Sin embargo, en comparación con el alcance reducido de narrativas caracterizadas por su hermetismo, complicación técnica y elitismo, tanto en el campo literario como en el cinematográfico, es innegable la popularidad entre las audiencias lectoras y espectadoras de las convenciones más lineales.

Este capítulo se centra en dos textos mexicanos interesados en la temática de la subjetividad y de la negociación femenina: la novela de Rosa Nissán, *Novia que te vea* (1992), y la versión filmica de la misma por Guita Schyfter, *Novia que te vea* (1993).⁷ Además de distinguirse por su uso de convenciones populares tales como el diario y el melodrama, *Novia que te vea* representa una innovación dentro de las letras y el cine mexicano debido a su examen de un segmento de la población, que no obstante su pertenencia a la clase media y su larga presencia en territorio mexicano, ha sido excluido de

los esquemas retóricos para la construcción de la "mexicanidad." Se trata de los mexicanos de ascendencia judía cuya segregación del imaginario nacional se explica, entre otros factores, por las políticas sobre la identidad nacional que han presentado el mestizaje como asimilación y borramiento de los subgrupos étnica y culturalmente diferentes a la mayoría (Bartra, "La crisis" 194; Merx 6-7; Lesser).⁸ *Novia que te vea* surge como contrapeso a este fenómeno y como ejemplo de negociación cultural al problematizar y recuperar a la minoría judía. Su concentración en la conservación y, paralela a ésta, en la contemporización de las señas semitas y mexicanas en general, da cabida a sujetos híbridos y de índole transnacional en posición de cuestionar los ya erosionados presupuestos del nacionalismo heredado de la revolución de 1910 y cuya crisis Roger Bartra ya ha estudiado ("La crisis" 93).⁹ La aceptación y reevaluación del fenómeno de la transnacionalización cultural como forma de presentar el debate sobre las señas contemporáneas de identidad se convierte en método positivo sobre todo, como señala Bartra, "para aquellas áreas y grupos que estaban en posición desventajosa cuando la cultura se articulaba alrededor de la nacionalidad y la identidad nacional. Las mujeres y las etnias, marginadas y sometidas por el nacionalismo, pueden establecer ahora redes de alianzas por encima de las fronteras nacionales" ("La crisis" 218). Al ocuparse de elementos ignorados por la sociedad mexicana, *Novia que te vea* expande el concepto tradicional de "mexicanidad." Tanto la novela como la película proponen sujetos que si bien manifiestan características divergentes de las imaginadas como mexicanas, también conforman el entramado nacional en un día a día que recalca la constante (re)creación y modificación de lo aceptado como norma. Además, como será demostrado en este capítulo, las alianzas positivas y productivas también se dan interétnicamente ya que en *Novia que te vea* de Schyfter se forma un vínculo de comunidad entre la protagonista

sefardita y la azkenazi que resulta ser de gran importancia para el proyecto narrativo de auto-representación de la identidad cultural.¹⁰

Novia que te vea acentúa la importancia de la auto-representación y marca un intento consciente por crear un espacio para la transmisión de una voz doblemente marginada: la voz femenina judía. La selección de esta voz por parte de la novelista y la cineasta surge de la necesidad de representar la realidad social judío-mexicana desde dentro y en su relación con el resto de la cultura mexicana. Además, Schyfter y Nissán deciden poner a prueba el melodrama, el diario y las memorias como mecanismos para la construcción de una subjetividad femenina alterna a la perpetuada por los discursos hegemónicos. Este capítulo analizará en particular, los discursos de género sexual, etnia y clase social. Derivada de esta indagación, se investigarán las formas de negociación y el tipo de agencia a los que acceden las protagonistas en su interacción con la cultura dominante y con su entorno familiar inmediato.

Para desarrollar la tesis me centraré en un análisis comparativo de la novela y de la versión cinematográfica. El modelo para establecer las tácticas de negociación y de renegociación se configurará a partir del examen del carácter híbrido y transnacional de protagonistas de ascendiente judío que viven en un ambiente mexicano. Las tácticas de negociación se estudiarán, a su vez, para determinar en qué medida el sujeto negociador se transforma en agente de cambio y de modificación de sus condiciones vitales.¹¹ En este capítulo la "negociación" designa procesos en los que aspectos tradicionales de la macro-cultura mexicana confluyen con elementos ancestrales de la cultura judía para la producción de un espacio intermedio para las protagonistas. A su vez, la "renegociación" implica instancias de modificación de esas nuevas zonas de identidad a medida que éstas son institucionalizadas y re-apropiadas por las ideologías dominantes. Puntualizando una vez

más, para indagar en el asunto de una presunta agencia, resulta imprescindible estudiar no sólo la focalización, o sea, quién percibe y quién habla, o mejor, de quién es la historia narrada, sino también, y de manera particular, el uso de los modos y formas expresivas privilegiados en las dos obras. Rosa Nissán explora las posibilidades del diario, mientras que Guita Schyfter recurre a las memorias. La técnica del *voice-over* filmico logra dialogizar el diario, preservando a Oshinica como fuente de autoridad narrativa y extendiendo esta autoridad a Rifke, la protagonista azkenazi. Tanto la novela como el filme utilizan conflictos melodramáticos para impulsar la acción y crear suspenso e interés en las audiencias receptoras de los textos. El punto central de este capítulo consiste en indagar si las técnicas narrativas usadas inscriben la imagen femenina en una posición patriarcal de dependencia, o por el contrario, ofrecen oportunidades textuales de negociación.

El argumento de la novela de Nissán gira en torno a los años formativos de una joven mexicana con ancestros de origen árabe-sefardita.¹² Oshinica, perteneciente a una primera generación de emigrantes nacidos en México, mantiene un diario desde fines de los años cuarenta hasta el momento de su boda, poco después del temblor de 1957. La novela documenta la vida diaria de Oshinica desde los siete hasta los 17 años, al mismo tiempo que tematiza la conflictiva subjetividad y la fluctuante identidad judía en el entorno urbano de la Ciudad de México. La lucha de Oshinica consiste en encontrar su propia posición frente a las exigencias de su familia y las posibilidades que le ofrece la sociedad citadina de mitad de siglo. Como señala el título de la obra, que según Lockhart proviene del cancionero judeo-sefardita, la protagonista se ve interpelada por una serie de códigos que sirven para asegurar la continuidad de los papeles según el género sexual (164). "Novia que te vea," que en español traduce "ojalá que te vea convertida en novia," es una forma cotidiana de saludo con la que las mujeres adultas se dirigen a las más jóvenes. Esta frase, lo mismo que la que titula

la segunda obra de Nissán, *Hisho que te nazca* (1996), sintetiza el peso de las prácticas judías representadas, tal como comenta Yael Halevi-Wise (274). Oshinica es cotidianamente expuesta a éste y a otros guiones culturales que actúan como prisiones metafóricas para fijar su papel en la economía de la familia sefardita.

La joven judía narra en el diario detalles de su vida cotidiana que muestran la fluidez de su identidad como mexicana y como judía. Al mismo tiempo, sus vivencias sitúan a la comunidad sefardita, a la que pertenece, en oposición a la comunidad azkenazi, la más numerosa de las etnias judío-mexicanas.¹³ Las experiencias de la joven señalan las tradiciones judías con las que ella negocia en su deseo de entrar a la cultura mexicana dominante. Nissán trata en territorio mexicano la misma problemática de la diferencia y de la búsqueda de la identidad emprendida por los antes mencionados personajes de Puga, Seligson y Sefchovich. Asimismo, al igual que las protagonistas de *Arráncame la vida* de Mastretta y *Como agua para chocolate* de Esquivel, la protagonista de la novela de Nissán recrea el pasado, durante los años formativos de la moderna nación mexicana. La perspectiva que Oshinica provee inscribe a los judíos sefarditas en la estructura y en el imaginario nacional y cultural.

Novia que te vea constituye una apertura del canon literario judío-mexicano al posibilitar la perspectiva de la comunidad sefardita en condiciones en las que tradicionalmente ha predominado la azkenazi.¹⁴ El predominio de textos literarios con una identificable conexión con los judíos de Europa central, oriental y septentrional puede explicarse debido a los patrones de inmigración judía de la diáspora americana. Las comunidades judías contemporáneas de Latinoamérica se formaron entre 1889 y la Primera Guerra Mundial. En esta época el número de inmigrantes asquenazíes superó al de los sefarditas debido a que las reservas de la población sefardita eran menores. En un siguiente período, más exactamente el comprendido entre 1926 y 1930—lapso de tiempo cuando los

abuelos de la protagonista de *Novia que te vea* llegan a México—se da una de las más apreciables olas de migración judía hacia las repúblicas del continente americano. Se calcula que en esta época, un 42 por ciento de los judíos que emigraron de Europa, es decir, aproximadamente 60.000 personas, se radicó en América y que la mayoría eran de ascendiente azkenazi.¹⁵ Para fines de 1994 la población judía en América Latina se contabilizó en casi medio millón de personas con una concentración en los centros urbanos de Argentina (208.000 personas); Brasil (100.000); México (40.800) y Uruguay (23.600). Una encuesta llevada a cabo en México en 1995, determinó que 34.5 por ciento de los judíos se identifican como azkenazis, mientras que el 26.5 por ciento se reconocen como sefarditas. Aunque en los actuales momentos el *aliyá*, o emigración de judíos a Israel, se cuenta en América Latina entre las más altas de la diáspora, en México se ha producido en bajos números. La excepción la constituye la época de crisis financiera de 1982 y 1983, cuando se registró un alza en los índices de emigración. Los bajos índices de *aliyá* probablemente se deben a factores de tipo económico y cultural que han permitido y promovido la asimilación y la movilidad judía en la escala social.¹⁶ Los judíos azkenazis que llegaron a América Latina pronto superaron en número a los judíos de Europa occidental y a los sefarditas que los habían precedido, demarcando así la orientación actual de la diáspora.

Teniendo en cuenta que la mayoría de judíos en América Latina es de origen azkenazi, no es sorprendente que gran parte de la producción cultural judía indague en esa tradición. Con respecto a las características tradicionales de esas manifestaciones, Esther Seligson comenta lo siguiente: "si por peso filosófico contara, sería la herencia sefaradí la más fuerte; si vamos a hablar de un cierto misticismo o de un resurgimiento con tintes literarios, lo azkenazi estaría más cercano en el tiempo" (citada en Kalechovsky 10).¹⁷ El resurgimiento literario judío en México se acomoda a tal descripción. Sin embargo, *Novia*

que te vea constituye un paso en el camino hacia la liquidación de este desbalance al crear un espacio para la auto-representación de otros grupos de la diáspora radicados en el país.

Además de insertar el punto de vista y la tradición sefardita en la dinámica cultural por medio de una protagonista de origen turco-sirio, la estructura narrativa de la novela de Nissán logra realzar la voz femenina sefardita a través del diario, que como he mencionado, ha sido considerado tradicionalmente en una dimensión negativa como forma de confinar la actividad y las posibilidades femeninas al ámbito privado. No obstante esta premisa, *Novia que te vea* reinscribe y redefine la economía de la subjetividad femenina judía al presentar este modo narrativo como espacio liminal para cuestionar y negociar con las limitaciones de la vida en familia, en especial las determinadas por el género sexual, la etnia y la clase social.¹⁸

Desde temprana edad, Oshinica disloca la vigilancia y la aspiración de su madre, Sarica, de moldearla para la continuidad del rol tradicional de madre y esposa heredado de la tradición conservadora sefardita. La relación de Oshinica con su madre se torna antagónica debido a la amenaza siempre presente para la joven de la asimilación y repetición de los rasgos más encasillantes del papel femenino. Como anotan Benhabib y Cornell, debido a que la identidad femenina se ha interpretado en términos del género sexual con relación a ciertos presupuestos psicosexuales y culturales, la mujer individual ha sido situada en un mundo de roles, expectativas y fantasías sociales. De hecho, su individualidad se ha sacrificado a favor de definiciones de su identidad en torno a roles familiares tales como el de hija, esposa o madre (12). Sarica trata de imponer a su hija los requisitos de la economía familiar, en la cual la mujer representa un artículo de intercambio entre los miembros del grupo. La frase "harina de otro costal," que Oshinica oye usar a su padre con respecto a la misma Sarica para que ésta se aleje de su propia familia materna, impacta grandemente a Oshi y la hace reflexionar sobre

la inestabilidad familiar de la mujer judía. Oshinica piensa: "¿Entonces cuando me case ya voy a ser de otra familia? Eso de harina de otro costal a cada rato mi papá se lo dice a mi mamá: 'Que ella ya es harina de otro costal, que no tiene que andar buscando tanto a su familia'" (126). La frase define una relación en la que el "costal," es decir el sujeto masculino, es lo permanente, mientras que las mujeres funcionan como mercancía de intercambio para la consolidación de la familia paterna masculina y la transmisión del apellido de los hombres por su rol de madres.¹⁹ De acuerdo con esto, en la novela el padre de Oshinica conserva fuertes relaciones con sus propios progenitores. Es más, en ocasiones parece totalmente sujeto a los deseos de su padre, el patriarca. No obstante esta dinámica jerarquizante, en la tradición judía la madre es quien determina la identidad étnica. La aparente contradicción se resuelve porque la movilidad de la mujer en el núcleo familiar proviene de ser ella la portadora de las señas culturales que perpetúan la fijeza de la tradición de identidad.

En consonancia con esas señas y con ese discurso vivido, Sarica perpetúa el ritual de preparación del ajuar en el que inmiscuye a sus hijas desde temprana edad:

No va a haber escapatoria; el tiempo no se va a detener; apenas catorce años; no quiero crecer, quiero quedarme mucho tiempo con mis hermanos; pero el veliz que mi mamá prepara para cuando llegue a la edad de casarme se está llenando cada día más. Hoy lo vi tan lleno, que pienso que ya no falta nada y ahora hay que comenzar a llenar un veliz para la hermana que sigue. (73)

La ropa y el veliz que la madre supervisa y organiza para Oshinica se constituyen en manifestaciones de la función performativa de los discursos con que se busca la prolongación y preservación de la estructura patriarcal de la comunidad judía.²⁰ Sin embargo, Oshinica expresa en su diario su ambición de estudiar varias carreras con el fin expreso de alejarse del mundo cotidiano de su progenitora y para reclamar una función pública activa.

La indagación de *Novia que te vea* sobre los papeles según el género sexual se refleja de forma más conspicua en la preocupación de Oshinica por la desnudez y el desarrollo de su propio cuerpo. Ante los desnudos de la revista *Veá*, que Oshinica mira a escondidas en una peluquería para hombres, la niña comenta: "¿No les dará miedo [a estas mujeres] que un día estas revistas las vean su papá o su mamá?" (57-8).²¹ El comentario de Oshi delata el poder de la ley patriarcal, ya que aún a tan temprana edad ella ha internalizado el código de pudor y represión y la preocupan las reacciones paternas ante el desnudo. Efectivamente, Oshinica parece tener menos temor a la muerte que a la reacción de los otros antes su posible desnudez en el Purgatorio: "¿por qué tendremos que andar desnudos tantos y tantos muertos resucitados? A mí me da pena que me vean desnuda y tener que salir ese día [del juicio final] sin nada y que me vean. ¡Qué castigo tan espantoso!" (10-11). La ansiedad de la niña la lleva a tomar una actitud pudorosa incluso hacia las maniqués de la tienda del abuelo ya que en ocasiones hay que vender el modelo que llevan:

. . . las maniqués son muy guapas, de pestañas y pelucas postizas, delgadas, con pechos bien formados y cintura envidiable. Un poco presumidas; a veces hay que quitarles lo que traen puesto para que se lo mida la clienta y se quedan desnudas, pobrecitas. A mí me da pena que las dejen así, porque los hombres las ven y si vienen de a dos, hasta se dan codazos y se ríen burlones. ¡Qué idiotas!, me meto al aparador y trato de ponerles algo encima . . . tapándoles aunque sea el busto. (40)

Su impulso de cubrir la desnudez de las maniqués se repite un poco más tarde, cuando ya adolescente, Oshinica trata de ocultar a su hermano el crecimiento de sus pechos por miedo a perder el poder y la satisfacción que le proporciona su dominio de actividades como el

frontón, el béisbol o la lucha libre y tener que ocupar un puesto similar al de su madre quien cuando sale sólo lo hace para jugar cartas:²²

. . . Moshón se puede burlar de mí; tengo que seguir siendo fuertísima para las luchas, para el beis, para las piruetas en bici. ¿A poco me voy a quedar de ladito con las niñas que no juegan a nada? ¿Y si me lastiman? Ha de doler como les duele a los luchadores cuando les meten faults. Si no me quito el uniforme, no se me va a notar nada. (59)

La niña tiene conciencia de la separación diametral entre hombres y mujeres de acuerdo a puestos prescritos para cada uno de ellos. Oshinica experimenta el pánico de saber que los cambios de su cuerpo la acercan a la edad adulta y al matrimonio. La posible burla de Moshón motiva la aprensión de Oshinica que se repite frente a la risa de los hombres ante al maniquí desnudo. Esta actitud machista sobre la vulnerabilidad, exclusión y objetificación femenina la llevan a escribir angustiadamente: ". . . no quiero verme como una señorita lista para casar" (93). Las anotaciones de Oshinica sobre las imágenes de *Vea* y la reacción masculina ante el cuerpo femenino develan el doble juego de deseo y de denigración que sujeta a la mujer a un rol pasivo y silencioso, especialmente durante la edad adulta. La niña negocia con el paso del tiempo y los cambios hormonales tratando de pasar desapercibida al apegarse a ropa que disimula su madurez corporal. Asimismo, Oshi continúa burlando la vigilancia materna por sus continuas salidas a la calle que ella logra al aceptar tareas como llevarse y cuidar a varios de sus hermanos o ir a visitar a una pariente anciana.

La intranquilidad de Oshinica sobre el lugar de la mujer debido a su género sexual, se mezcla en la novela con preocupaciones por los confines étnicos. Como señala la socióloga Joanne Nagel, la categoría de etnia presenta aspectos performativos, tal como la coyuntura de género sexual, según el análisis de Judith Butler. Esto quiere decir que la etnia también se

constituye y reconstituye diariamente a través de la iteración y reafirmación de las diferencias etnográficas (5). Uno de los sitios para reafirmar tales distinciones lo constituye el terreno de lo sexual, a partir de cuyo análisis Nagel acuña el término "fronteras etno-sexuales."²³ En la novela, las fronteras etno-sexuales son vigiladas intensamente por la tradición sefardita. Oshinica no sólo anota en su diario lo que aprende sino también lo que ella transmite a otros. Por ejemplo, al explicar a una amiga ignorante de las tradiciones judías algunas de las diferencias de su comunidad con la azkenazi, Oshinica cita el concepto de "quemarse." Este término obviamente demarca una suerte de inscripción corporal aparentemente visible para los sefarditas: ". . . Y las dejan tener novios; a sus mamás no les importa si se queman. Pero son más locas; por eso los sefarditas salen con ellas, pero a la hora de casarse prefieren una de las nuestras que una idishá, así dicen" (101). Según esta descripción, el "quemarse" denota la violación de los límites demarcados por la etnia, pero también se refiere a consideraciones de género sexual ya que se aplica sólo a las mujeres.

El punto de vista sefardita explicado por Oshinica marca a las azkenazis como mujeres fáciles por su aparente acceso a relaciones sexuales antes del matrimonio, pero, especialmente, por su trato con hombres ajenos a su propio grupo étnico. Sin embargo, por una parte, es casi necesario que los sefarditas puedan salirse momentáneamente de su grupo para que las mujeres de su comunidad lleguen castas al matrimonio. Por otra, mientras que a los hombres que sólo buscan el placer sexual se les permite la violación de los linderos étnicos, a las azkenazis se las estigmatiza, se las califica de locas y se las sitúa en una posición moral inferior a la sefardita. La citación de la retórica de "nuestras" versus "idishá" ubica a las azkenazis en el campo contrario del Otro y sirve para reafirmar imágenes conceptuales de los sefarditas sobre su identidad. Es más, la citación logra acotar las fronteras sexuales para todos. Las sefarditas deben hacer un performance de su etnicidad al evitar

"quemarse," so pena de un probable castigo de la comunidad manifestado en el repudio masculino y la imposibilidad de casarse. Las mujeres, al contrario de los hombres, no deben salirse de su etnia ni siquiera momentáneamente. Los hombres, por su lado, están obligados a volver a su grupo para poder disfrutar del pudor y castidad de las sefarditas y del status que la tradición patriarcal les ofrece a ellos a través de la pureza sexual y la moralidad étnica de las mujeres de su comunidad. El comentario en el diario de Oshinica llama la atención sobre las pugnas entre las comunidades judías, las cuales se imbrican con nociones que tratan de perpetuar la estructura étnica de la familia judía al señalar la relación entre la sexualidad y la etnicidad como sitios de opresión para la mujer sefardita.

Oshinica pronto anota en su diario sus propias vivencias de los conflictos resultantes del patrullaje y la regulación de las fronteras etno-sexuales debido al rechazo paterno de su relación con Andrés, un joven adoptado por un judío y converso a la religión judaica. Sin embargo, ante los ojos de Sarica Andrés no consigue trascender su identidad "goi."²⁴ El caso de su repudio se convierte en una demostración específica de la lucha por crear una clara línea divisoria entre los "nuestros" y los "otros." Para Sarica, los goys no pueden acceder al judaísmo. Según ella, las personas poseen características esenciales que los diferencian y los hacen fácilmente legibles, de ahí que cuando Oshi le pregunta: "Oye, mamá, ¿es cierto que se acaba de hacer la circuncisión?," Sarica contesta: "Sí, me platicó su mamá, pero de todas maneras aunque la mona se vista de seda . . . procura no mucha amistuca, ¿eh?" (108). Pensando en los códigos de pudor y represión, a cuyos terrores se ve sometida Oshinica frente a la idea de la desnudez, hay pocas circunstancias en las cuales la circuncisión de Andrés sería fácilmente visible o legible para ella, Sarica o cualquier mujer judía. Oshinica escucha sobre la operación por su amiga Tzivia y luego recibe confirmación por su madre quien ha obtenido la información de la mamá de Andrés (102). Aunque Oshinica dice percibir

algo inhabitual en el caminar del muchacho, sólo lo hace después de saber de la cirugía: "A mí nunca me lo dijo; le ha de haber dado pena; aunque he notado que abre un poco las piernas al andar y camina medio raro" (102). En este contexto, en el que la cadena de información está formada por varias mujeres, hay poca probabilidad de "leer" la circuncisión de Andrés.

La circuncisión del joven, a pesar de la ya mencionada imposibilidad de lectura directa, y sus esfuerzos por actuar como judío, son recibidos por Sarica como un artificio y no le consiguen la aceptación como novio de Oshinica. A pesar de ello, el deseo de Andrés, junto con la lectura de "camuflaje" pregonada por Sarica, al tiempo que delatan la calidad performativa de la categoría de etnia, afirman la posibilidad de una inversión y de una negociación que cuestionan una definición del judaísmo de acuerdo con una sola perspectiva tradicional. El judaísmo practicado por Andrés conjuga elementos religiosos y abiertamente políticos:

Andrés está lleno de ideales, quiere un mundo más parejo, sin clases sociales. Dice que la ayuda mutua debe regir nuestras vidas, que en los kibutzim hay menos hipocresía, menos competencia, y no hay explotación del hombre por el hombre. Dice que aquí es la ley de entre más tienes, más vales. El kibutz, dijo, va a ser una nueva sociedad. (102)

El joven sueña con participar en la consolidación del naciente estado de Israel y su militancia problematiza y complica la identidad judía. Como señala Elkin, de acuerdo con la ley religiosa judía, el *halakhah*, se considera judía a la persona cuya madre es judía y que no se ha convertido a ninguna otra religión, o a una persona que se ha convertido al judaísmo siguiendo las normas del *halakhah*. Sin embargo, como anota esta misma investigadora, en la práctica la gente no se guía por estas reglas estrictas al determinar su identidad (192). Aunque Elkin se refiere a cambios de fines del siglo veinte implementados por El Judaísmo

Reformado, a través del personaje de Andrés, Nissán ya le adscribe una fluidez a la identidad judía de los cincuenta que augura las recientes reformas y que muestra múltiples intersticios de negociación tanto para los hombres como para las mujeres. Las maniobras de Andrés, sin embargo, son un tanto radicales para Oshinica quien a pesar de sentir atracción por él, no quiere abandonar México por Israel. En este sentido, el acogerse a la prohibición de la relación con Andrés denota otra táctica de negociación de Oshinica. La joven judía observa la elección del muchacho quien dentro de un marco radicalmente politizado se preparara para dejar a su familia en favor de la vida en kibutz. Ya que Oshinica no quiere dejar ni a México, ni a su familia, ni el español ni el ladino, ni sus costumbres mexicano-sefarditas, ella se pliega a los deseos de Sarica y termina su relación con el joven preservando de esa manera sus propios intereses. La perceptiva observación de las maniobras de Andrés y de las reacciones de su madre demarcan un espacio en la novela en que Oshinica introduce una reevaluación de las estrictas nociones tradicionales sobre la etnia y el judaísmo.

La revisión del discurso judío de etnia se intersecta en *Novia que te vea* con una crítica al discurso de clase social. Este último se introduce en la novela a través de aspectos, que en mayor grado que los conflictos de etnia antes señalados, recrean situaciones melodramáticas. La vuelta a las tramas lineales, que como he mencionado se relaciona con la enorme acogida e influencia de la llamada literatura *light*, también ha abonado el campo para la incursión del modo melodramático. Entre otras características, este modo incluye, en sus formas más extremas, una fuerte emotividad, una extrema polarización moral y esquemática, gran suspenso, relaciones maniqueístas entre el bien y el mal y estados, situaciones, acciones y modos de expresión exagerados que paradójicamente se combinan con el silencio (Brooks 57-8). Caracterizado por el tratamiento de grandes problemas tales como el tiempo, el espacio, la causalidad, la vida, la muerte, la sexualidad y las emociones, el melodrama es un

género que no siempre ha gozado de respeto (Grodal 253). Sin embargo, a partir de los setenta el género se ha estudiado como una forma contestataria de revelar las contradicciones vitales de las ideologías dominantes (Brooks 53,55; Elsaesser 70; Gledhill, "The Melodramatic Field" 6; Ana López, "Tears and Desire" 148-9; Podalsky 58). Este tipo de análisis se ha extendido también a Latinoamérica como respuesta a la mala reputación crítica que este modo narrativo ha recibido debido a los excesos retóricos popularizados en el cine de la Época de Oro del cine mexicano y más recientemente por las telenovelas.²⁵ Como señala Gledhill en la introducción a *Home Is Where the Heart Is*, el melodrama no se refiere sólo a un tipo de práctica estética sino que se relaciona también con las maneras de percibir el mundo (1). Mi utilización del término melodrama parte de consideraciones temáticas con una concentración en la forma de concebir la unidad familiar, en especial a través del lugar que se le asigna a la mujer en la dinámica de la familia judío-mexicana. En *Novia que te vea*, el melodrama se usa como estrategia narrativa para enfatizar la relación entre la cotidianidad y el referente histórico cultural. Si la novela de Nissán, en su calidad de diario, cabe dentro de lo que Josefina Ludmer denomina "géneros de la realidad," la obra también representa la realidad cotidiana de los personajes siguiendo una lógica melodramática que, como hemos visto a través del rechazo de las azkenazis y de Andrés, excluye las zonas intermedias y prefiere las fronteras claramente demarcadas.²⁶

En términos del referente histórico cultural, al hablar de melodrama es importante señalar, por una parte, el vínculo que se ha establecido entre este género y el nacionalismo mexicano.²⁷ Por otra, como señala Ana López, lo melodramático hace parte de la cultura mexicana e hispánica por su intersección con otras dos grandes narrativas: la religión y la modernización ("Tears and Desire" 150).²⁸ Aunque *Novia que te vea* se aleja de la cuestión religiosa, su imbricación en el laicismo actúa como forma de negociación de la comunicad

judía hacia la asimilación. La novela también se inmiscuye en el debate nacionalista al citar no sólo los conflictos entre una idea de la etnia como una entidad esencial y permanente y una que es vivida como proceso de negociación, como en los casos de Andrés y Oshinica, sino también al representar los conflictos de clase social.

En *Novia que te vea* el melodrama surge para cuestionar las diferencias de clase, la lógica de los estereotipos culturales y el privilegio de lo masculino. Nissán utiliza fórmulas renovadas que se alejan de los comunes triángulos amorosos, accidentes, equívocos, crímenes pasionales, intrigas, excesos retóricos y complicaciones de la trama que ocurren alrededor de una heroína pasiva en las formas melodramáticas más exacerbadas de cuño reciente, tales como las *soap operas* o las telenovelas. La novela apela a aspectos más atenuados con pocas desviaciones del hilo narrativo básico, conservando a la familia y al sujeto femenino como eje de los conflictos. Los momentos de más dramatismo en la novela de Nissán se relacionan con los conflictos amorosos y con los económicos, en el contexto de la colectividad judía como grupo nacional. En sus salidas a las tiendas de su padre y a la de su abuelo, Oshinica se enamora de Lalo, un joven que trabaja de empleado en el mercado de La Lagunilla. Su relación con este joven se convierte en ejemplo melodramático del amor imposible. A pesar de que Lalo es judío sefardita, el muchacho encuentra una fuerte oposición de parte de Sarica debido a consideraciones de clase social que tratan de ocultarse por un desplazamiento hacia preocupaciones sobre la pureza cultural del joven y de su familia. El novio de la ya menos niña Oshinica es de origen árabe y como todos los miembros de su familia está integrado a la cultura latina predominante. Esta asimilación se manifiesta en el gusto por el baile y un comportamiento tachado de irresponsable por las tradicionales normas judías. Ante las costumbres del padre de Lalo, quien lleva a toda su familia a bailar y gasta dinero sin restricciones, Sarica comenta: "No son una familia normal—dijo mi mamá—están locos,

¿quién vive así? Nosotros nunca hemos llevado a nuestros hijos a un restaurante, pero en la casa no ha faltado de comer ni hemos dejado de pagar puntualmente la colegiatura, y nuestra casa siempre está yuselica. Yudíos no viven así" (161). Sarica les niega la identidad judía, tal como había hecho con Andrés, y los relega a la anormalidad ya que Lalo y su familia violan las reglas típicas de socialización judías: tienen deudas, desperdician su dinero en placeres mundanos, son extravagantes y se embriagan. El juicio de la madre de Oshinica, y de la comunidad judía en general que murmura a espaldas de la familia árabe de Lalo, parte de estereotipos fundamentados en presupuestos económico-sociales para la delineación de fronteras culturales entre los judíos y el resto de los mexicanos. Personas como el padre de Oshinica que preservan sus costumbres y saben economizar son los verdaderos judíos. De esta dinámica se deriva el prestigio económico y simbólico para el grupo. Desde esta perspectiva, Lalo se ha asimilado a la cultura hispana dominante aprendiendo sus vicios y desperdicios y por ello carece de dinero y de oportunidades para lograr la posición social que Sarica desea para el futuro esposo de Oshinica. Esta percepción determinista refleja, a través del lugar asignado a Lalo, la otredad de los judíos de menos recursos y por extensión la del resto de los mexicanos que lo han contaminado. Así mismo, la prohibición de la relación con Lalo revela, tanto para Lalo como para Oshinica, una posición subjetiva determinada por las fronteras de clase social.

La cuestión de la pureza cultural en este melodrama de amor imposible realza los antagonismos existentes dentro de las diversas etnias en la comunidad judía ya mencionados. También ponen en juego, de manera particular, los conflictos debidos a las diferencias de clase social. Ante la prohibición de Sarica concerniente a Lalo, Oshinica comenta en su diario: "[Lalo] No tiene la menor idea de por qué no me dejan andar con él . . . no le voy a decir que a mi mamá no le gusta la historia de su familia" (146). Esta historia a la que se

refiere Oshinica es la que se crea en las reuniones vespertinas cuando las mujeres se sientan a tejer y a discutir el futuro matrimonial de sus hijas e hijos. De acuerdo a la siguiente anotación en el diario de Oshinica, en la que se resume la falta de educación de los hombres y la pobreza de la familia de Lalo, en la comunidad también existe una vigilancia perenne de las fronteras que dividen las clases sociales:

Y es que ya averiguó que sus hermanos no han sido buenos esposos, ni su papá con su mujer, y que de empleado no pasó. Dice que uno hace lo que vio en su casa. ¿Pero qué culpa tiene él de lo que son o no son sus hermanos? ¡Qué amolada le pusieron! Y yo soy la mayor, el ejemplo para los que me siguen. Mi mamá ya preguntó en todos lados, y le han dicho lo mismo.

. . . Lalo desde chiquito pasa dinero a su casa, así que ni profesión. (146)

El rechazo a Lalo se da, en última instancia, y como él pronto comprende, a causa de su falta de estudios y de negocios propios. Como él mismo le dice a Oshi: "no, no es por ser árabe; si yo fuera rico, tus papás me aceptarían" (161). El asunto del dinero, como motivo melodramático por excelencia, funciona en contra de la homogeneización social y sirve de base para la exclusión momentánea de Lalo.

En términos melodramáticos, la exclusión de Lalo repite un rechazo más temprano que resulta traumático para la familia paterna de Oshinica. Cuando Chela, la hermana del padre de Oshi, es pedida por su novio, la familia de éste no puede llegar a un acuerdo sobre el monto de la dote que ella debe proveer y decide rechazarla. La base del desaire se sustenta en la insuficiencia del patrimonio de ella:

El señor de azul, ese de pelo chino—dijo mi papá—no se va a casar con tu tía.

Se me doblaron las piernas. ¡Dios mío! ¡Qué horrible! Estaban todos

enojados. Pobrecita de mi tía, tan bonita y él tan feo. Se encerró en su cuarto con su vergüenza. Mi papá no tiene terrenos ni coche, ¿qué va a hacer para casarnos? Cuando nos íbamos, alcancé a oír a mi abuelo. ¡Están locos!, les pareció poco ¡que se vayan al carajo! Ya quisieran. Una mujer más linda que mi hisha, ande la van a topar. (26)

La falta del respaldo económico anticipado convierte a Chela en "el otro" de la familia árabe de su pretendiente, a pesar de las propias raíces sirias de la mujer. El melodramatismo del rechazo, reflejado en las palabras del abuelo y en la vergüenza de Oshinica y de la tía, anticipa la situación de Lalo ya que muestra la estratificación y las diferencias existentes en la misma comunidad sefardita. La recreación de estos trances en el diario de Oshinica sitúa la realidad judía dentro de un contexto social de luchas internas y le permite a la narradora hacer una crítica-comentario que emplaza lo personal en un nivel más general y público. En concreto, la idea de un nacionalismo basado en la hegemonía de un determinado grupo que logra la cohesión y la representación de los grupos periféricos se ve quebrantada en estos ejemplos en los que la falta de armonía y la necesidad de llegar a compromisos son la norma. *Novia que te vea* demuestra que los términos tradicionales del debate nacionalista enmarcado en el discurso de "la gran familia mexicana" no dan cuenta de los cambios personales y sociales.

No sólo los judíos de clases más bajas perturban la armonía del hogar y producen momentos de crisis sino también la procreación de hembras. La procreación de hijas es, paradójicamente, un punto de máxima contención y de extrema vergüenza para el proyecto de solidificación de la familia y del grupo nacional judío. El caso de la tía Chela, de nuevo, por medio de su drama, sirve para cuestionar la reiterada práctica de construcción del cuerpo masculino como central para la continuidad de la comunidad, mientras que el cuerpo

femenino se presenta como un envase abyecto.²⁹ Después de su fracaso con el primer pretendiente árabe, la tía se casa con un hombre de una comunidad diferente a la suya, pero que también es de origen sirio. Según comenta Oshinica, tanto Chela como el abuelo están contentos con esta boda. Sin embargo, Chela pronto sufre el rechazo del esposo debido a la ley del "hisho que te nazca." La culpa al no materializar esta ley y reproducir varones recae sobre la mujer. De nuevo Oshinica transmite las palabras del abuelo, quien se queja amargamente de la conducta hostil del esposo de Chela: "¡Maldito! ¡Desgraciado! Mira que no ir al hospital a ver a mi hisha, el Dió lo va a castigar. Cuando supieron que fue mujer, se fueron la madre, el padre y el hisho. ¿Qué culpa tiene la pobre? Dos días hace que está llorando. ¡Una muñequita parece mi nieta!" (48). El abuelo se queja pero el marido de Chela no hace más que remedar acciones en las que el abuelo ha incurrido ya cuando Sarica parió varias niñas. En un diálogo que Oshinica consigna en su diario, el abuelo habla con un amigo y le comenta: "Te lo decía, Ernesto, así es la vida, mi veintiúnico hijo, primero tuvo una musher; ni modo, tú conoces a Oshinica, mi nieta; la adoro . . . No dije una palabra; tú sabes que soy una persona correcta que no se mete con nadie; es más hablé varias veces al hospital a ver si la niña ya había abierto los oshos" (23). El patriarca de la familia se escandaliza ante el dolor de su hija a pesar de que él tampoco fue a ver a Oshinica al hospital. Es más, mantiene una distancia despectiva de su nuera por haber tenido tres hijas, que además de representar un problema por lo de la dote, significan el fin del nombre paterno. No en vano dice de Sarica con rabia: "ella que traiga hombres, los cuide y los engrandezca y ya" (23). Sin embargo, cuando su propia hija sufre este mismo trato por parte de su esposo, el abuelo se queja y se lamenta. El privilegio literal del cuerpo masculino judío en su relación metonímica con la colectividad nacional permite la conceptualización del cuerpo femenino en su calidad simbólica y metafórica como punto de origen y de reproducción de la comunidad. Los hijos

varones representan el grupo nacional, mientras que las mujeres, dentro de este esquema, funcionan como un receptáculo y carecen de implicación material en los procesos de consolidación de la familia o el grupo. No obstante estos guiones culturales, tanto la madre de Oshinica como Chela están inmiscuidas en el proceso de negociación de sus propias posiciones, ya que como he señalado, según la tradición y la ley, es la madre quien determina la identidad étnica de los judíos.

La doble posición de la madre dentro de la tradición es un ejemplo de las ambigüedades y contradicciones del género melodramático. Estas mismas características permiten que el texto de Oshinica no resuelva las complejas situaciones del drama de la familia. Éstas se ven opacadas y relegadas a un plano menor por otras que cumplen una función atenuante. El conflicto en casa de Chela se desplaza cuando la tía da a luz a un hijo varón. Oshinica escribe: "Mi tía Chela tuvo un hijo hombre; ahora no hizo enojar a su marido como la otra vez. Fue al hospital cargado de un enorme ramo de flores y una gran sonrisa" (107). El esposo se siente realizado y casi elevado al éxtasis ante esta nueva y fortuita circunstancia. Por otra parte, la boda de Oshinica y Lalo, que pone fin a la prohibición de Sarica, se celebra lo antes posible debido al control de la madre de Oshinica. Como paliativo a la propia relajación de su regla Sarica prefiere que Lalo y Oshinica tengan su propio espacio y por ello afirma con ira: "no quiero ver entrar y salir a éste de la casa" (158). Como se ve a partir de estos ejemplos, la resolución de los tropiezos se pospone indefinidamente dando pie a la repetición continua e infinita del melodrama, que sin embargo, va abriendo espacio para ciertos cambios. Es así como el padre de Oshinica, con el fin de justificar la carencia de dote de sus hijas, les repite continuamente a sus hijos varones que no deben pedir nada al casarse. De esta manera, el melodrama, por medio de sus situaciones llenas de emociones y sentimientos, no sólo sirve para revelar la lógica de las relaciones basadas en distinciones

sociales y de género sexual, sino también como medio para minar esas mismas relaciones. *Novia que te vea* recupera el modo melodramático como estrategia para enfatizar la relación entre la cotidianidad y el contexto histórico social y cultural al resaltar los mecanismos de negociación inherentes al diario vivir. Las concesiones hechas por los personajes no cambian el sistema de relaciones de una manera radical pero tampoco lo dejan incólume.

La propuesta del melodrama como mecanismo para recalcar aspectos problemáticos en la interacción diaria se refuerza por el proyecto mismo de escritura de Oshinica. La escritura abre la posibilidad de registrar detalles mínimos en la vida de la protagonista al enfatizar un impulso autobiográfico en el que la memoria y la historia adquieren un papel importante. El diario de Oshinica se presenta como una búsqueda y una ruta en la topografía de la vida de la protagonista. La narración es intercalada, es decir que la niña vive un poco y luego narra lo vivido. Este tipo de escritura muestra la estrecha relación entre la escritura y la vida íntima de este personaje. El diario le permite a Oshinica, en primera instancia, hacer hincapié en su experiencia y en su capacidad de narrar su historia personal; en última instancia, le facilita la inscripción en la historia mexicana de los años cuarenta y cincuenta para hacer un comentario bastante claro sobre el concepto de la "mexicanidad." En el contexto general, durante esa época muchos intelectuales, artistas, escritores y cineastas se plantean este problema. Pensadores como Samuel Ramos y Octavio Paz se remontan al origen indio-español para construir la idea de una esencia nacional (Hershfield, Ruy-Sánchez, Sefchovich). Lo mismo hacen durante la Época de oro del cine mexicano directores como Emilio "El Indio" Fernández, quien en *María Candelaria* (1943) personifica los valores de la nación mexicana en una mujer indígena. Esta indígena, sin embargo, carece de voz y es presentada a través de los ojos de un artista. Frente a estos planteamientos en los que la perspectiva masculina y una idea de orígenes autóctonos americanos son de primera

importancia, surge la escritura de Oshinica. La voz femenina y la novedad del tema sefardita proyectados al pasado, se proponen como una alternativa a los modelos culturales de formación de la nación mexicana, promulgados en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta.

En contraste con la retórica sobre la mexicanidad que ignora y excluye a los semitas, el diario de Oshinica documenta aspectos importantes de la historia y de la integración judía a la sociedad mexicana. Los abuelos de Oshinica, como muchos judíos, llegan al país por el puerto de Veracruz. Entre los niños judíos existe una conciencia de esos orígenes diaspóricos y en un pasaje del diario, un niño insulta a otro diciéndole: "maldito sea el barco que trajo a tu papá" (27). A su llegada a México, los judíos comienzan a llenar los vacíos en la economía como vendedores ambulantes (Elkin, Hamui-Halave 131). Un tío de Oshinica, hermano de Sarica, se dedica a este comercio que lo obliga a vivir separado de su familia por sus largos viajes. Rosica, la esposa de este hombre le cuenta de esta situación a Oshinica: "Dumpues embezó a viashar leshos, ande arrapa el huerco, apenas atorna, se vuelve a fuir, tadraba semanas en volver de estos pueblos enshabonados . . ." (112). La narración de este pasaje en ladino y en la voz de Rosica da testimonio de una primera generación de inmigrantes que negocian con su nuevo entorno: mientras que conservan su lengua y tradiciones, también tratan de adaptarse al medio e inmiscuirse en la economía del país.

Otra forma de integrarse a la sociedad y de abastecer necesidades económicas se presenta por medio del mercado de la Lagunilla y otros negocios. En la Lagunilla el padre y el abuelo de Oshinica tienen tiendas de ropa. Allí ellos trabajan junto a comerciantes mexicanos y junto a los mexicanos practican la costumbre de violar la prohibición de abrir los domingos. Oshinica ayuda a su padre en el establecimiento y también consigue empleos con "paisanos" que con un laboratorio químico y unas joyerías participan en el mercado

económico. La odontología es otra rama en la que incursionan los judíos. Aunque ningún personaje de *Novia que te vea* hace este trabajo, en un pasaje humorístico Oshinica alude a la poca cantidad de dentistas en el México del momento. Después de su primera visita en la que le descubren veintiocho caries, Oshi comenta: "Pensándolo bien a mí nunca me habían revisado la boca; nunca supe que los dientes se tenían que cepillar" (61). La identificación de espacios vacíos y el proceso de adaptación y negociación hacen eco de lo que Margo Glantz documenta en sus *Genealogía*, cuando la escritora señala que a su llegada a México en los años veinte, su padre, que era escritor y pintor, decide hacerse dentista para poder ganarse la vida (107).

A la par de un mapa ocupacional, *Novia que te vea* documenta la formación geográfica de las colonias judías en el Distrito Federal. Los "paisanos," como los llama Oshinica, tratan de conglomerarse en las cercanías de las escuelas judías. Oshinica escribe: "Ya Max y Fortuna se cambiaron a la colonia Hipódromo para estar más cerca del colegio Sefaradí y vivir entre paisanos. Las otras familias andan buscando por ahí también" (16). La colonia Roma también sirve de asentamiento para estas familias. Oshinica da cuenta de esto al hablar con una amiga: "¿Ya te había dicho que en el colegio Sefaradí, la mitad de los alumnos son de la colonia árabe? Casi todos viven en Roma . . . Las turcas nos sentíamos las dueñas de la escuela; íbamos al mismo templo, y éramos amigas porque nuestras mamás hablan en ladino, piensan igualito: nos dan los mismos permisos y no permisos" (100). Los jóvenes se reúnen en organizaciones como la "Juventud Sionista Sefaradí," que es una especie de centro adscrito a las escuelas donde los estudiantes pueden realizar actividades extracurriculares. Las familias se reúnen los domingos en el Club Deportivo Israelita, de tal manera que, como registra Daniel C. Levy, la escuela y el club deportivo son ejes de conglomeración y de unión judía que ganan más importancia que los centros religiosos (157).

Esto tiene gran significación porque, como he mencionado, la secularización ha sido una de las estrategias usadas por los judíos para integrarse a la sociedad latinoamericana. Aunque Oshinica asiste a ceremonias religiosas junto con su familia, su educación no se caracteriza por una estricta observancia de las reglas religiosas judías. Por otra parte, la ubicación de las familias en Roma y en las colonias adyacentes da una idea de la formación clasemedianera de los judíos. Como comenta Levy, debido a la alta estratificación de sociedades como la mexicana, la integración de los judíos ha significado una integración a los estratos económica y educacionalmente privilegiados (177). La familia de Oshinica provee un ejemplo de estas tendencias que en sí señalan procesos de negociación al integrarse por la secularización y al tratar de conservar sus señas por la participación en organizaciones étnicas.

Aunque los judíos en *Novia que te vea* están altamente integrados, la escritura de Oshinica da cuenta de las varias organizaciones judías que se preservan y que se distinguen por el trazado de sus diferentes orientaciones y doctrinas. Los jóvenes judíos se inspiran no sólo en textos sagrados y en la historia de la Diáspora, sino que integran a su formación la literatura de crítica social de la época. Oshi siente que la comunidad lleva una vida artificial con las mujeres preocupadas por casarse con un rico para poder vivir "de las barajas al salón y de compras" (104). En sus conversaciones con Andrés se mezclan los temas del sionismo, *Eretz Israel*, los *kibitzim*, y el *aliyá* con la necesidad de cambiar los valores materialistas de la comunidad de acuerdo con las opiniones expresadas en la novela *La vida inútil de Pito Pérez* de José Rubén Romero (1938). Al igual que Andrés, a Oshinica la atormentan los pobres y la injusticia social y ella aprende sobre estos temas a partir de la novela de Romero.

Dentro del contexto más general, el deseo de Andrés de participar en un *kibutz* y de hacer *aliyá* confirma la importancia de los movimientos pioneros de las juventudes semitas en

América Latina (DellaPergola 126). En una de sus anotaciones en el diario, Oshinica apunta lo siguiente sobre la *Shomer* a la que está afiliado Andrés:

. . . creo que la organización a la que va de veras tiene tendencia comunista— dicen—. Es a la única que no me deja ir mi mamá y eso que es la que nos queda más cerca. Dice que las que van ahí andan todas desjalashaladas, que les meten ideas en la cabeza para que no se pinten, ni usen medias, ni se arreglen bien, y les inculcan que hay que irse a vivir a Israel. Mi mamá no quiere que me metan esas ideas en la cabeza. (102)

Después del nacimiento del estado israelita en 1948, en México se registra un creciente apoyo hacia Israel y el sionismo, como se ve en las palabras de la profesora de hebreo de Oshinica, quien sufrió el Holocausto: "Hemos tenido que imponernos restricciones a nosotros mismos, por eso no nos podemos asimilar; no somos superiores, tenemos que seguir manteniendo vivo al pueblo judío. ¿Saben ustedes lo que es tener una tierra a la que podemos ir y ser bien recibidos?" (66). Sin embargo, como señala Haim Avni, en el país aún quedan vestigios de una disposición menos radical y hay organizaciones que buscan la integración (152). Tal es la disposición de la "Juventud Sionista Sefaradí," a la que pertenece Oshinica, que en contraposición a la *Shomer Atzair* busca la unión de las comunidades judías y la incorporación a la sociedad mexicana. En una de las reuniones, el líder de la Juventud distribuye un panfleto que dice:

No cooperemos a postergar la unión de las tres comunidades, por favor, muchachos, nosotros que hemos sido víctimas del racismo, no lo fomentemos, y menos entre nosotros.

. . . ¡Cómo es posible que cada comunidad tenga su escuela, su sinagoga y su cementerio! ¡Todos somos judíos y ya!, y todos escogimos este país que nos

acoge amorosamente, para vivir nuestras vidas, y las de nuestros hijos. (76)

El llamamiento a la avenencia judía y a la línea integracionista se dan en el marco de la historia de redefinición del Estado Nacional mexicano que, dentro del paradigma que analizan Paz y Ramos, buscaba la esencia "mexicana." Como corolario a esta búsqueda durante las primeras décadas del siglo veinte surgen una serie de movimientos nacionalistas xenofóbicos (Lesser, Gojman).³⁰ Al respecto, anota Gojman:

Aunque la actitud del gobierno mexicano consistió en negar el apoyo directo a esos movimientos, la policía municipal, los caciques y aun los gobernadores apoyaron las campañas nacionalistas—a niveles regionales—en contra de esas minorías [judíos y chinos]. Por otro lado, la larga duración de dichos movimientos demuestra un apoyo tácito de las autoridades. (188)

Si bien durante los años de la Segunda Guerra Mundial las organizaciones anti-judías desaparecen en México, en 1948 se registra una nueva ola antisemita que encuentra en México facilidades para la publicación de literatura contra los judíos (Lesser 161). Estos sentimientos xenofóbicos y antisemitas encuentran eco en varios pasajes de la novela. A los siete años, durante los años cuarenta, Oshinica escucha una conversación entre Mica, quien trabaja en su casa, y una amiga de ésta: "'Te dije, Mica, que no trabajaras ahí; el dinero que pagan los judíos no rinde, se va lo mismito que el agua.' Me hice la desentendida, la verdad yo no sé ni qué decir cuando oigo eso y además, qué tal si luego me salen con eso de que también mataron a Cristo, porque todo el mundo ya lo sabe" (13). Más tarde, a los once años, cuando Oshinica ya ayuda a su padre en La Lagunilla la niña sigue escuchando la falsa creencia de que los judíos mataron a Cristo. Oshinica anota: "Aquí se habla mucho de este asunto, Goyita piensa lo mismo, pero de todas maneras quiere a mi papá, dice que es muy bueno y que ni parece. Me gusta que no se me note tanto lo judía: a los orientales se les nota a

primera vista, por la nariz ganchuda y sus rasgos toscos. ¿Por qué nadie querrá a los judíos?" (46). El tema de la identidad étnica le causa muchas tensiones a Oshinica por la alta carga negativa de estereotipos culturales basados en una tergiversada interpretación de la doctrina católica.³¹

Más tarde, durante los cincuenta, Becky, una amiga azkenazi de Oshi, también se queja del antisemitismo velado que ella percibe incluso en la universidad: ". . . a los muchachos de aquí, les dices: 'Sí, soy judía', y se encogen, y ya no sabes si después de saberlo te van a volver a hablar. Porque no cabe duda, el judío no goza de mucha simpatía en el mundo. Vete tú a saber lo que cada uno ha oído de los judíos" (132). Aunque la generación de Oshinica, que habla español y que ha recibido una educación secular, no sufre ataques de grupos como "Los camisas doradas," activos en las décadas anteriores, sí siente el rechazo de una sociedad en la que resurgen de cuando en cuando sentimientos anti-judíos debido, en parte a modelos de la identidad nacional que han tratado de ignorar la composición multi-étnica del país. Este es el contexto socio-histórico en el que Oshinica y Andrés crecen y con el que tienen que negociar los términos de su identidad. La escritura de Oshinica ratifica la memoria histórica de su grupo étnico y la reinscribe en el entramado nacional para hacer obvios los efectos perniciosos de las políticas nacionalistas hegemónicas y universalizantes.

La idea de la identidad que Oshinica recrea en su diario se compone de los elementos históricos antes señalados, los cuales se intercalan con aspectos aprendidos de la cultura popular mexicana. Esta circunstancia posiciona a la niña en un espacio intermedio desde el que ella negocia con decisiones claves en su vida. Oshinica no tiene amigas gentiles sino hasta su entrada a la Universidad Femenina a los quince años, aunque sí tiene contactos esporádicos con algunos mexicanos durante su primer año de escuela primaria y en La Lagunilla. Hasta los quince, su relación principal con la macro-cultura mexicana está

mediatizada en cierto grado por patrones de la televisión y del cine, por las comedias radiales y los folletines novelescos:

Desde que tenemos televisión vemos las luchas y ensayo con mis hermanos todas las llaves [...] Sirve...sirve mucho la lucha libre; ahí está Juan, el de enfrente, su papá es luchador, de los que pelean antes de las estelares. Este Juan se cree la divina garza; el otro día lo dejé tirado cuando le pegó a Moshón. Le puse las espaldas y no se pudo zafar, le conté tres y se dio. Ahora cada vez que tiene líos con mi hermano, Moshón le dice: 'te echo a mi hermana', y se queda quieto. Me gustaría que hubiera mujeres luchadoras.

(41)

A través de la televisión Oshinica aprende a defenderse y maniobrar.³² Su destreza para la lucha libre y otras actividades como el frontón y el remo le hacen ver que ella es más fuerte que su hermano Moshón y que otros niños de su misma edad. Esta aprehensión le permite cuestionar las restricciones basadas en la diferencia de género sexual. Los medios masivos proveen una vía de aprendizaje alterna a la provista en la casa y en la escuela y Oshinica los utiliza para comprender y enfrentar variados incidentes en su vida.

Desde chicos, Oshinica y sus hermanos van al cine cada sábado. A Oshinica le agradan todas las películas, indistintamente de si son en blanco y negro o a colores. Sus artistas favoritos son Esther Williams y Errol Flynn, aunque también ve películas mexicanas. El cine ayuda a la niña a explicarse ciertos de sus propios comportamientos: "Me estoy acordando de las películas de Rosita Quintana, siempre se enamoraba del que la trataba mal; ella le daba picones y él nalgadas. Se hacía la que se enojaba, pero lo volvía a buscar; Pedro Armendáriz se reía cuando la nalgueaba, le hacía mucha gracia que a ella le saliera todo mal" (66). El recuerdo de esta secuencia filmica le proporciona una respuesta a Oshinica sobre su proceder

ante un profesor del que ella gusta pero que siempre la saca de clase. Al establecer esta conexión entre su propio comportamiento y el de los personajes del cine, la niña señala inconscientemente la fuerza del aparato filmico para interpelar a los espectadores, es decir, para situarlos en ciertas posiciones de subjetividad en sus relaciones interpersonales. Oshinica se identifica con las protagonistas de las películas y esta cercanía le sirve de guía en sus relaciones con los hombres, aunque la lección a veces se le olvide: "Lalo me trajo serenata . . . Dijo que estuvo llorando porque no me asomaba; Yo no sabía que tenía que asomarme; estuve tratando de recordar qué hacían en estos casos las de las películas, y no me acordé" (158). La relación de Oshinica con el cinematógrafo recrea la relación temprana de asombro que mucha gente experimentó ante la novedad del cine. Como estas personas, Oshinica va al cine a disfrutar y también a instruirse sobre convencionalismos y etiqueta social.

La educación de Oshinica por los medios masivos incluye información sexual que la niña adquiere a partir de historietas ilustradas de amplia circulación en la época. Los pepines, o folletines novelescos, eran publicaciones dirigidas a una audiencia que traspasaba las fronteras de edad, clase social y sexo (Rubenstein 52). Hay que añadir a esto, según la propia vivencia de Oshinica, que estas fotonovelas también salvaban las divisiones étnicas ya que Oshinica gana acceso a este tipo de lectura popular por su relación con Goyita, una de las vendedoras de La Lagunilla. La niña dice estar tan "picada" en la lectura que le propone a Goyita un pago por el acceso a la revista: "Vale un veinte el pepín, ¿verdad? Si le doy un quinto diario ¿me lo deja leer?"(60).³³ Si como señala Rubenstein, los pepines, tanto como el cine mexicano, participaron en el proyecto de representación y construcción de la mujer, el aprendizaje de Oshinica toma mucho de ambas fuentes (46). Aunque Rubenstein asegura que las historietas ilustradas rara vez aludían a las relaciones sexuales, los pepines que Oshi y Goyita leen parecen repetir una misma trama de deshonor femenina. A la pregunta de

Oshinica sobre qué ha pasado con la protagonista del folletín del momento, Goyita responde: "[. . .] maldito viejo, sólo quería eso, como todos los hombre, buscan deshorrar a la mujer pa dejarla [. . .] abusó de ella, la deshonoró...la abandonó [. . .]" (60). Aunque a Oshinica la preparan para el matrimonio desde niña lo único que ella aprende en su casa es la prohibición de casarse fuera de su etnia. Ni en la escuela ni en la casa le hablan explícitamente de materias sexuales. Oshinica supe esta deficiencia a partir de los pepines. Es más, la cuestión de la deshonra parece preocuparla ya que frente a los aparadores de las tiendas de vestidos de novia, la niña hace la siguiente reflexión:

¿Se venderán los vestidos de novia?, creo que no. En el Pepín siempre deshonran a las mujeres por la fuerza o sin que se den cuenta. ¡Cuándo se van a poner vestidos de novia si las madres son solteras! ¿Y a quién les venderán los dueños de las tiendas? Sí, deben ser pocos los que se casan en México, muy pocos. Me voy a cuidar mucho, nunca voy a tomar una copa, no me vayan a deshorrar como a ellas. Creo que sólo los judíos se casan.

(60)

Los pepines, a través del énfasis en los valores tradicionales de la familia, refuerzan la educación que la familia judía de Oshinica trata de impartirle. El discurso de las fotonovelas es tan melodramático como algunas de las situaciones vividas por Oshinica y su familia, pero los pepines son más abiertamente explícitos sobre los "peligros" que acechan a una mujer. Oshinica extrae de medios masivos como la televisión, el cine y los pepines, mucha educación sentimental y sexual que le sirve para complementar la educación formal recibida. La cultura popular aporta para Oshinica un balance entre eventos de significación política y nacionalista, y las actividades, sueños y esperanzas de su vida personal y diaria. Oshinica toma de las películas mexicanas y extranjeras, así como de los otros textos populares a que se

ve expuesta, elementos que la preparan para negociar con lo desconocido y dar una respuesta a situaciones inesperadas. En virtud de la negociación explicada anteriormente, Oshinica es un ejemplo de que la identidad nacional, como ha manifestado Ruy-Sánchez, es multinacional ("Approaches" 55). La joven trata de asimilarse, no sólo al rechazar ideas sionistas de una patria fuera de la mexicana, como ya he señalado, sino al tratar de negociar con las tradiciones judías dentro de México. En su diario ella se ubica en la intersección de tres coordenadas: como judía, como turca y como mexicana, y rechaza cualquier afiliación a un sitio o cultura "puros" y predeterminados.

La idea de una identidad "transnacional" desde la cual relacionarse con el mundo se presenta de manera aún más consciente en las anotaciones hacia el final del diario. Ante algunas pretensiones de Estrella, su suegra, con respecto a la ceremonia de su boda con Lalo, Oshinica comenta:

. . . yo quiero ser moderna, despojarme de costumbres como la dote y algunas que no conozco, pero que sé que existen; si desde el principio acepto sus tradiciones voy a tener que seguirle, y a lo mejor no hay fin. Después hasta me obligarán a ponerle a una hija mía su nombre o alguno de esos como Yemile, o Secoye, que no han mexicanizado. No, yo me muero con un hijo que se llame Pinjas, Vedrie o Latife. Podré aceptar algunas cosas, pero no esa de que antes de la boda hay que hacer un baño ritual para purificarse. (167)

A Oshinica algunas de las ceremonias que la suegra le quiere imponer le parecen sacadas de *Las mil y una noches*. La joven negocia con los deseos de su suegra remontándose a la tradición literaria árabe para desacralizar y restarle importancia a rituales fabulados y exóticos que le parecen ajenos a la tierra donde viven ahora. Oshinica incluso cuestiona la forma en que la suegra le comunica sus expectativas culturales "como si estuviera platicando

un episodio de la telecomedia" (167). En contraste, ella expresa sus deseos de forma directa y, con el apoyo de Lalo, logra modernizar el ritual al rechazar la dote y celebrar una boda menos tradicional que la árabe.

La escogencia de pareja por parte de Oshinica, no es sólo un conflicto altamente melodramático, como ya he mostrado, sino un acto que, igual a los señalados en el párrafo anterior, demuestra su habilidad para la negociación. Antes de Lalo, los padres de la joven la quieren ver casada con León, un judío con posibilidades de subir rápidamente en la escala social debido a su profesión de médico. El problema es que Oshinica no soporta a León por su personalidad controladora. Sin embargo, aunque Oshinica elige a otro hombre y melodramáticamente se casa con Lalo, su "otro" en la escala social, ella permanece dentro de los límites de la tradición ya que el joven también es judío. Al anteponer su deseo personal a las ambiciones de su familia, Oshinica logra cierto grado de agencia sin que para ello tenga que provocar conmociones demasiado traumáticas y definitivas en contra de un sistema en el que la mujer cumple las funciones de transmitir y producir la cultura y reproducir las fronteras étnicas del grupo. El casarse dentro de su etnia, aunque en contra de los deseos paternos, le permite a Oshinica hacer una inversión que replantea su posición subjetiva y le allana el camino hacia la reconstitución de una identidad más autónoma y auto-determinada. Oshinica logra este cometido no a través de la negación de la tradición, sino a través de una negociación que la ampara de la alienación de su familia.

El final de la novela refuerza la idea de la familia como centro nuclear de las relaciones y enfatiza el papel femenino en su dependencia del esposo. En una carta a Andrés, Oshinica acepta las limitaciones que enfrenta: "Andrés: me voy a casar. Contigo nunca podría hacerlo, apenas vas empezando tu carrera y no puedo esperar; ya ves, desde que cumplí quince, ya tenía novio en serio. ¿Cuántos más podré librarme? Lalo me quiere mucho y yo

también. Dice que casada podrá seguir estudiando" (169). La esperanza de lograr sus deseos de realización profesional se desplaza desde el hogar paterno hacia el ámbito del matrimonio. Sin embargo, las tácticas de Oshinica son bastante efectivas y le permiten maniobrar dentro de las restricciones de su comunidad. La iteración del modelo femenino representado por la madre y las mujeres de la comunidad se da en ella con modificaciones substanciales. Oshinica cuestiona la posición de la madre quien, a diferencia del padre, no sale mucho y se la pasa jugando a las cartas con sus amigas. Oshinica establece un contraste entre su madre y ella misma:

¿Por qué jugará mi mamá? Las dejo alrededor del mantel verde y voy a la Femenina; discuto con Frida; tomo la clase con la miss Gooding; descubro que no son ciertas muchas cosas; que hay que desaprender; que quiero viajar, amar los árboles, el mar, los ríos, y el hombre; decido que quiero irme de polizonte en un barco, conocer la India y Egipto, no nada más Israel. Y cuando regreso, ellas siguen con la baraja en la mano. ¿No se les ocurrirá hacer algo distinto? (140)

Oshinica cuestiona el modo de vida burgués y estrictamente privado de la madre y, como ya he señalado, constantemente busca formas de salir de la casa y de ocuparse de algo distinto. Además de estudiar la carrera de periodista, Oshinica trabaja de voluntaria en la cárcel y en el hospital. Luego, después de su graduación, consigue trabajo como secretaria de un médico para financiarse clases para llegar a ser laboratorista.

El relato de su vida diaria sitúa a Oshinica en una posición de poder ya que la narración en primera persona y la escritura en sí, se revelan como métodos por medio de los cuales el personaje gana algún control y cierta libertad. Oshinica describe la poca privacidad

que tiene en su casa ya que no sólo tiene que compartir su habitación con varias hermanas, sino que no hay nada que escape a la atención de la madre:

. . . en mi casa lo único que tengo es "mi cajón"; el primero del chifonier es para mí sola; ahí acomoda mi mamá mi ropa interior, pero realmente no puedo guardar ningún secreto. ¡Cómo me gustaría que hubiera llave y tener un lugar mío!, aunque sólo sea para esconder este diario y no vivir con el miedo de que lo encuentre; nada de lo que pienso debe saberlo ella. (25)

A pesar de que Oshinica identifica el "cajón" como de su propiedad, es Sarica quien se lo organiza enfatizándose así el poder materno hasta sobre lo más personal de la niña: la ropa interior y su sexualidad. El diario funciona como contrapeso a la mirada y al escrutinio de la madre y la escritura provee un sitio propio desde la cual la protagonista proyecta su voz y se autoconstruye como estrategia de maniobras de negociación *vis-a-vis* el papel policíaco de los adultos. Por medio de su narración Oshinica logra negociar con los discursos de los mayores y consigue ocupar una posición subjetiva alterna a la que se le ofrece en el ámbito doméstico. Aunque Sarica intenta deformarle la creatividad al tildarla burlescamente de "sabia" y al atacarla por sus deseos de una educación más allá de la acostumbrada entre las mujeres sefarditas, el diario le sirve a la niña como medio de persistir en su creatividad y de desfamiliarizar el rol femenino convencional. Oshinica logra expresar deseos de autoría de un destino propio al bloquear la mirada de la madre. La actividad literaria y la perspectiva narrativa desde un yo en formación, también le permiten a Oshinica negociar con el silencio que le imponen los adultos. Ya que Oshinica no puede contradecirlos de manera abierta, sobre todo cuando es aún niña, ella utiliza su diario para develar el comportamiento ilógico y contradictorio de los mayores. Tal es el caso ya analizado de la reacción del abuelo ante la procreación de niñas que Oshinica registra como una actitud ilógica y absurda. La

negociación de Oshinica con el silencio y la mirada policíaca de los adultos permite señalar el papel desesencializador de su escritura. Al erigirse en comentario del contexto macrosocial de los roles sexuales y las actitudes adultas, su diario participa del ámbito público.

Por medio del diario, la joven busca canalizar su creatividad, articularse a sí misma como sujeto del discurso y pronunciarse sobre el divorcio del espacio privado y el público. Su diario y su escritura se muestran como manifestaciones políticamente relevantes, ya que como señala Linda Hutcheon, tal vez la subversión más radical es aquella que se logra al hablar directamente al lector "no iniciado," es decir, a aquél que resiste estructuras narrativas herméticas, sólo para desestabilizar inmediatamente la confianza en la transparencia de los modos más convencionales (202). *Novia que te vea* consigue "hablar" a todo tipo de lectores, al mismo tiempo que logra problematizar la presunta transparencia de la forma narrativa del diario. El proyecto narrativo de Oshinica vuelve, por medio del melodrama, las memorias y las vivencias de su cotidianidad, hacia formas expresivas que producen la sensación de superficialidad. Sin embargo, la realidad descrita se compone de elementos que Oshinica procura distinguir en sus contradicciones y partes constitutivas para mostrar su carga cultural y construida. En este sentido, al enfatizar el carácter performativo de los discursos se señala la estrecha relación entre lo público y lo privado. A pesar de que los varios discursos a los que se ve expuesta tratan de sujetarla y encasillarla en restrictivas posiciones de nieta, hija, hermana y esposa, Oshinica encuentra formas de negociar y de construirse un espacio desde el cual maniobrar sin abandonar o negar esos roles. Cada mínimo detalle de la narración de Oshinica está cargado de significaciones y el recuento de su vida personal logra conectar lo público y lo privado al enfocarse en la familia como microcosmos de la multinacional identidad mexicana.

La novela de Nissán, que muestra la importancia del cinematógrafo y de la cultura popular en la construcción de la subjetividad femenina, fue llevada al cine poco tiempo después de su aparición y publicitado éxito comercial.³⁴ Hugo Hiriart y Guita Schyfter, con la colaboración de Nissán, prepararon el guión para esta película. El filme, que ganó cinco premios Ariel, el equivalente mexicano al Óscar, documenta la amistad de dos judías: Oshinica, de origen sefardita, y Rifke, de origen este-europeo o azkenazi. Como la novela, el filme versa sobre el tema de la asimilación, las diferencias étnicas entre los judíos, y el papel de estas comunidades en la composición nacional de México. Sin embargo, Schyfter introduce cambios a su obra debido en parte, a consideraciones económicas, ya que según comenta Nissán, las películas de época son más costosas.³⁵ El propio ascendiente azkenazi de Schyfter y el hecho de que el público conoce más sobre esta etnia posiblemente tienen que ver con el papel central que la protagonista este-europea y su familia adquieren en el filme.

Efectivamente, una de las modificaciones de más interés en esta película se relaciona con la reformulación del personaje de Tziviva, que sólo es mencionado brevemente en la novela, pero que en el filme aparece desarrollado bajo el nombre de Rifke.³⁶ Este cambio no sólo sirve para poner de manifiesto la polaridad interétnica entre sefarditas y azkenazis, sino que permite proponer un proyecto solidario de auto-representación, además de ocuparse de mayores conflictos entre semitas y gentiles, y enfatizar y explorar con más detalle el tema del Holocausto. En relación con este último aspecto, el filme permite un mayor desarrollo psicológico de personajes aquejados por sentimientos de culpa debido a la supervivencia a la persecución nazi. Como contrabalance a estas adiciones, Schyfter deja por fuera algunos conflictos de la familia de Oshinica, en especial el de la dote. De particular interés es el desplazamiento temporal hacia la edad adulta de las protagonistas. Esta variación permite recordar la niñez transcurrida durante los cincuenta y evocar la adolescencia en el entorno

político-estudiantil de los sesenta. No obstante estos cambios, en un nivel ideológico el filme también recalca la importancia del sujeto femenino judío en su cotidianidad y gira en torno a la familia como epicentro del drama.

La autoridad narrativa del diario de Oshinica encuentra eco en la película a través de la estructura narrativa empleada para remedar y producir la sensación de control desde la voz y la mirada femeninas. Como en *Yo, la peor de todas*, el punto de vista de las protagonistas se enfatiza a través de la banda sonora, en particular por la atención a la voz. El *voice-over* se usa en el filme para yuxtaponer el pasado y el presente y como modo para destacar la centralidad de las memorias en la (trans)formación del sujeto femenino.³⁷ De esta manera, Schyfter resuelve cinematográficamente el problema de la narración homodiegética propuesta en la novela y que Oshinica realiza desde su punto de vista y su escritura. Al recuperar las memorias en una situación de enunciación en el que participan dos interlocutoras, el filme actualiza y dialogiza el diario de Oshinica. Esta nueva situación enunciativa asimismo acentúa la mirada femenina por el recurso a unas viejas fotografías de la familia de Oshinica que las protagonistas miran y comentan en el presente narrativo. Las fotografías, como índices miméticos de la realidad pasada y distante, toman una nueva significación al constituirse en pretextos para la enunciación y para la resignificación del papel femenino. El diálogo y la narración de experiencias de la vida diaria y personal sitúan a los personajes protagónicos en el eje de la relación semiótica entre los signos visuales y los auditivos. Por una parte, las fotos actúan como fuerza motriz para desencadenar las memorias, las cuales, a su vez, cumplen la función de reinscribir a estas dos mujeres judías en la historia mexicana. Por otra, la evocación del pasado permite que la obra progrese a través de conflictos melodramáticos que sirven para re-evaluar las categorías de etnia y género sexual.

La situación enunciativa propuesta en el filme enfatiza la importancia del sonido desde el comienzo. Las voces de Oshinica y de Rifke se superponen en *over* a la primera secuencia que, en blanco y negro, remite a los abuelos de Oshinica y a la idea de los orígenes diaspóricos. Las voces de las dos mujeres y sus comentarios evaluativos enfatizan el paso del tiempo y remiten a una distancia y a un contexto reformulado, pero no es sino hasta más tarde en el filme que vemos a los personajes femeninos de cuerpo entero y en un espacio con un decorado contemporáneo. De hecho, sólo hasta el final del filme se hace claro que el espacio de la acción presente se sitúa en la casa de Oshinica donde Rifke, su amiga desde la adolescencia, está de visita. La conversación entre las dos, entonces, remite a dos niveles narrativos, con el pasado ocupando la mayor parte de la acción desde el presente de una tarde. Los encuadres de las dos mujeres mirando las fotos en el presente y el proceso por el cual sus voces se disuelven y las fotografías "cobran vida" en el pasado, realzan la posición del sujeto femenino como origen del punto de vista y como sujeto del discurso.

Volviendo a la secuencia inicial, durante los primeros segundos lo que las espectadoras y espectadores perciben con claridad, además de los créditos en un fondo negro, es el sonido de las ruedas de un tren. El trasfondo en negro se acompaña de este sonido que poco a poco va disminuyendo para significar la llegada del tren a su destino. Con el sonido del freno se hace una transición del trasfondo negro a uno grisáceo en un encuadre que muestra una gran cantidad de vapor. Inmediatamente después, un enfoque en primer plano presenta un saliente en la parte superior de la locomotora como origen de este vapor, del cual, a su vez, parece surgir el título del filme. Éste está escrito en grafía gótica sugerente de una atmósfera vetusta y exótica relacionada también en parte con el blanco y el negro de la secuencia. El recorrido semi-circular y de arriba hacia abajo de la cámara delinea en plano-secuencia un vagón detenido. La entrada del vagón es al principio poco discernible por la

cantidad de vapor incluida en la toma. Sin embargo, de allí, como de las entrañas del tren surgen en plano medio dos adultos y un niño que miran su alrededor con desconcierto.³⁸ La cámara luego se desplaza ligeramente para permitir ver el resto de vagones del tren al tiempo que los recién llegados dan la espalda y se mueven por el andén adentrándose en el mundo ante sus ojos. En este momento, un vendedor de periódicos anuncia la llegada de Charles Lindberg a México. Al lado derecho de la pantalla aparece una inscripción que lee: "Ciudad de México, 1927."

Después de esta breve introducción de un minuto, en la que pululan los sonidos característicos de una estación ferroviaria, surge la voz de Oshinica que dice: "Mis abuelos y mi papá llegaron a México el mismo día que llegó Lindberg en su avión. Y tuvieron mucha suerte al llegar." Su voz sirve de fondo a las imágenes de sus familiares al explicar que éstos llegaron de Turquía a un país desconocido. Una segunda voz, la de Rifke, comenta que pese a esto, la conservación de la lengua ladina por parte de esta familia, después de su expulsión de España, les facilitó las cosas. Esta primera secuencia, en la que las voces en *over* de Oshinica y de Rifke se superponen a las imágenes de los abuelos y de su hijo, y alternan con la enunciación en ladino de los familiares de Oshi, tiene una duración aproximada de seis minutos. La llegada de la familia a México se enfatiza cinemáticamente por el vapor y por la puerta del vagón de la que ellos parecen nacer a un nuevo mundo. Esta simbología remite a los motivos del viaje y de los orígenes diaspóricos, y al acto de inmersión en una nueva cultura. En la estación los abuelos conocen a un judío que les brinda su casa, la cual queda en una vecindad no segregada, es decir, donde habitan judíos y gentiles. Esto se nota porque al llegar al lugar la mirada del aún muy joven padre de Oshinica se enfoca en una piñata alrededor de la cual hay muchos niños. En contrabalance al signo étnico de la piñata, las puertas abiertas de la casa del nuevo amigo, dejan ver un candelabro que demarca un espacio

judío ubicado en una vecindad mexicana. Después de establecida esta dinámica de mezcla cultural por la *mise-en-scène*, el abuelo se toma una foto con su nuevo amigo. Esta fotografía, que al final de la secuencia se presenta por un encuadre congelado en pantalla, sirve de conexión con el presente. El cambio temporal también es significado por la voz de Oshinica: "Así fue, como te cuento. Se quedaron a vivir por tres meses en su casa. Y desde ese día mi abuelo y el señor Calderón se hicieron los mejores amigos." En simultánea con este enunciado, el encuadre en blanco y negro de la situación fotografiada se transforma por un corte a una foto amarillenta que en acercamiento se ve que está pegada en un álbum. De esta manera se hace la transposición al presente narrativo, en el cual el álbum es hojeado y comentado por las dos mujeres. Como se deja traslucir por esta descripción, el intercambio verbal que puntúa las imágenes de la familia sefardita paterna ocurre sin la materialización de una imagen que corresponda a las fuentes de la voz en el presente.

El impulso mnemotécnico y cronológico de auto-representación del filme realiza después de esta secuencia una segunda transición al pasado con una imagen de Oshinica cuando ella aún es una niña. La dramatización de sus vivencias cotidianas surge, como las de su familia paterna en la primera secuencia, a partir de una foto. En esta fotografía Oshinica tiene siete años. El comentario en *voice-over* sobre la dualidad de su identidad le "da vida" a la fotografía en el pasado: "Cuando era niña, los límites eran imprecisos. Nadaba en dos aguas. Muchas veces me persignaba, por si las moscas." Al "cobrar vida," Oshinica recorre a pie, en carro y con su mirada los parajes de su infancia: una iglesia católica, la Lagunilla, algunas calles y su casa. A través de sus ojos vemos el "nuevo mundo" insinuado en la primera secuencia y formalizado por el ámbito masculino de la tienda de ropa de su abuelo, "El puerto de Persia," y el ambiente multirracial de la Lagunilla donde los judíos trabajan a la par del resto de los mejicanos. Hacia el final de la secuencia, después de un corto recorrido en

carro por las calles de la ciudad, las imágenes se concentran en el espacio privado de la casa con el universo femenino de la madre, el cual está imbuido de la tradición sefardita de preparación del ajuar de boda de Oshinica, y el de la abuela, que le enseña la tradición por medio de fábulas. Los múltiples términos de referencia citados por esta secuencia informan la mirada de la niña y los elementos de su identidad cultural.

Después de este momento, la voz de la Oshinica adulta resurge para resumir la historia de la llegada de su familia materna de Turquía. La voz de Oshinica, por una parte, da cuenta tanto de los orígenes diaspóricos de sus familias paterna y materna e inscribe su niñez en un mundo intermedio en el que ella va de la casa a la calle, y viceversa, entrando en contacto con múltiples discursos y formas de vivir la vida. Por otra, en términos de representación visual, la corporización de la Oshinica niña en momentos en que su imagen aparece en una foto anticipa la conexión de la mujer con las artes visuales. De hecho, en la escena en la calle Oshinica se recuerda mirando el cine Lido y en la casa se auto-representa, de manera visual para las espectadoras y espectadores, en el acto de pintar.³⁹

Al igual que en la novela, algunas imágenes del pasado de Oshinica se enmarcan en el referente cultural del cine. Este referente sirve para establecer la conexión de Oshi con las artes visuales y para presentar claves temporales. A sus siete años, la mirada de la niña se detiene, como he mencionado, en el cine Lido y un cartel que lee "Veinte años de cine sonoro: México de mis recuerdos." Ya que 1931 marca el inicio del cine sonoro mexicano con el estreno de *Santa* de Antonio Moreno, es fácil establecer que parte de la niñez de Oshinica transcurre durante los años cincuenta. El cine no sólo sirve de referente temporal, sino que también actúa como citación melodramática para comentar la acción y las decisiones de Oshinica. Cuando durante su adolescencia el padre trata de convencerla de que el amor puede surgir a pesar de los inconvenientes y del desamor, en uno de los cines de la ciudad

pasan *Amor sin barreras* (*West Side Story*, Robert Wise y Jerome Robbins 1961).⁴⁰ La identificación de Oshinica con las artes visuales y la mirada se introduce por su conexión con el cine y se refuerza a través de su colección de fotografías y de los rumbos futuros de su vida como pintora.

Como he señalado, la postergación de la imagen de las protagonistas, lo mismo que el comienzo nebuloso del filme, señalan la centralidad del sonido, y de manera específica realzan la voz de las dos mujeres como fuente y origen de la autoridad narrativa. De hecho, el cuerpo de las protagonistas en el presente y en el espacio contemporáneo no se ve sino aproximadamente a los diecisiete minutos de comenzada la cinta. Aunque la estructura narrativa con el *voice-over* talvez tenga que ver con la experiencia previa de Schyfter en el mundo de los documentales, como señala Elissa Rashkin, no deja de llamar la atención sobre sí misma, primero por su uso en una película de tipo narrativo; y segundo, por el anclaje subjetivo que realiza en las protagonistas (144).⁴¹ El inicio de la narración de las experiencias de Rifke atrae la cámara hacia las protagonistas en el presente. Esta transición se produce a partir de una foto de la abuela materna de Oshinica que aparece en el álbum. Además de realzar visualmente la conexión de Oshinica con ella, la transición por la foto anticipa la importancia de las alianzas entre algunas de las mujeres del mundo representado. Después de un corte desde la foto hacia Oshinica, la cámara enfoca en Rifke para significar el cambio de perspectiva y de experiencia cultural. De hecho el *voice-over* se transforma en sonido *in* al enfocar a Rifke como fuente sonora. La postergación de la imagen de las narradoras y la transformación del *voice-over* en *voice in* pone de manifiesto la importancia de la voz para el proyecto cinematográfico feminista de auto-representación.⁴² *Novia que te vea*, se inscribe en la tradición del nuevo cine de mujer "que surge de la necesidad de representar las distintas fases de la actual problemática de la mujer latinoamericana" (Pick, "Las mujeres en el cine" 145).

Con la recuperación de la voz femenina como fuente de autoridad narrativa, *Novia que te vea* propone una transformación por la que las mujeres dejan de ser exclusivamente recipientes de la mirada, para convertirse en sujetos con voz poseedores de una mirada inquisidora y auto-determinante.

Aunque la película establece una estructura paralela de presentación de las comunidades representadas, con un espacio textual más o menos balanceado entre las dos protagonistas, desde el comienzo se resaltan las diferencias entre las dos mujeres. Rifke no tiene abuelos a causa del Holocausto y su fascinación con el pasado nace del interés por posicionarse en sus propias coordenadas ya que como ella dice: "cuando era niña pensaba que no tenía historia." Rifke se reencuentra con la historia de su pueblo semita a través de la historia de su tío Meyer, quien estuvo recluido en Treblinka. Su familia, como la de Oshinica, conserva sus tradiciones, sus comidas, sus canciones, y la lengua ya que en casa de Rifke hablan yiddish y alemán. La familia de Rifke está más politizada que la de Oshinica, debido a que el padre y Meyer tienen visiones diferentes sobre Israel y la ley del retorno y a menudo discuten estos temas frente a Rifke. Por pertenecer a una familia supuestamente más liberal, Rifke también tiene un contacto más abierto con la macro-cultura mexicana y sus productos.

El referente al que se alude para la niñez y la identidad de Rifke, en contraste con el de Oshinica, es el de la doble voz representada musicalmente por el "Concierto para dos violines" de Bach. Para el cumpleaños del padre de Rifke, la familia le regala a éste un disco de 33 revoluciones por minuto que causa la admiración de todos. La familia se congrega alrededor del tocadiscos para escuchar el concierto. Mientras que la madre, el padre y Meyer expresan asombro ante este invento, a Rifke lo que le llama la atención es que dos entidades diferentes puedan sonar al unísono. Al recordar el incidente, Rifke comenta en *voice-over*: "Fue un enigma que se me quedó grabado. ¿Cómo podía Heifetz tocar al mismo tiempo los

dos violines?" La pregunta sobre la reproducción de los dos sonidos, anticipa y refleja la angustia de Rifke sobre cómo imbricar las dos culturas en las que vive. Es más, la elección de Rifke de estudiar antropología se relaciona con su deseo de desentrañar las raíces culturales tanto de los judíos como del resto de mexicanos. Por medio de su elección en el campo profesional, como mostraré, Rifke negocia con los presupuestos sobre el nacionalismo y consigue abrirse un espacio de identificación personal respetando y expandiendo la idea de mexicanidad.

A pesar de las diferencias en su origen étnico y en su orientación profesional, ambas mujeres describen su niñez como un "nadar en dos aguas," según palabras de Oshinica, y "estar en el limbo, entre dos mundos," como dice Rifke. Este sentimiento común propicia el proyecto narrativo de auto-representación y les permite traspasar las barreras interétnicas que tradicionalmente han separado a las mujeres de sus respectivas comunidades. En una escena del pasado, en casa de Oshinica, la madre de ésta le recrimina la amistad con Rifke. Según Sarica, es Rifke quien le ha metido ideas en la cabeza sobre los estudios. Al igual que en la novela, la madre habla mal de las "idishá." Por su parte, la madre de Rifke comenta el atraso de los sefarditas. No obstante estas visiones estereotípicas y excluyentes, Rifke y Oshinica comparten experiencias similares: conflictos vividos en la niñez debido a las diferencias religiosas con respecto al resto de los mexicanos, la participación en la *Shomer* y los problemas familiares debido a sus relaciones amorosas. El enfoque en el desarrollo psicológico y profesional de estos personajes delinea una relación íntima y de apoyo mutuo entre ellas, al mismo tiempo que efectúa una crítica de los confines domésticos convencionales, la separación entre el espacio público y el privado y el abismo étnico entre los mexicanos. El lazo de amistad que une a las dos mujeres destaca la necesidad de alianzas que no necesariamente desestabilizan radicalmente las normas sociales sino que las refuerzan

al mismo tiempo que las amplían. *Novia que te vea* dialoga con proyectos que cuestionan, como señala Karen Hollinger, las articulaciones tradicionales de la feminidad basadas en la completa dependencia de los hombres y en conceptos sobre la pasividad femenina (8).⁴³ Las conexiones tempranas de Oshinica con su abuela anticipan los fuertes nexos que luego Oshinica mantiene con Rifke. Oshinica y Rifke se apoyan mutuamente en la búsqueda de renovados caminos, no sólo para satisfacer sus deseos amorosos, sino para completar sus proyectos de realización profesional y de auto-representación.

El poder narrativo y de auto-representación que Rifke y Oshinica ganan por el *voice-over* y la voz *in se* acompaña de una re-apropiación del melodrama.⁴⁴ La vuelta al modo melodramático por parte de los cineastas a partir de la década de los ochenta, se explica en parte por el fracaso de taquilla de los proyectos del Nuevo Cine Latinoamericano (1960-1980), con su abierto rechazo a las fórmulas melodramáticas de Hollywood y de México y su producción de textos abiertamente políticos y experimentales. Como señala López en "The Melodrama in Latin America," el Nuevo Cine, en su "segunda fase," se ha interesado más en diferentes tipos de melodrama y en la reincorporación de estrategias melodramáticas (602, comillas en el original).⁴⁵ Ejemplos del uso consciente de este modo narrativo se pueden apreciar en *Danzón* y en *La mujer de Benjamín*. En el texto cinematográfico de Schyfter el melodrama cumple una función contestataria, a través de una estructura construida con base en paralelismos para acentuar las semejanzas y diferencias entre las protagonistas. Este trasfondo provee el principio común desde el cual el diálogo como memoria del pasado se usa para recrear instancias de crisis determinantes en el devenir de las protagonistas. Si bien las distinciones de clase social son obviadas, la cinta resalta conflictos de tipo étnico, profesional y religioso que atañen a las comunidades representadas.

La crisis melodramática en la vida de Oshinica surge a raíz de un doble descubrimiento: su mamá cae en la cuenta de que a espaldas suyas la muchacha ha estado tomando cursos de pintura y Oshinica comprende que León, el estudiante de medicina favorecido por su familia como futuro yerno, le es repulsivo. Así como el tema de las alianzas femeninas es prefigurado en primera instancia por el final de la secuencia a los siete años, en la que la abuela usa la tradición oral para enseñar a Oshinica, y en segundo lugar por la transición al presente por la foto de la mujer en el álbum, también el tono melodramático de los conflictos amorosos se prefigura al inicio del filme. En la subsecuencia en la que Oshinica es llevada en carro de la Lagunilla a su casa, su abuelo le canta una canción ladina altamente melodramática que exalta las pasiones y la traición. En ésta, el hablante manifiesta dolor al expresar su rechazo de la amante: "Madre cuando te parió / y te llató al mundo / corazón ella no te dio / para amar segundo. / Adío, adío querida, / no quiero la vida / me la amargatesh tú / abúshcate otro amor / ara en otras puertas/ ashpera otro ardor / que para mí sos muerta." Aunque en el filme, los conflictos de Oshinica no son estrictamente amorosos, la letra de la canción, como los pepines en la novela, establece su relación con lo popular y lo melodramático.

Esta inscripción se transparenta asimismo, como he indicado, por los signos gráficos que en el filme aluden al cine. Cuando adolescente, Oshinica es presentada en una secuencia que repite por una serie de conexiones paralelas la subsecuencia de la niñez con el abuelo. En la secuencia posterior Oshinica también llega a la Lagunilla y se pasea por allí saludando amigablemente a los mercaderes. Luego, el padre la lleva a casa en su coche haciendo el mismo recorrido del abuelo en la subsecuencia de la canción. En la secuencia, Oshinica está discutiendo con su padre su deseo de no casarse con León. El rechazo de Oshinica es tan apasionado como el del hablante de la canción del abuelo pero aquí se realiza una inversión

de roles ya que la que rechaza es una mujer. La posición de Oshinica es presentada por su padre como motivo de burla y como contraria a las leyes normales de socialización entre los judíos. Al tratar de convencerla de la imposibilidad de quebrar el compromiso, el padre de Oshi, como un poco más tarde el de Rifke, le recuerda sus deberes y recalca el dolor que le causará a Sarica: "Entre nosotros no se pueden romper los compromisos. ¿Quién se casa enamorado? Ya vendrá el amor. Esto será un golpe de muerte para tu madre." El padre invoca las leyes de sumisión y acatamiento a la voluntad materna para contener el deseo de elección de Oshinica. El hombre también anota que él nunca ha podido hacer lo que ha querido y que aún así se encuentra contento. Al mismo tiempo, el padre se burla cuando Oshinica dice que no aguanta los chistes de León y afirma que los abuelos se ven muy felices aunque el abuelo lleva cincuenta años contándole el mismo chiste a la abuela.

Como comentario a la secuencia, cuando pasan por el cine Lido el cartel anuncia la película *Amor sin barreras*. Este signo gráfico del título del filme de Hollywood funciona como apostilla para la situación de Oshinica. En *Amor sin barreras*, el amor romántico y melodramáticamente verdadero se enfrenta a múltiples obstáculos, entre ellos los raciales y étnicos. En esa cinta, dramatización musical que dialoga con *Romeo y Julieta*, los conflictos ocurren a lo largo de fronteras etno-sexuales que se ven cuestionadas por el amor entre un joven estadounidense de origen polaco y una muchacha de origen puertorriqueño. El propio diálogo de *Novia que te vea* con *Amor sin barreras* establece una asociación formulaica y temática. El tema étnico se recrea y se reconstituye por la dramatización en territorio mexicano de una alianza étnica y económicamente impuesta que los padres de Oshinica justifican por la preservación de la tradición. Esta imposición tiene resultados nefastos para Oshinica quien no encuentra en León un aliado para perseguir su ambición de ser pintora. La imposición, que pretende poner límites al ideal del amor romántico promovido tanto en *Amor*

sin barreras como en *Novia que te vea*, provoca un interludio cómico al enfrentar la mirada inquisidora de Oshinica con los defectos de León y su incapacidad de contar chistes. Este "desenmascaramiento" se realiza a expensas del propio origen sefardita del joven. Es precisamente por su apelación al ideal de la atracción romántica y por su enfoque en los aspectos ridículos de León tales, como la tacañería y la falta de humor, que Oshinica negocia con la tradición de casarse joven. Sin embargo, Oshi ni se niega al matrimonio ni pretende borrar el peso de las tradiciones culturales judías con su énfasis en la preservación de las fronteras étnicas. Su negociación se presenta como un acto de internalización de los códigos del amor romántico intimados en *Amor sin barreras*. Esta supuesta sumisión a las convenciones del amor paradójicamente implica para ella cierto nivel de elección en cuanto a con quién casarse. Como en la novela, Oshinica se casa con un hombre diferente al escogido por los padres. Al final de cuentas el acto de internalización de los discursos cinemáticos le sirve como táctica de auto-determinación y como forma de modificar el destino femenino pasivo de "harina de otro costal" en la economía familiar invocada en la novela y sugerida en la cinta.

A diferencia de Rifke, cuya familia le permite asistir a la universidad, el conflicto de mayor drama para Oshinica tiene como raíz la prohibición de estudiar. Oshinica encuentra un aliado temporal en su padre quien le da dinero para las clases de pintura y le guarda el secreto. Sin embargo, el padre no refuta la prohibición de Sarica y llegado el clímax melodramático con el doble descubrimiento mencionado arriba, Oshinica recurre a su alianza con otras mujeres para resolver la situación. La joven sefardita huye de casa con Rifke y encuentra refugio donde su abuela en Guadalajara. En este momento del filme, el tren resurge como indicio de búsqueda de territorios alternos y como método de negociar con la adversidad. La estrategia de huir obliga a la familia sefardita a negociar en cuanto a la

relación con León y, aparentemente, también con respecto a la carrera artística. Los resultados de esta negociación se presentan al final de la cinta. Ari, un judío azkenazi que Oshi conoce en la *Shomer* se ha convertido en su esposo y la relación entre ellos parece carecer de conflictos mayores.

En la secuencia final, Ari, quien ha estado ausente durante todo el filme, regresa del cine con los niños. Aquí aparece de nuevo la conexión de Oshinica con ese medio, esta vez a través de los hijos que acaban de ver *Star Wars*. Además de servir como referente temporal para el presente, la mención de esta película tiene una connotación auto-referencial. Si se tiene en cuenta la propuesta de Brian McHale en cuanto a que el género de ciencia ficción se identifica con preguntas del orden de lo ontológico, la mención de *Star Wars* al final de *Novia que te vea* señala una nueva relación auto-referencial entre la identidad de Oshinica y el texto social. Las cavilaciones de Oshinica sobre los términos de su identidad en el mundo que la rodea se pueden ver en su conexión con la idea de McHale en cuanto a que el texto de ciencia ficción enfrenta preguntas tales como, "¿con qué identidad voy a enfrentar este mundo? . . . ¿Qué pasa cuándo se confrontan mundos diferentes o cuando las fronteras entre los mundos son violadas?" (16). En términos contextuales como referente de identidad, la conexión entre Oshinica y el cine, en este caso con *Star Wars* y el género de ciencia ficción, continúa señalando preguntas del orden de lo ontológico que se relacionan con el sujeto y con su posición.

Además de permitir la intimidad y la conversación en el presente entre las dos mujeres, la ausencia momentánea del esposo también insinúa que Oshinica tiene su propio espacio. Este se ejemplifica por el taller de pintura en el que Rifke pasea su mirada, y a través de ésta la de espectadoras y espectadores, y por el hecho que Ari comparte con ella algunas de las responsabilidades domésticas. Aunque el filme no muestra los amores de Oshinica y

Ari, esta alianza matrimonial satisface en parte los deseos maternos y los de la propia Oshinica. Oshinica se casa muy joven, con un judío, y pronto tiene dos hijos: una niña y un niño. Esto supuestamente vendría a apaciguar los temores y reticencias de Sarica. Al mismo tiempo, las espectadoras y espectadores deben inferir que Oshinica se casa por amor, es decir que logra hacer realidad sus ideas del amor romántico. La muchacha, además, establece una alianza negociada con un hombre que no está, como León, en contra de su autodeterminación y sus deseos profesionales. Por su casamiento con Ari, si bien él es de otra etnia, Oshinica mantiene el papel de esposa judía para el que la han preparado toda la vida. Su posición muestra el éxito de sus estrategias de negociación. Al final del filme Oshinica ocupa una situación intermedia entre una posición femenina tradicional, ejemplificada por su madre y las amigas de ésta, y formas más amplias y modernas de ser judía, esposa y madre con profesión.

La negociación amorosa de Oshinica se intersecta en el filme con la de su amiga Rifke. Como centro temático cargado de excesos melodramáticos los amores de Rifke y su casamiento con un mexicano no judío atentan contra la separación racial y cultural entre los judíos y los gentiles y minan el postulado de la necesidad de segregación para la continuidad de la cultura semita. A través de sus recuerdos, Rifke, al igual que Oshinica, logra auto-representarse como ente negociador que cuestiona los límites de lo que Anne McClintock ha identificado como uno de los tradicionales roles femeninos: el de reproductora de las fronteras nacionales. El padre reafirma esta lectura al tratar de disuadirla de sus intenciones de tener relaciones serias con Saavedra, uno de sus amigos de la universidad. Rifke le confiesa a su padre estar enamorada de Saavedra luego que el joven comunista ha sido detenido por las autoridades. En este momento climático y emocional para Rifke el padre primero trata de disuadirla de irse a Israel por un año. Al ver que eso no funciona el hombre

le dice: "Ser judío no es sólo la religión. Es un pueblo, una responsabilidad. No es de los tuyos. Vas a sufrir mucho. No te van a aceptar nunca. No nos hagas esto. No nos merecemos esto. Vas a matar a mamá." Como en la novela, la madre se invoca o se representa como obstáculo para la realización del deseo, ya que éste contraría los límites de la comunidad. Rifke, como Oshinica vive el conflicto madre-hija que no es sino una metáfora de la lucha por la individualización y la apertura hacia otras posiciones femeninas.

Si bien la relación con Saavedra plasma el conflicto familiar judío, esta relación también se emplea para retratar la lucha de Rifke por dejar de ser percibida como foránea en el entorno de la cultura dominante. Una de las quejas más recurrentes de la joven se relaciona con su otredad. En varias ocasiones, en conversaciones con Oshinica y gente de la *Shomer* Rifke comenta: "Yo lo que no aguanto es que me digan 'ustedes.'" Una experiencia especialmente recalada en la cinta tiene que ver con la visita de Rifke a la casa de su novio. Allí Rifke se siente excluida por el padre de Saavedra quien comenta: "Algunos de mis amigos son israelitas." Rifke se enfada y más tarde le dice a su novio: "'Ustedes,' 'ustedes.' 'Algunos de mis amigos son israelitas.' Ves, sigo siendo extranjera." Rifke trata de negociar con estos comentarios antisemitas por medio de su saber académico. Al escuchar, durante la misma visita, la idea de que los judíos no se quieren integrar a la "gran familia mexicana," Rifke asegura que "las minorías enriquecen un país." Este comentario solapadamente contesta la aseveración del padre de Saavedra, al comienzo de la secuencia, concerniente a que no se puede permitir que los intereses de un grupo chico lastimen los de un grupo grande. Rifke alude a la función universalizadora de la lógica del estado mexicano y utiliza sus conocimientos sobre el papel de las inmigraciones indígenas en la formación de la sociedad mexicana para cuestionar la idea de un México homogéneo. Su maniobra de equiparación de las diferentes culturas indígenas y la judía debido a la inmigración y su status minoritario

consigue minar el discurso tradicional del nacionalismo retórico con su idea de "la gran familia mexicana" y lo autóctono.⁴⁶ Como es sabido, a pesar de apelar al indigenismo como ente autóctono y legitimizador, este discurso ha privilegiado los derechos de "los grupos grandes." En específico, este grupo cobija, en una coyuntura que entrecruza el género sexual, la etnia y la clase social, a aquéllos que han favorecido la construcción de un México imaginado por y para sujetos pertenecientes a las clases dominantes, en especial los sujetos masculinos. Teniendo en cuenta que por su elección de estudiar antropología Rifke es más tarde una investigadora, y de hecho una intelectual, no es de extrañar el uso que ella hace de su conocimiento de la historia, del indigenismo y del fracaso del discurso exclusivista de "la gran familia mexicana." Más tarde en su vida, aunque esto sólo se sugiere en el filme, Rifke utiliza su posición de intelectual, remedando la posición y el papel del intelectual mexicano de principios de siglo, para intervenir en la vida pública. Rifke escribe tres libros, uno de los cuales es sobre la historia de un grupo de judíos llegados a México en el siglo XVI. La escritura de Rifke se constituye en un medio de negociación y en una actividad política al insinuar nuevas formas de imaginar y construir una nación mexicana más inclusiva de las minorías y de los judíos.

Si en el ámbito familiar Rifke vive la angustia de tener que probarse como judía y como mexicana, en la universidad no le va mucho mejor. A la llegada de los Kennedy a México en visita oficial al gobierno de López Mateos (1958-1964), Saavedra es prendido por sus actividades políticas y es llevado por las autoridades a Cuernavaca. La desconfianza que Rifke causa en los amigos universitarios de Saavedra es demostrada cuando, a pesar de saber de la relación amorosa entre los dos, los jóvenes comunistas se niegan a informarle a Rifke sobre el paradero del muchacho. En un diálogo con Oshinica, en casa de ésta luego de la captura de Saavedra, Rifke invoca su pertenencia a la organización universitaria "César

Vallejo" como forma de demostrar sus intentos de compartir los intereses políticos de sus jóvenes amigos gentiles y encontrar una zona de conexión con ellos y con su novio. A pesar de este intento negociador, ya que ella combina su pertenencia a la *Shomer* con su membresía en la "César Vallejo," Rifke siente el rechazo de los jóvenes comunistas. Este descubrimiento, sumado a la oposición de su padre y al antisemitismo del padre de Saavedra, contribuye a la crisis personal de Rifke. El deseo de la joven, manifiesto en la búsqueda de la pertenencia a ambas culturas, la de su novio y la de su familia judía, pone en evidencia la mutua desaprobación y rechazo velado que caracterizan las relaciones entre judíos y no judíos en el entorno mexicano. Como instancia de negociación con los grupos que la marginan, además de su participación política al dibujar pancartas revolucionarias, ser miembro de una organización socialista no judía y estudiar antropología, la joven recurre a la huida. Esta forma de ultimátum, luego de tratar varias tácticas y estrategias, señala la capacidad de Rifke de renegociar a medida que descubre nuevas limitaciones en los espacios abiertos con su negociación.

Al igual que para Oshinica, la cinta propone el matrimonio como forma de resolver los problemas de Rifke. La boda con Saavedra, sin embargo, funciona, como en la novela de Nissán, para posponer melodramáticamente la resolución de los conflictos. El esposo de Rifke acepta que los hijos sean educados en la religión judaica. Esta decisión asegura y resalta el puesto de Rifke como fuente de la identidad judía. De modo, que aunque Rifke ha violado las fronteras étnicas, su matrimonio, como el de Oshinica, le permite entrar en una coalición ventajosa tanto para la familia materna como para ella misma. Rifke conserva la ley judía y la tradición al mismo tiempo que cumple su deseo erótico. Asimismo, ella, por su parte, desiste de honrar a su abuelo poniéndole a su primer hijo el nombre de Abraham. El niño recibe el nombre de Pedro como muestra de la actitud negociadora de la mujer. En estas

condiciones todos parecen vivir en armonía. No obstante, al final de la película se escuchan los comentarios irónicos del padre de Saavedra durante el *bar mitzvah* de su nieto. El hombre comenta que criar a los niños en la religión judía es sólo resultado de la afición de su hijo por lo exótico. Rifke, a su vez, le confiesa a Oshinica que no sabe cuál es la motivación real de Saavedra con respecto al judaísmo. El desenlace de la historia de Rifke aparenta ser feliz, pero estos últimos comentarios ponen en evidencia los contratiempos y desavenencias en su vida matrimonial. Este fin no trata de atenuar la circunstancia de la diferencia sino que al contrario propone mostrar algunas de las concesiones y compromisos que tanto Rifke como su esposo acuerdan para negociar su convivencia y para maniobrar dentro de espacios que hacen la diferencia más llevadera.

La cinta de Schyfter no sólo se enfoca en las protagonistas, sino que como la novela de Nissán, se detiene en miembros de la familia que no tienen un papel protagónico. Tal enfoque facilita el tratamiento de temas relacionados con preocupaciones tales como la religión y la existencia. Schyfter enfoca al tío Meyer, cuya crisis religiosa refleja la culpa por sobrevivir el Holocausto. La renuencia de este personaje a participar en los ritos religiosos y su angustia vital suministran otro aspecto melodramático para socavar la idea de la familia feliz. El tío encadena el presente con un pasado de sufrimiento y sacrificio que el resto de la familia prefiere olvidar. El existencialismo de esta figura que trata de vivir en su circunstancia, sin cortar los nexos ni con el pasado ni con su presente mexicano, y que cuestiona las imágenes propagandísticas de un Israel paradisíaco y homogéneo, es un ejemplo para Rifke, quien hereda y repite algunas de las opiniones de su pariente en cuanto a la necesidad de estudiar el pasado y de reconocer los aspectos positivos de la diversidad y la diferencia. El tío presenta un modelo alternativo al no aceptar ni el consuelo de la religión ni el sueño utópico de la tierra prometida. El pariente de Rifke contribuye mucho al proceso de

aprendizaje de la muchacha e influye de manera indirecta en sus decisiones. Como he indicado, Rifke vive la angustia de ser percibida como extraña en el país de su nacimiento y su lucha por pertenecer remeda la lucha del tío por no olvidar el pasado y enmarcarse en el presente de México. El melodrama en la película es tan atenuado como en la novela, pero las situaciones presentadas obligan a las protagonistas a tomar partido en la acción y a negociar modos alternos de vida que no socavan completamente las estructuras sino que las ensanchan para permitir un mayor sentido de dignidad y cierto grado de auto-determinación.

El proyecto narrativo de Rifke y Oshinica pretende establecer un vínculo y una distancia temporal entre los sucesos narrados y el presente, al tiempo que busca configurar la autoridad de la voz femenina. La repetición en momentos claves del filme por parte de ambas protagonistas de que la otra no ha cambiado en cuanto a actitudes políticas y de intervención en el texto cultural refleja un vínculo de continuidad con compromisos éticos y de negociación. Por otra parte, la distancia temporal a los hechos narrados intenta describir cambios de un estado de dependencia familiar y de limitaciones en cuanto a las opciones a tomar, a uno de autonomía en el presente debido al éxito profesional de las dos mujeres. Oshinica es una pintora que parece gozar de cierto prestigio mientras que Rifke participa en el diálogo cultural por sus investigaciones y escritos. Del mismo modo que en la novela, las protagonistas intentan y consiguen auto-inscribirse en la historia mexicana ya que los recuerdos de ambas están ligados a un lugar, un tiempo y unos eventos específicos. La historia y cotidiana, individual y personal que surge, sumida en un amplio marco de conflictos familiares, eróticos y culturales, le confiere autoridad a las voces de ambas.

A través de la técnica del *flashback* y de las estrategias filmicas para la representación de la memoria, la cinta, al igual que la novela, problematiza el concepto tradicional del nacionalismo. Las técnicas cinemáticas permiten, por una parte, una

reconceptualización de la subjetividad femenina en las condiciones de la diáspora judía en México. Por otra, sirven para delinear un proyecto de solidaridad femenina con miras a la solución de conflictos interétnicos. El México que sueñan el padre de Saavedra y el padre de Rifke, con la preservación de discursos excluyentes de la diferencia y promotores del orden tradicional de segregación, se contraponen al imaginado, negociado y construido verbalmente por Rifke y Oshinica.

El proceso de verbalización de la memoria es suscitado por las viejas fotografías de la familia de Oshinica y éstas se constituyen en pre-texto para la narración. Según comenta Oshinica al comienzo de la cinta, las fotos "parecen ilustraciones de la Biblia" y de tal manera, funcionan como signos de la tradición y de la identidad semita. Las fotografías inician, avanzan y concluyen la narración. Esta estrategia del uso de la imagen congelada de las fotos para despertar los recuerdos funciona como un espejo de las memorias acumuladas en la mente de Rifke y Oshinica. La diferencia es que mientras que las fotos evocan para Oshinica una imagen fija del judaísmo y de la feminidad, las memorias de las dos mujeres presentan un recurso para reconceptualizar los papeles de la mujer judía. De esta manera, se enfatiza el papel de la memoria verbal como procedimiento contestatario y negociador.

Novia que te vea marca un intento encaminado hacia la posibilidad de un sujeto femenino con voz propia y con poder para auto-representarse e inscribirse en una historia de la que ha sido excluida. La novela exhibe problemas sociales, económicos y culturales en el marco privado del entorno doméstico, que en este sentido funciona como microcosmos social. La película hace otro tanto, y logra además, el cometido del desplazamiento del cuerpo femenino como foco central de la atención de la cámara cinematográfica. La deserotización del cuerpo femenino promovida por la aparición de la mujer como punto de origen de la mirada y la voz consigue dirigir la mirada de espectadoras y espectadores hacia puntos como

el continuo proceso de formación de la subjetividad femenina y los límites permeables de las coyunturas de etnia y de clase social. Ambas obras demuestran que el uso de estrategias narrativas tradicionales—la narración en primera persona a través del diario, el *voice-over*, y el uso del modo melodramático—son estrategias válidas tanto para la enunciación de una voz nueva como para la consecución de agencia por parte del sujeto femenino. Las estrategias narrativas en ambos textos proporcionan al sujeto femenino una dimensión verbal negociadora y emancipadora. Por un lado, la enunciación de acontecimientos de índole privada sirve para hacer un comentario social sobre la realidad judía. Por otra parte, el acto de verbalización permite ver de forma simultánea, la iteración y la dislocación de los modelos femeninos pétreos personificados por la madre y las viejas fotografías de los ancestros.

Si bien ni Oshinica ni Rifke consiguen realizar sus deseos eróticos y profesionales fuera de la institución de la familia burguesa, ya que incluso el espacio presente desde donde se proyectan el discurso y la mirada femeninas sigue siendo el espacio del hogar, ellas sí logran cuestionar ciertas tradiciones de sus comunidades y hacer el sistema más habitable. Aunque se sugiere que fuera del matrimonio no existen opciones aceptables para ninguna de las dos, la cinta, como sucede en *Yo, la peor de todas*, muestra el proceso de elección como un acto negociado por el que las protagonistas se pliegan a ciertas normas de manera estratégica. La adaptabilidad de Oshinica y Rifke toma forma en sus habilidades para negociar con el sistema tradicional con el fin de abrir sus comunidades respectivas y contribuir a la construcción de un espacio digno y auto-determinado. Las dos mujeres se ajustan a un amplio medio mexicano desde el cual ellas, en su papel presente de intelectuales y por medio de su trabajo, pueden seguir maniobrando. La película muestra un final, en tonos pastel para la historia de Oshinica, que remeda el color de sus paisajes. Este color y tema se contrasta con el de las fotografías de los ancestros que cierran la narración y que Oshi exhibe

en las paredes de su casa. Mientras que las fotos retratan un pasado definido y estático que recuerda pasajes bíblicos, el arte de Oshinica refleja escenas en movimiento y colores pastel que insinúan la avenencia y la reconciliación con un presente en el cual tanto los papeles femeninos como los masculinos han sufrido cambios.

Novia que te vea se enfoca en el marco privado del entorno doméstico y cotidiano para señalar la relación de éste con el macrocosmos social. Las dos obras enfocan las limitaciones y las maniobras de las protagonistas en su lucha por resistir los discursos dominantes y por propiciar cambios de resignificación de su papel. Aunque el final de la novela de Nissán y la conclusión de la película de Schyfter privilegian la institución del matrimonio, el proceso de iteración, que nunca reproduce exactamente lo reiterado, en este caso el papel de esposa, disloca los modelos femeninos heredados para permitir a las protagonistas cierto grado de agencia. A través del diario y del *voice-over* Oshinica y Rifke logran proyectar su voz para cuestionar el papel tradicional de las mujeres de sus comunidades y para ganar un espacio intermedio que conjuga las diferentes zonas étnicas que marcan el texto cultural mexicano. Las dos mujeres consiguen agencia por medio de su lucha, no en contra de sus comunidades, sino dentro de ellas en un proceso para abrirlas y hacerlas habitables.

Capítulo 3:

Miroslava: la adaptación como forma de negociación

En capítulos anteriores introduje los conceptos de negociación y de renegociación como estrategia para analizar la subjetividad y agencia de mujeres con ciertos privilegios económicos. La representación de la vida de sor Juana me permitió teorizar el fenómeno de la negociación con un énfasis en el contenido, es decir, en el contexto de sus acciones y de sus maniobras. En el segundo capítulo desarrollé aún más el concepto de negociación por medio de la exploración de varios aparatos ideológicos que afectan la identidad femenina de las protagonistas judías de *Novia que te vea*. En ese caso, mostré cómo tanto la novela como la película utilizan distintas estrategias para lograr el mismo fin. En este tercer capítulo, el planteamiento de la discusión cambia un poco, aunque se conservan las alusiones al contexto nacionalista debido a las circunstancias de la carrera cinematográfica de la protagonista Miroslava. Sin embargo, en contraste con los otros capítulos, el énfasis aquí recae sobre la representación en sí y no sobre el contenido. Tal decisión tiene que ver con la estructura misma de los textos analizados. En ambos, tanto en el cuento como en la película, hay grandes pausas descriptivas sobre la protagonista y el entorno o espacio en que ella se moviliza, de modo que su posición como objeto de la mirada de otros resulta altamente conspicua. En este sentido, la vida de Miroslava es recreada y construida de acuerdo a parámetros y convenciones que subrayan el proceso de "adaptación."

En relación con esto, y a causa de que gran parte de este estudio se dedica al examen de textos literarios llevados al cine, esta tercera sección presta especial atención al proceso de "adaptación" en dos de los niveles de significación de esta palabra. Por un lado, se trata de la reedición o "adaptación" del cuento "Miroslava" (*Primero las damas* 1989) de la periodista y

escritora mexicana Guadalupe Loaeza a su versión de 1994; así como de la adaptación cinematográfica de este mismo relato por el director mexicano Alejandro Pelayo Rangel, *Miroslava* (1991). Esta adaptación, basada en el guión del dramaturgo y escritor Vicente Leñero, transpone la mirada de la agencia narradora indeterminada presente en el cuento por la de un narrador masculino en *voice-over*. Es claro que las decisiones tomadas para ambas "adaptaciones" provienen en sí de la negociación de los géneros narrativos con las expectativas del mercado y el contexto cultural, así como probablemente también con los mapas de género sexual presentes o sugeridos en los textos. Por otra parte, este capítulo explora en las dos obras los procesos de adaptación al medio mexicano de la protagonista, Miroslava Stern. Como he mencionado a partir de Orr en los capítulos anteriores, la negociación incluye instancias de colaboración, de crítica, de movimiento y de inercia. Como esta autora señala, la negociación es un modo personal y político de tener en cuenta numerosos intereses en competencia a través de técnicas que incluyen la doble voz, la apropiación, la renuncia, los pactos, la yuxtaposición y la mezcla (13). Para el análisis de este apartado, resulta productivo incluir entre estas estrategias la adaptación, a manera de herramienta que refuerza el concepto de negociación como metodología de reciclaje y de reapropiación. Los problemas de adaptación de la actriz de origen checoslovaco al medio mexicano suministran una base para el análisis de sus estrategias de negociación. Si bien el análisis de los términos de la negociación varía ligeramente en este capítulo, la negociación en sí provee una conexión epistemológica con las otras secciones de este estudio.

El relato "Miroslava" se publicó inicialmente en la colección *Primero las damas* (1989), para ser reeditado en formato ilustrado por Alianza Editorial en 1992 y en 1994, después de la filmación de la película de Pelayo Rangel. Me ocuparé de la edición ilustrada de 1994 debido a que en ésta se evidencia el potencial de significación del proceso figurado de "adaptación" al que me refiero. El tiraje de la edición de "Miroslava" de 1994 independiza el cuento de los incluidos en la colección inicial de 1989 y lo sustrae de una situación original en la que predominan el

suspense y los sucesos inesperados para asociarlo a toda una nueva conjunción de evocaciones y de asociaciones. Este nuevo conjunto, que circunscribe y modifica el relato, ejemplifica de manera metafórica, puesto que no se va de un medio de representación a otro, el tipo de transformación y de negociación de intertextos que ha venido a llamarse adaptación (Stam 67). Es bajo esta misma premisa técnica y cultural que este capítulo estudia la adaptación literaria de Pelayo Rangel. Asimismo, como he indicado, esta sección se centra en la representación de Miroslava, tanto en el cuento de Loeza como en la película, en relación con el proceso de adaptación y negociación de la actriz para devenir miembro y sujeto de la nación mexicana. El análisis se centra en los tipos de negociación presentes en los varios procesos de adaptación para ver qué espacios ampliados se construyen para la subjetividad y la agencia de la protagonista.

La dinámica entre el texto del relato y los textos acompañantes, o paratextos, contribuye a contextualizar la representación de la actriz emprendida por Loeza. Por su tamaño y presentación resplandeciente, la más reciente edición de "Miroslava" imita la configuración de las revistas populares dedicadas a la gente famosa y a las estrellas de cine. El llamativo formato incluye, antes y después del relato, un ensayo de Carlos Monsiváis, a modo de prólogo, e impresionantes fotos en blanco y negro de los archivos de las películas realizadas por Miroslava. Esta estructura se cierra con la filmografía de la artista preparada por Emilio García Riera, y con una ficha sobre el filme de Pelayo Rangel. Aunado a este conglomerado textual, las dos solapas laterales contienen información minibiográfica: la de la derecha sobre la autora, Guadalupe Loeza, y la de la izquierda sobre la actriz mexicana representada. La disposición en conjunto de todo este tejido de textos, amén de los títulos, la dedicatoria de Loeza y las fotos de la adolescente Miroslava, muestra una clara conciencia textual de las coyunturas culturales en las que se busca insertar a esta olvidada figura de la época de oro del cine mexicano de los cuarenta y cincuenta.

El proceso de adaptación ejemplificado por los paratextos de la edición ilustrada de

"Miroslava" llama la atención sobre conflictivas propuestas de interpretación de la protagonista del relato. Por ejemplo, las intervenciones de los críticos mexicanos Carlos Monsiváis y Emilio García Riera demarcan formas de leer la vida de Miroslava ancladas en una nota trágica y teleológica.¹ La interpretación de Monsiváis sitúa a Miroslava dentro del contexto cinematográfico de las rubias de hielo o "*iceberg blondes*" presentes en géneros importados a México desde Hollywood. Su ensayo introductorio, "Miroslava: de la tragedia como perdurabilidad," especula sobre el *star system* mexicano para enfatizar el rol pasivo de la actriz: "En la "Edad de Oro del Cine Mexicano" . . . la industria imita a Hollywood en géneros, estilos formatos, fórmulas de taquilla, intentos de cuajar un *Star System*" (énfasis en el original 13). Monsiváis inserta a Miroslava en lo que él describe como la tradición determinista y mecánica del melodrama dominada por la noción de "presencia cinematográfica" y de previsibilidad. El crítico identifica a la actriz como una pieza más del aparato cinematográfico mexicano para desproveerla de iniciativa y de talento y para coronarla de un halo bello y trágico. En este planteamiento, la belleza de Miroslava, el determinismo del melodrama y el enigma sobre la muerte de la actriz completan un artístico pero errátil círculo vicioso donde el espectáculo predomina sobre la esencia.²

García Riera, a su vez, lee a Miroslava a partir de la enorme cantidad de películas de la artista. Al elaborar fichas cronológicas de los filmes en los que ésta participó, desde *Bodas trágicas* (Gilberto Martínez Solares, 1946) hasta *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955), García Riera destaca la productividad y el atractivo filmico de la actriz. Además de una sinopsis de los argumentos, el crítico provee información técnica sobre la realización y los intérpretes. De ésta última se colige que Miroslava trabajó con directores y actores célebres, tanto mexicanos como extranjeros, y que en diez años filmó un récord de por lo menos 33 películas. Aunque los comentarios de García Riera se restringen básicamente a las tramas de los filmes, su intervención también contribuye a recrear una imagen mecanizada de Miroslava, es decir una en la que la

artista cumple una función repetitiva y decorativa.³

En lo concerniente a los otros paratextos, es decir, la ficha de Pelayo Rangel y las fotografías que acompañan el texto del cuento, ambos tenores entran en conflicto con las fijas lecturas de Monsiváis y García Riera. Pelayo Rangel acepta la fuerte carga hipotética de su adaptación filmica: "Mucho se ha especulado sobre las verdaderas razones de su muerte [de Miroslava]: el último desengaño amoroso, amores inconfesados con otras mujeres; hasta se le llegó a acusar de espía internacional. Razones falsas o verdaderas, nadie lo sabrá . . . Sólo ella nos lo podría decir, si viviera" (108).⁴ Pelayo Rangel acepta que su versión de la vida y muerte de Miroslava participa del proceso de reinención de la vida de la actriz. Asimismo, las fotografías de los archivos designan la multiplicidad de roles que Miroslava asumió en función de su trabajo artístico y de su vida privada. Estos paratextos sutilizan la representación de Miroslava ya que recalcan diversas posibilidades de lectura del personaje. Tomados en conjunto, todos los paratextos mencionados apuntan hacia una lectura del relato de Loaeza como una indagación no sólo sobre el enigma de su muerte, sino también sobre la identidad y la subjetividad de esta artista de la época de oro.

La presentación ilustrada del cuento por una parte esquematiza la confluencia de voces y de perspectivas sobre Miroslava, y por otra entra en obvia interacción con el medio ambiente cultural de los noventa al incluir a Monsiváis y a García Riera. Esta dinámica enfatiza el "dialogismo" intertextual al ubicar el texto en un campo cultural específico caracterizado durante los ochenta y los noventa por la recuperación y el estudio de figuras femeninas históricas. Uso el término dialogismo en la concepción trabajada por el crítico cinematográfico Robert Stam, quien combina las ideas de Mikhail Bakhtin y de Gérard Genette sobre literatura y transtextualidad (65). El concepto de literatura como "unidad diferenciada de toda la cultura de una época" y los presupuestos analíticos sobre la transtextualidad, es decir, "todo aquello que relaciona a un texto, manifiesta o secretamente, con otros textos" aparecen en la "adaptación" llevada a cabo en la

edición de "Miroslava" de 1994, la cual pasa por un claro proceso de contextualización y de dialogismo. Es decir, que el relato original aparecido en *Primero las damas*, cuyo tema de lo inesperado y lo insólito se sustancia por el paratexto de los otros relatos de la colección, se junta aquí a transformaciones culturales implicadas en reconocer un lugar central para la mujer. De esta manera, la nueva edición negocia con las expectativas culturales y abre un espacio para representar una figura olvidada.⁵ En adición a esto, el nuevo formato se constituye en una probable estrategia de mercadeo para negociar con las conocidas restricciones de publicación de la literatura producida por mujeres al utilizar un formato destinado a llamar la atención de un ampliado círculo de lectores que en la época ya está constituido por un gran número de mujeres. La nueva edición del relato de Guadalupe Loaeza pone en evidencia la fuerte relación entre el macrocampo cultural y el económico y resalta la productividad negociadora del proceso de adaptación.

El intertexto cultural y económico se patentiza de manera radical en el cuento porque Loaeza recurre en él a algunas de las características estilísticas que le han granjeado un puesto en los periódicos, revistas y en el canon cultural de su país. El mexicano Luis Peña ubica a la autora, quien es periodista, dentro de "la promoción de cronistas contemporáneos," junto a figuras como el ya mencionado Carlos Monsiváis, Ricardo Garibay, María Luisa Mendoza, Elena Poniatowska, Cristina Pacheco y José Joaquín Blanco, mientras que la estadounidense Claudia Schaefer-Rodríguez analiza la escritura de Loaeza como manifestación de "periodismo literario" (Peña 132, Schaefer-Rodríguez, "Embedded Agendas" 64). Según estos dos críticos, los rasgos distintivos del trabajo de Loaeza incluyen una vigorosa observación de la vida burguesa de la ciudad de México que pasa a ser elaborada y comentada literariamente. Es más, para Schaefer-Rodríguez la escritura de Loaeza se presenta como un híbrido que combina el registro de hechos reales con la invención ("Embedded Agendas" 64). No obstante el hecho de que Loaeza es demasiado joven para haber podido observar la época de Miroslava, la actriz fue miembro de la

clase adinerada de la ciudad de México sobre la que Loeza siempre ha fijado su mirada periodística. Los resultados de la compilación de datos sobre la artista y sus tiempos se combinan en "Miroslava" con la manipulación literaria para recrear al personaje en un ambiente enclaustrado debido, en parte, a los requerimientos de una clase social a la que Loeza pertenece y que conoce bien.⁶

La mirada periodística que caracteriza parte de la obra de Loeza aparece en el relato a través del intento de precisión descriptiva de la trama. La poca acción que ocurre en el texto toma lugar en la ciudad de México el 9 de marzo de 1955. Los hechos se inician a las 5:15 de la tarde, cuando Miroslava regresa a su casa después de cenar con su amigo Ernesto Alonso—su co-protagonista en el filme de Buñuel *Ensayo de un crimen*—y terminan aproximadamente a la medianoche del mismo día, cuando la actriz muere de una autoinducida sobredosis de barbitúricos. Durante estas siete horas, Miroslava se sume en un estado de grave introspección al recordar aspectos de su día a día: su natal Checoslovaquia, su llegada a México, algunos eventos de su adolescencia y principalmente, su relación en la edad adulta con sus familiares y otras personas allegadas. Estructuralmente el texto ofrece una focalización variada que oscila principalmente entre Miroslava y la agencia narradora del relato. Sin embargo, esta agencia ejerce mucho control y cobra un fuerte peso en la narración al detallar al máximo los movimientos y pensamientos de la joven mujer. La agencia narradora asume una actitud voyeurista que repara no sólo en los varios recintos de la casa por los que la actriz se desplaza durante sus últimas horas de vida, sino también en su cuerpo. Este asiduo rastreo, que es además, impertinente y curioso, remeda no sólo la mirada periodística, sino la filmográfica.

El relato de Loeza recuerda la estructura de la narración desde el lecho de muerte ya que la situación narrativa surge durante las últimas horas de vida de Miroslava. No obstante, esta configuración se ve reformulada porque en vez de estar agonizando al término de una enfermedad, la vejez o un accidente, el personaje está reflexionando y desandando sus pasos a

medida que ejecuta un meticuloso proyecto suicida. La representación que el cuento persigue oscila entre una figura marginal por su origen extranjero y su suicidio y una que pertenece al imaginario nacional y cultural aludido en los paratextos. Asimismo, dentro de esta oscilación se manifiestan marcadas constricciones de clase social, de etnia y de género sexual que enmarcan los intentos de la protagonista por negociar y adaptarse a la vida y a la cultura mexicanas.

Como he sugerido, la acción del relato en el presente sucede estrictamente en el interior de la casa de Miroslava. La constante alusión a las horas del reloj y la persistente descripción del espacio contribuyen a crear una atmósfera documental de verosimilitud periodística. Este afán de documentación es reafirmado por las fotografías en vida de la artista que forman parte del paratexto, lo mismo que por la foto del 10 de marzo de 1955 que perpetúa a Miroslava en su ataúd. Es más, el texto crea una sensación de cercanía testimonial ya que la agencia narradora persigue al personaje registrando cada uno de sus movimientos.⁷ Algo de esta intención se señala ya desde el comienzo del relato cuando la actriz se aproxima a su casa: "Miroslava manejaba su automóvil sobre la avenida Gutenberg como si filmara una película en cámara lenta" (19). Este comentario no es sólo una indicación de la profesión y de la teatralidad de la actriz, sino que predice una estructura narrativa caracterizada por movimientos pausados, es decir, por muchas descripciones. Ya que las acciones se enmarcan entre una ojeada de la avenida Gutenberg en la Ciudad de México al comienzo de la narración y un vistazo a la azotea frente a la ventana de la habitación de la ya muerta Miroslava, la focalización demarca literalmente el encerramiento espacial de la acción. De esta manera, la focalización va estableciendo la impresión de encierro, de modo literal y metafórico, para generar el drama y resaltar el suspenso y el enigma de las acciones del personaje principal. La misma Miroslava, al entrar a su casa y concentrarse con tanta atención en los detalles del decorado contribuye a resaltar la importancia espacial al introducir una especie de *establishing shot* del sitio donde van a desenvolverse sus últimas horas de vida:

Con la copa en sus blanquísimas manos, observó lentamente cada rincón de su

casa. Los muros estaban pintados en perla gris, el mobiliario era moderno y de buen gusto. Por todos lados se veían arreglos florales . . . Encima de una cómoda, comprada en Decor, varios objetos antiguos, un florero con dos gardenias y algunos libros de Guy de Maupassant, de los hermanos Machado y de Benito Pérez Galdós. (21)

La sala de la actriz, al igual que los otros sitios que recorre: el comedor, el estudio del segundo piso, su habitación y el baño, están arreglados con la exquisitez propia de una persona de su clase social y sus recursos económicos. El personaje se encuentra rodeado por la armoniosidad de texturas y los colores brillantes de los objetos del menaje casero, los cuales contrastan con su pesaroso estado de ánimo. Miroslava mira las cosas de una manera singular, como reconociéndolas con extrañeza y realizando un último deslinde de sus alrededores. La agencia narradora parece observar a Miroslava de esta misma suerte cuando la actriz decide tomar un baño: "Poco a poquito se fue sumergiendo. Cuando el agua cubrió por completo su hermoso cuerpo, éste parecía aún más blanco, marfilino" (31). Las descripciones de la blancura y palidez de la actriz crean un ambiente en el que la apariencia física deviene parte del decorado y de los marcadores de clase social presentes en el lugar. El elemento de clase social, a su vez, realza la sensación de verosimilitud por la consistencia físico-espacial de los objetos del mundo retratado.

Las escenas paralelas en las que Miroslava y Rosario, el ama de llaves llamada cariñosamente Chayo o Chayito, aparecen en sus respectivas recámaras, también contribuyen a delimitar el espacio en función de la clase social. El contraste entre los aposentos es obvio. Aunque a fin de evitar sospechas de sus intentos suicidas Miroslava ha enviado a Chayo a hacer una diligencia y a pasar la noche fuera de casa, la mujer regresa ese mismo día a las 9:10 de la noche:

En seguida, se dirigió al patio trasero y subió la escalera de fierro en forma de caracol. Llegó a su cuarto, prendió la luz y cerró la puerta. La pieza era pequeña

y nada más tenía una cama, una mesita y un ropero de pino. Pegadas a la pared, había fotografías de Miroslava, estampitas de la Virgen de Guadalupe y una foto ovalada de su marido, el Sr. Roberto Nava. Caminó unos pasos hacia la mesa que hacía veces de buró y encendió el radio Majestic para escuchar la pelea del Ratón Macías. Se sentó sobre la cama y empezó a pelar su naranja. (33)

El cambio espacial de los aposentos de Miroslava a la habitación de Chayito se usa narrativamente para recalcar el elemento de contienda en la narración. Chayo está escuchando y sufriendo emocionada la pelea entre el boxeador mexicano Ratón Macías y un boxeador tailandés, mientras que Miroslava batalla con sus emociones.⁸ Al mismo tiempo, este fragmento muestra la diferencia entre Chayo y Miroslava, cuyos espacios no son homogéneos sino que están cargados de elementos semióticos que las contraponen en términos de clase social. La habitación de Chayito es parca en objetos, mientras que la casa de Miroslava está lujosa y armoniosamente decorada. Es dicente también que la agencia narradora no dedica tiempo a describir el cuerpo del ama de llaves dando sólo su nombre y ocupación y mencionando su vestuario y su cabello (22, 36). Lo que se recalca con respecto a ella es su viudez: su marido es mencionado antes una vez y en este pasaje aparece en una fotografía. Aparte de esto Chayo es prácticamente invisible aunque es claramente heterosexual y probablemente por ello también diferente de Miroslava, quien es soltera. Los signos semióticos y los espacios con los que se las asocia establecen una barrera que no permite la comunicación. Al parecer Miroslava no se muestra dispuesta a sobrepasar la diferencia ya que aunque conoce a Chayo desde hace ocho años y le tiene algún afecto, la protagonista no sólo la mantiene fuera del recinto espacial de su casa, sino que la excluye del testamento mental que está componiendo en preparación al suicidio. Estas acciones marcan la reclusión de la actriz dentro de su propia clase y su obvio respeto de los límites aprendidos. De hecho, las únicas mujeres con las que Miroslava ha sentido en el pasado alguna cercanía son su abuela, su fallecida madre y la actual esposa de su padre, Sofía, todas pertenecientes a su misma

clase social.⁹

De manera metafórica, el encierro de Miroslava se manifiesta por medio de una suntuosidad que obviamente no ha podido satisfacer sus necesidades de afecto y de pertenencia. Tal posición hace eco de la insatisfacción expresada por las afluentes mujeres de *Newsweek* citadas en el primer capítulo de esta investigación. Las fotos en las paredes de su estudio pregonan el dinero de Miroslava y el de sus padres. Es más, la protagonista aparece en la mayoría de ellas pomposamente apareada. El contraste que se establece entre las paredes de la actriz y las de Chayo refuerzan el ensimismamiento de Miroslava y su reclusión en su estrellato y en su clase social al aparecer retratada con personajes y en sitios importantes de la época. En contraste Chayito no tiene fotos de sí misma en la pared. La frivolidad de la clase social de la actriz es resaltada porque los libros de Miroslava se mencionan junto a otros objetos decorativos, es decir, como parte del mobiliario. Ella misma lleva ropa y perfumes de marca que resaltan su belleza, su *glamour* y su posición social. El referente visual y tangible del efímero mundo de farándula al que pertenece la protagonista se asocia a su vez de manera conspicua al sentido del olfato. Miroslava liga, respectivamente, sus películas *Cinco rostros de mujer* (Gilberto Martínez Solares, 1946) y *La casa chica* (Roberto Gavaldón, 1949) a los perfumes franceses *Miss Dior* y *Chanel No. 5*; a sus amigos, el actor Pedro Infante, con *Nuit de Longchamp* de la casa Lanvin; y al actor y cómico Cantinflas con *Dix*, de Balenciaga y a su ex-amante, el torero español Luis Miguel Dominguín, con *Ma Griffe*, de Madame Carven (23). Miroslava tiene una gran colección de frascos de colonia y de perfumes que se reproducen infinitamente en el espejo de su tocador "laqueado en blanco y comprado en la mueblería Francis" (22). El que la agencia narradora resalte a cada instante la calidad de los productos y los nombres de las tiendas donde fueron comprados los artículos usados por la actriz alude al interés y la inversión de Miroslava por respetar las convenciones de su estatus social.

Asimismo, el texto manifiesta la paradójica conexión entre las efímeras relaciones de

Miroslava, el perfume como convención de la vida en farándula y el deseo de la protagonista por atrapar sus vivencias y memorias por el sentido del olfato. La relación entre los sentidos y el espacio demarca una estrecha ligazón con los discursos de clase social y la experiencia vivida. El espacio de clase diferenciado y bien definido con el que se relaciona Miroslava se liga en el relato con los productos de consumo, los medios masivos y la ostentación de las estrellas de cine. Como se sabe, estos mecanismos de comercialización por lo general han formado parte del aparato de creación del sistema de estrellato que también ha buscado conformar los gustos consumistas de las audiencias y han funcionado eficientemente para consolidar las industrias cinemáticas. La situación de Miroslava en un mundo de ornamento determina su falta de conexión por medio de listas de fotografías y objetos que la singularizan en su lujo y en su soledad. La socialización que el personaje principal acepta y asume se desprende de su apego a un *status quo*, que, como he indicado, no le es suficiente para alcanzar la dicha.

En el espacio de su suntuosa habitación, Miroslava piensa en las enseñanzas y consejos de su padre: "'Miri, hay que aprender a ser felices' me dijiste un día que me viste muy deprimida. Pero yo nunca pude aprender. Aprendí otras cosas, a no llegar tarde a un compromiso, a ser responsable, a ser discreta, a ser amable, a ser adaptable, a ayudar a los demás, a hablar correctamente los idiomas, a apreciar la música clásica y la ópera, todo eso aprendí gracias a mamá y a ti. Pero yo no nací para ser feliz" (27). A pesar de su aprendizaje riguroso y del cumplimiento de los guiones culturales tradicionales de su clase social, Miroslava se siente infeliz en la cumbre de su fama y se ve abocada a refugiarse en un mundo interior al que nadie tiene acceso. Sus últimas horas resumen el esfuerzo de introspección de la actriz como reflejo de su práctica diaria. La mujer se refugia en su interioridad como vía de escape de los hábitos inconsecuentes de su medio social y logra así negociar momentáneamente con su entorno.

El éxito de la focalización, en adición a ubicar al personaje en su posición y alienación social, consiste en no debilitar el interés en el enigma de lo que va a pasar en el cuento. Extirpado

de *Primero las damas*, donde el suspenso era fácil de intuir en el contexto de las ocurrencias inesperadas y raras de los otros relatos, en el nuevo formato la narración depende casi enteramente de la focalización para crear poco a poco el suspenso a través de los pensamientos de Miroslava sobre las consecuencias devastadoras en su padre y en su hermano del acto innombrable que ella se apresta a cometer: "A ver de dónde saco fuerzas para escribir esas tres cartas. Pero antes debo tratar de tranquilizarme. Quiero que estén lo más claras posible. Pobre papá, lo que va a sufrir. Él odia los escándalos. También mi Ivo me da pena. Es tan sensible. Jamás me lo perdonarán" (24). Miroslava tiene una idea clara y definitiva de lo que va a hacer pero comprende que se trata de algo designable sólo a través de eufemismos tales como "tontería" y "locura": "Estoy segura de que papá lo veía venir. Él me conoce. Todavía en febrero, el pobre se puso como un loco porque Chayito le llamó para decirle que estaba a punto de cometer una tontería. 'Mire, mi hijita. ¿Otra vez con esas locuras?', me preguntó. Estaba palidísimo cuando sacó de mi bolsa aquel frasco con píldoras rojas" (24). El drama de Miroslava se va construyendo alrededor de esta situación de silencio y silenciamiento que contribuye al suspenso y al enigma. El silencio, además, se presenta como estrategia que el personaje usa para lidiar con su miedo al rechazo y para ganar la aceptación de sus familiares, sus amigos y su público.

De hecho, su estrategia de sumisión, silencio y acatamiento de las reglas le ha permitido en el pasado negociar con circunstancias que marcan su época, tales como el exilio involuntario por la persecución a los judíos. En sus horas finales, y desde el espacio de su casa en el número 83 de la calle Kepler, Miroslava recuerda cómo de joven logra sobreponerse a su obsesiva nostalgia por Checoslovaquia al encontrar parecidos entre la Ciudad de México y Praga, su ciudad natal:

Cada día que pasaba me sentía más adaptada a México. Jamás olvidaré cuando llegamos de Veracruz al Distrito Federal. La ciudad me pareció lindísima. La veía enorme. Me impresionaron sus avenidas con palmeras, sus fuentes. Lo que

más me gustaba era el Paseo de la Reforma, porque algunas de sus casas me recordaban las de Praga. Cuando descubrí que así se llamaba una calle, quería que nos fuéramos a vivir allí. ¿Te acuerdas cuando fuimos a Xochimilco y casi me caigo de la trajinera? Allí escuché por primera vez *Cielito lindo*. Después la sirvienta me la enseñó y todo el día se la cantaba a mamá, porque a ella también le gustaba mucho. Yo quiero mucho a México. (26)

La serie de signos semióticos ligados en su memoria, demuestra que la joven Miroslava negocia activamente con su nuevo entorno. La niña hace un esfuerzo de imaginación como desplazamiento de los significantes checos para aceptar, internalizar y adoptar sus nuevos signos de identidad. Los referentes nacionalistas de Xochimilco, las trajineras y la canción "Cielito lindo" se ligan en la imaginación del personaje a la idea de mexicanidad que se resume en el texto a través de vistosos y sonoros referentes tradicionales. Esta (re)inversión emocional, en una nueva situación espacial se traduce en el inmenso amor que Miroslava dice sentir por México. Entonces, la adaptación de la protagonista se realiza por la aceptación de un discurso favorecedor de símbolos que conectan lo autóctono mexicano con las connotaciones indigenistas de Xochimilco y la tradición hispanista de "Cielito lindo." Dentro de este espacio nacionalista reducido, Miroslava silencia su nostalgia por Praga y su vergüenza de haber dejado atrás a sus parientes.

El texto reiteradamente sugiere la alineación de Miroslava con lo "mexicano." Al detallar que Rosario tiene estampitas de la virgen de Guadalupe junto a unas fotografías de la actriz, la serie de imágenes en la pared de su habitación, entre las que también está la foto del marido muerto, señala, por una parte, conexiones emotivas de Chayo. Por otra, también recalca una asociación por contigüidad entre la actriz y el máximo símbolo religioso y sincrético del nacionalismo mexicano. Esta asociación por contigüidad no necesariamente sugiere una simbiosis metafórica a lo María Candelaria entre Miroslava, la virgen de Guadalupe y la idea de nación.¹⁰ Mi lectura propone, más bien, una relación semiótica entre el espacio y los referentes simbólicos

como área para una adaptación negociada. De hecho, al aceptar los significantes citados por los discursos patrióticos de su época, Miroslava construye una dinámica en la que se imagina aceptada: "Siento que desde el primer día [México] adoptó a toda la familia Stern Beca. Por eso, cuando me mandaron al internado a Nueva York, sufrí muchísimo. Era como estar padeciendo un exilio sobre el exilio" (27). La sensación de sentirse extirpada de un entorno y un espacio ya negociado y conocido de nuevo recrea una situación angustiante. Es en esta parte de la narración donde la mujer nombra la muerte por primera vez de manera explícita al recordar el veneno que tomó en Nueva York y al aseverar que "desde entonces creo que la muerte y yo nos estamos correteando" (27). La experiencia en la urbe estadounidense esclarece aún más la relación temprana de Miroslava con México y su lucha interna; asimismo, esta experiencia realza su deseo de adaptación al medio mexicano.

La conexión entre el exilio, la muerte y la nostalgia por la pertenencia da pie a las luchas psicológicas de la protagonista cuya práctica vital surge en un espacio diferenciado y determinado. Las características de este entorno de los años cincuenta reflejan, como he indicado en el capítulo anterior, un sentido de ansiedad cultural recalcado en "Miroslava" por la citación paradójica, en el pasaje arriba citado, del discurso nacionalista. Como se ha demostrado socio-históricamente, este discurso pregona lo indigenista pero realmente favorece el mestizaje que niega la diferencia a favor del hispanismo.¹¹ De hecho, este contexto explica las conexiones que la joven Miroslava establece y ayuda a entender más tarde por qué la adulta mujer vive la indeterminación de su "nacionalidad" como un aspecto negativo. Al desplazarse mentalmente al espacio de la casa paterna, Miroslava revive la angustia de su situación:

Tu casa era otro mundo, un mundo que ya no me pertenecía, pero que sin embargo continuaba siendo mío. Cuando hablábamos en checo sentía que estaba interpretando una actuación de mi pasado. Si hacían críticas negativas hacia México no sabía si indignarme o unirme a ellas, porque coincidía con ustedes. Si

me preguntaban acerca de mis proyectos, en seguida sentía, papá, que te distanciabas. Hacías como que me escuchabas, cuando en realidad sentía tu reprobación. Por eso cuando salía de Amberes 9, me sentía triste y confusa. ¿A dónde pertenezco entonces? (25)

Parafraseando la idea de "síntoma de género sexual," por la que Teresa de Lauretis relaciona los sentidos y la percepción con las formas en las que el género sexual se inscribe en el cuerpo, los "síntomas de la identidad nacional," aunados a los ya mencionados de la clase social, inscriben la subjetividad de Miroslava.¹² Estos síntomas son expresados, a través de los sentidos, como he sugerido por la conexión entre el olfato y la clase social, pero también por el aparato de percepción. Ya que el nacionalismo y la clase social son sistemas, tal como el género sexual, la conceptualización ofrecida por de Lauretis es importante para tratar de comprender por qué Miroslava a veces siente la indeterminación de percibirse y no percibirse como mexicana, como sucede en la cita. Este vaivén es lo que de Lauretis, partiendo de Pierce, describiría como un "cambio u oscilación de hábito."¹³ El concepto de "hábito" enfatiza el componente material y corpóreo del deseo como una actividad psíquica cuyos efectos en el sujeto constituyen una suerte de conocimiento por parte del cuerpo, es decir, lo que el cuerpo "sabe" o llega a saber sobre sus metas instintivas (268). La aplicación de este concepto para el análisis de la subjetividad de Miroslava muestra que no sólo la base discursiva tiene importancia para los procesos por los que el personaje accede a la adaptación en términos de identificación con el sistema de representación tradicional de la nacionalidad. La disposición de Miroslava de aceptar los demarcadores de la ciudadanía mexicana se ve en ocasiones desestabilizada por la *performance* lingüística de "lo checo" que la hace sentir angustiosamente transterrada o en el limbo. Entonces, la indeterminación de Miroslava es indicativa de que el personaje sufre también un proceso emocional, como el descrito por de Lauretis, de mediación o negociación entre su ser y el mundo, o más específicamente, entre los eventos que le ocurren, los sentimientos, los esfuerzos físicos y

mentales que realiza y la auto-percepción de su cuerpo como mexicano o como extranjero.

En el entorno nacionalista dominante Miroslava asume coordenadas de identidad que no sólo tratan de crear un sentido de cohesión por el privilegio de símbolos de autoctonía que en realidad se implican en la homogeneización so pena de segregación, sino que también implican un orden heteronormativo de esposas y esposos reproduciendo familias de descendientes mexicanos. Para negociar esta coyuntura, la protagonista trata de adaptar también los requerimientos para su género sexual que supuestamente asegurarían su felicidad personal y la estabilidad nacional. De hecho, no obstante su juventud y la recién iniciación de su carrera de actriz, Miroslava se casa. Este casamiento, a pesar de disciplinar el cuerpo de la actriz, se constituye en un modo de negociar con las restricciones del padre, quien no acepta su carrera, demoniza el mundo del cine y preferiría verla "casada y con hijos" (28). No obstante esta inversión y negociación de Miroslava, el matrimonio fracasa por causas inexplicadas y el divorcio que sigue ahonda aún más la crisis familiar y la posibilidad de legitimización de la mexicanidad de la actriz. Ante el divorcio, la protagonista se convence de que el matrimonio no es una opción para ella debido a que los hombres le "tienen miedo" y la construyen como "inaccesible" (28). Si bien la actriz se vuelca en su trabajo como modo de negociar con las dificultades con el discurso paterno y el patriótico, su implicación en el sistema de estrellato por su contrato con los estudios Clasa coarta aún más su posibilidad de trascender el abismo entre el sujeto social y emocional que ella quiere ser y el sujeto textual o discursivo que el cine, la familia y la patria buscan imponerle. Los discursos aprendidos resultan traicioneros y ficticios ya que le fallan y no le proporcionan la felicidad deseada por su padre. En contraste con Oshinica y Rifke de *Novia que te vea*, Miroslava intenta hacer un *performance* de lo mexicano al adoptar signos de autoctonía que la implican en un silenciamiento y un obviamiento de sus raíces judías. Este borramiento implica un posicionamiento cultural fijo, el cual entra en colisión con la vida del personaje en familia. Ya que la inversión emocional de Miroslava es psicológicamente menos flexible que la de Rifke y

Oshi, el personaje sufre la indeterminación en términos de angustia.

Por añadidura, su sexualidad no "realizada" debido a su divorcio y la relación fallida con un torero español, amén de su miedo manifiesto a tener hijos, dificulta su proceso de adaptación y, por ende, de aceptación en el tejido heterosexual y nacional. Aunque el relato no hace alusión a amores lésbicos, tal como hace Pelayo Rangel en la ficha que viene como último paratexto del cuento, el énfasis de la focalización en el fracaso de las relaciones interpersonales de Miroslava, especialmente con los hombres, refuerza la idea de "extranjería" y de otredad de la actriz por la implícita imposibilidad de reproducción. La representación del celibato como una posición infeliz y la del estrellato como una experiencia efímera e insustancial le deja poco espacio a Miroslava para asumir un tipo de identidad, que a diferencia del de Rifke y Oshinica, pueda funcionar fuera del matrimonio y de las coordenadas nacionalistas heteronormativas de procreación. Aunque Miroslava trata de negociar y adaptarse, su representación dentro del contexto heteronormativo nacionalista y massmediático la constriñen y le dejan menos opciones de individualización. Es más, las similitudes que la misma Miroslava nota entre las experiencias de su vida y dos de sus filmes, *Bodas trágicas* y *Ensayo de un crimen*, funcionan como comentarios metanarrativos sobre el resquebrajamiento de la línea divisoria entre la ficción traumática de las películas y la realidad de divorcio y de suicidio vivida por el personaje. Si por una parte este resquebrajamiento alude a la imposibilidad de interpretación del personaje fuera de su entorno cinematográfico, por otra, señala el peligro de predeterminación de su biografía y su carácter por el cine, las convenciones narrativas y los sistemas existentes para el posicionamiento sociocultural de los sujetos. Estas limitaciones de representación funcional en el relato para coartar su autonomía y su autodeterminación.

Paralela a la focalización de los pensamientos de Miroslava, el relato presenta la focalización externa de la agencia narradora, quien como he mencionado, muestra al personaje en sus gestos y movimientos. El semblante pálido de Miroslava y su silueta se reflejan en los múltiples espejos de su residencia; su cara es hermosísima y blanca como la cera y su forma de

apoyarse para subir las escaleras denotan una abulia y un cansancio total que chocan con el lujo, la alegría y la luminosidad de la casa. Las menciones al suicidio final son oblicuas al comienzo del relato pero la focalización consigue crear una atmósfera en la que el silencio y los gestos son importantes en la preparación para el melodramático desenlace final. La disyunción entre la angustia vital de Miroslava y su mundo burgués producen una ruptura en el personaje que también se manifiesta en la estructura del cuento. Al comienzo hay una fuerte descripción de las habitaciones de la casa. Este ímpetu aminora un poco cuando Miroslava sube a su habitación y se sienta en su cama para dar rienda suelta a sus pensamientos. Sin embargo, la constante descripción inicial del espacio llevada a cabo por la agencia narradora contrasta con este vigoroso flujo de conciencia. La disparidad entre estos dos modos de percepción se establece incluso antes de la entrada de Miroslava a su casa, al comienzo del relato: "El cielo intensamente azul y las palmeras verdes sobre el camellón, hacían amable el atardecer. Sin embargo, Miroslava parecía no atender tanta amabilidad. Sumida en sus pensamientos repasaba las palabras de su entrañable amigo Ernesto Alonso, con quien acababa de comer en el "Quid"" (19). La agencia narradora se fija en el entorno de la ciudad de México mientras que Miroslava, quien va conduciendo su auto, ignora sus alrededores. Una vez en el interior de la casa, la agencia narradora invierte tiempo considerable en las pautas narrativas para hacer un casi inventario de las posesiones de Miroslava: el cristal de Bohemia, la vajilla de porcelana alemana, las fotografías con los personajes de la farándula y del cine mexicano y extranjero y la decoración de la recámara. El personaje, por el contrario, lucha por mantener la compostura, ordenar sus ideas y acceder a la expresión de sus silenciadas cavilaciones en las cartas de despedida a sus familiares.

El contraste entre la actividad mental de Miroslava y la de la agencia narradora se refuerza porque la agencia se fija e insiste en la belleza de la actriz, entrando en colisión con lo que Miroslava hasta el momento ha perseguido: que la aprecien como persona. A pesar de que la agencia narradora tiene acceso a los pensamientos del personaje, su narración se obstina en una

descripción externa del físico de la actriz. La frivolidad de estas descripciones sitúa a Miroslava como parte de una convención narrativa con mujeres de cuerpos marfilinos, extremidades blanquísimas y rostros pálidos. Como he señalado, estas descripciones emplazan a Miroslava como pieza escultórica del decorado. La agencia narradora consigue de tal manera distanciarse del personaje y convertirse en trasunto de las personas y del medio social que rodea a Miroslava y que termina por sumirla en el silencio.

En su ensayo "Time and Desire in the Woman's Film," Tania Modleski cita palabras de Peter Brooks que resultan de utilidad para hablar de un drama como el de Miroslava, basado en la dinámica de silencio/expresión. Brooks afirma: "Tengo la tentación de especular que los diferentes tipos de drama encuentran correspondencia en la privación de algún sentido: la tragedia se relaciona con la ceguera, ya que la tragedia trata sobre el conocimiento y la luz; la comedia, con la sordera, debido a que la comedia tiene que ver con problemas de comunicación, con malentendidos y sus consecuencias; y el melodrama con la mudez, porque el melodrama tiene su base en la expresión" (citado por Modleski 328). El análisis de Modleski realiza una importante conexión entre el melodrama y la reprimida voz femenina que, como he sugerido, también se aplica al caso de Miroslava. En la edad adulta, Miroslava busca una salida a su silenciamiento por medio de la actividad profesional. La actriz utiliza esta vía laboral como forma de negociación con su entorno ya que además de proveer un medio de expresión, le suministra la oportunidad de establecer una conexión y una identificación que son vitales para su sentido de adaptación e inserción en la nación mexicana. Miroslava cuenta entre sus amigos a Ernesto Alonso y a Cantinflas y siente gran admiración y orgullo de haber trabajado con los grandes artistas mexicanos Dolores del Río y Roberto Cañedo. Su extensa colección de fotografías la presenta como parte del mundo de la farándula mexicana e internacional:

Con la actriz aparecían artistas de cine, directores, cantantes, periodistas y locutores: Rock Hudson, Dolores del Río, Pedro Infante, Cantinflas, Ángel

Garaza, Armando Calvo, el "Chino" Herrera, Manolo Fábregas, Wolf Ruvinskis, Irma Dorantes, Luis Buñuel, Carmen Montejo, Roberto Gavaldón, Paco Malgesto, Agustín Barrios Gómez, Andrea Palma, Arturo de Córdoba, Antonio Badú, Miguelito Alemán, Rodolfo Landa, etc. (30)

No obstante sus intentos de entrar a la fuerza laboral para ser apreciada como artista y persona, en el círculo de actores Miroslava se siente distinta a todos debido a su percepción de que interesa al mundo cinemático solamente por su aspecto físico. De hecho, incluso sus amigos actores son incapaces de sustraerse a su hermosura y el mismo Cantinflas evalúa y subraya los atributos corporales de la actriz cuando le dice: "Dime, ángel del cielo, ¿cómo se llama tu perfume, que me está poniendo de tan buen humor?". 'Diez', respondió Miroslava con una sonrisa angelical. 'Como quien dice, que cuando tú naciste así te pusieron de calificación'" (23). Es dicente, también, que sus admiradores la llamen "'Miros mango," tal como se lee en un ramo de azucenas recibido después de su aparición en un programa de televisión (21). Estas citas discursivas, incluidos el número diez para el tipo de belleza europea ejemplificado por la actriz y el mote que la convierte en una fruta apetecible, son parte y ejemplo de la interpelación publicitaria que encasilla a esta mujer en su "extranjera" y belleza checoslovacas. Miroslava resiente su representación como artefacto de consumo exótico para promocionar las películas y atraer a las audiencias mexicanas.

La estructura interna resquebrajada del cuento, con una Miroslava introspectiva y una voz narrativa que no desaprovecha ningún instante para describir el cuerpo del personaje, subraya, como he anotado el dilema de percepción y de representación de esta mujer. La actriz negocia con la carga de su belleza por la modificación estética y antitética de su físico:

Quería llegar a ser una gran actriz. Estaba cansada de que siempre me hablaran de mi físico y no se refirieran a mi actuación. Por eso decidí pintarme el cabello de negro, porque sabiendo que me quedaba mejor el

rubio, quería que el espectador se fijara más en mi actuación. Quizá también era una forma de sentirme más mexicana y de dejar de ser la 'artista checoslovaca del cine mexicano.' (29)

Este pasaje refleja el drama de Miroslava y sus intentos de negociar y de desafiar un medio enclaustrante y dominado por las fuerzas del consumismo y la objetificación femenina.

A pesar de su deseo de expresión, Miroslava se siente sujeta a los miedos del rechazo social y busca enfrentarse a esta amenaza refugiándose en el enmascaramiento y el silenciamiento de sus sentimientos y sensaciones. Durante su introspección final, Miroslava sostiene un diálogo imaginario con su padre en el que expresa su lucha interna:

Te preguntarás porque nunca te hablé de esto. Tampoco a mis amigos les hablé de mis problemas. Al contrario siempre procuraba mostrarles lo mejor de mí, pero cuando me encontraba sola, de inmediato me sumía en mis miedos. '¡Qué bonito carácter tienes!', decían muchos de ellos, sin imaginarse que en el fondo me sentía muy infeliz. Pero siempre me negué a mostrarles este aspecto. Temía demasiado al rechazo. Yo quería que me aceptaran, que me quisieran. A como diera lugar quería pertenecer al gremio, para tener la sensación de pertenecer a algo. (25)

El drama de silencio y la búsqueda de la expresión se construyen en el relato en base a la disyunción entre la percepción de los que la rodean, incluyendo la de la agencia narradora, y la auto-percepción del personaje. La actriz se refugia en su trabajo y trata de establecer relaciones amigables con sus colegas para crear un sentido de comunidad con los otros como miembro y sujeto de la nación mexicana.¹⁴ No obstante, estas relaciones resultan insostenibles por el intenso drama de silencio y de represión de sus sentimientos. Miroslava, como Rifke, la protagonista askenazi de *Novia que te vea*, habita entre dos aguas. A diferencia de ella, sin embargo, la actriz vive la paradoja de querer encontrar en su trabajo una forma de expresión y de entrar a la nación

mexicana, para descubrir que este método no sólo le granjea el rechazo de su padre, sino que no le permite trascender la objetificación debido al posicionamiento cinematográfico de género sexual y de ciudadanía. Esta doble coyuntura le hace más patente su alienación tanto del medio checo como del mexicano y la confina aún más a la mudez aludida por Brooks y Modleski.

El impulso de cuestionar el sistema institucional de roles y de expectativas de género sexual representados por el deseo de alianza matrimonial promovido por su padre y la idea de la belleza física citada por la gente de cine se acompaña en los momentos finales de la vida de Miroslava por la confrontación de sus propias ideas sobre el amor. En este sentido, el drama de Miroslava se construye igualmente a través de la reevaluación de normas que rigen la aceptación y la auto-aceptación y el rechazo. En su especie de monólogo interior, Miroslava se burla de sí misma y de sus conceptos del amor romántico y la caballerosidad peninsular. La joven recuerda al matador andaluz Luis Miguel Dominguín, con quien tuvo su última relación amorosa: "Soy una romántica, como todos los de la familia Stern. Lo que pasó es que me conquistaste, y como buena mexicana me dejé conquistar por un español. Pero no es tu culpa. Tú no sabías cómo iba a responder. Reconozco que tus atenciones me impresionaron mucho. Correspondían perfectamente con la idea que yo tenía en México sobre el caballero español" (32). Miroslava, como sor Juana en la escena del penacho de Moctezuma en la película de María Luisa Bemberg, alude a la relación entre el conquistado y el conquistador español para describir su relación con el torero. En este pasaje, como a través de todo el cuento, Miroslava se reconoce sujeta a los mitos de identidad y de origen, que determinan su propia percepción de sí misma y de los otros y que no reconocen la incidencia del proceso mencionado de cambio de hábito.

Miroslava se burla de su posición como agente personificador de la experiencia colonial que se deja seducir por el español al internalizar ideas persistentes en su época sobre el hispanismo y su relación privilegiada con el proyecto de nación. Según la actriz, sus ideas románticas se vienen abajo no sólo por el comportamiento ruin de Dominguín, quien se casa con

otra mujer a espaldas de Miroslava, sino por la actitud de la familia del torero, resumida en esta conversación con la abuela del matador:

"Cuando le dije que era checoslovaca, frunció el seño. '¿Y por qué se fueron de Checoslovaquia?', me preguntó sorprendida. 'Por la guerra', le respondí. Antes de que volviera a hablar, pasaron muchos momentos . . . 'Y usted, ¿qué piensa del matrimonio?', me preguntó. Le dije que para mí era algo muy difícil, porque hacía muchos años había estado casada y no había funcionado. Al decir esto me di cuenta de que estaba metiendo la pata. ¿Cómo se me pudo olvidar en esos momentos que los españoles eran sumamente cerrados y estrictos y muy mochos? ¿Cómo se me pudo olvidar que para la familia González 'un divorcio', era un verdadero escándalo social? ¡Ay, que horror!, ¿cómo puede existir en el mundo tanta vergüenza junta?, se ha de haber preguntado tu honorable familia de caballeros españoles... Me puedo imaginar los comentarios en sus sobremesas tan aburridas. ¿Te das cuenta? Nuestro Luis Miguel, uno de los mejores diestros de España, ¿casado con una judía divorciada? ¡Qué escándalo, Dios mío! (34-5, énfasis en el original)

En sus momentos finales, Miroslava ironiza los discursos heredados sobre la caballerosidad peninsular y simultáneamente cuestiona los discursos que buscan encasillarla en su belleza extranjera. La protagonista descubre que Dominguín es un coleccionador de mujeres, orgulloso de un álbum en el que aparecen figuras tan famosas como Ava Gardner, Carmen Sevilla y María Félix. Según la actriz, las relaciones que el torero sostiene con estas artistas, y con ella, son usadas para atraer la publicidad y aumentar la propia fama del diestro. Una vez más, el intento de Miroslava de establecer relaciones significativas con un hombre resulta fallido debido a su status de estrella y de objeto sexual. Por otra parte, su salida de Checoslovaquia deja muda a la abuela del matador, quien usa el silencio para rechazar el origen étnico y la razón social de la actriz. Las

relaciones de Miroslava con Dominguín y la familia del torero son tan fallidas como las que ella busca establecer con su propio padre. Su progenitor y la familia de Dominguín se muestran incapaces de aceptar las coordenadas de identidad que hacen de la actriz una mujer independiente, mientras que el diestro español se aprovecha de esta independencia y fama en el mundo artístico para avanzar su propia carrera. Miroslava comprende que sus nociones idealizadas sobre la identidad nacional y la masculinidad españolas son tan nocivas y constrictivas como las que la quieren volver a un papel femenino tradicional y la encasillan en su extranjería. En el personaje de Miroslava y su fracaso, el cuento hace un comentario sobre la resquebrajadura y el desmoronamiento de las ideas nacionalistas tradicionales.

No obstante el flujo de conciencia como posible forma de expresión de sus memorias mentales y de su usualmente hermética interioridad, en la carta final a su hermano Ivo, Miroslava demuestra que sigue sumida en el silencio y en la vergüenza de no poder performar los requerimientos de su género y las aspiraciones de los otros: "Digan que fue accidente y así no va a haber escándalo" (38). La actriz sigue sujeta a las apariencias que codifican su clase social y aunque el suicidio es una forma de expresión de su descontento y soledad, ella misma se preocupa por sofocar este mensaje. Aunque Miroslava consigue negociar con ciertas coyunturas de clase social y género sexual para abrirse campo tanto en la vida pública y en privada, no consigue renegociar los posicionamientos superficiales e impuestos con que se enfrenta en su edad adulta. Sus últimos intentos de negociación sólo consiguen anclarla en la nostalgia, en el silencio y en la imposibilidad de aceptar que su identidad cultural se gesta diariamente en el proceso de mezcla de diversos antecedentes, discursos, orígenes y posicionamientos socio-culturales. Por una parte, Miroslava se agobia por la visión interesada con propósitos publicitarios que busca explotar su otredad extranjera. Por otra, se ve coartada en su libertad de expresión por discursos que, si bien cuestiona y rechaza, no logra reutilizar para provecho propio. Miroslava se rinde ante la propuesta conservadora, clasista y sexista de los hombres en su vida. El personaje es

representado en su lucha por conectarse emotivamente con hombres como si sus relaciones más neurálgicas debieran acatar por fuerza los límites de género sexual. Tales presuposiciones la alienan de ambos sexos.

El fracaso de Miroslava, lejos de mostrar que la negociación en sí es fallida, señala que su personaje alcanza los límites de toda negociación posible dentro de la restrictiva posición subjetiva propuesta. Miroslava asume una posición narrativamente predeterminada del "otro" victimado en términos de género sexual, de clase social y de etnia. Evidentemente Miroslava no sólo está sujeta a esas coyunturas, o como diría de Lauretis, a las tecnologías o efectos de las representaciones visuales y discursivas promulgadas por instituciones tales como la familia y la nación, sino que también está sujeta a aparatos institucionales como la literatura y sus convenciones, en este caso por su posicionamiento trágico.¹⁵ En estas condiciones, Miroslava no puede renegociar los términos de una posición más autodeterminada y personalmente más satisfactoria y sólo encuentra escape por el suicidio.

Aunque el personaje trata de negociar con su hostil entorno encerrándose en su mundo interior y recurriendo a estrategias como el enmascaramiento y el arduo trabajo filmico, su adaptación es fracasada porque no incluye una renegociación de las posiciones ganadas a medida que éstas van siendo desafiadas por las ideologías hegemónicas. En el cuento, la dinámica entre eros y thanatos que caracteriza su vida, se da en torno a la inhabilidad de la actriz para conseguir la atención de su padre, el amor de Dominguín y la valoración en el medio artístico. Miroslava escoge el suicidio como acto liberador para expresar y desembarazarse de la tristeza y la depresión que pesan sobre ella a causa de su soledad y diferencia, pero al hacerlo procura que su acto sea lo menos ruidoso posible. En contraste con Oshinica, la protagonista de *Novia que te vea* de Rosa Nissán, la actriz es incapaz de negociar su inscripción en la historia mexicana de los años cuarenta y cincuenta y opta por el silencio de la muerte. No obstante el hecho de hacer patente, al igual que la protagonista sefardí, las limitaciones de los conceptos de "mexicanidad" imperantes

en los cincuenta, este personaje no logra desarrollar un sentido de pertenencia al medio ambiente y a la nación mexicanos por su caracterización trágica en las coyunturas señaladas de ciudadanía étnica, de clase social y de género sexual. Parafraseando a Orr, la cuestión no es asumir una posición drástica y separatista, tal como la sugerida por el suicidio, sino reconsiderar las situaciones y prepararse para seguir negociando (2). Es decir, que hay que continuar renegociando por medio de nuevas y renovadas tácticas o estrategias. El relato sobre Miroslava muestra que, por una parte, sin el espacio para desarrollar la imaginación y la libertad para reimaginar quién se es y quién se busca ser, no existen las condiciones mínimas para el proyecto de individualización (Cornell 5). Pero más allá de eso, la narración señala que el proyecto de adaptación de la actriz se frustra porque el personaje se rinde y no siempre consigue responder positiva y flexiblemente a la presión de su entorno.

Como el relato loeaziano, la adaptación de Pelayo Rangel se centra temáticamente en los conflictos de Miroslava.¹⁶ El cinemáticamente descriptivo cuento de Loaeza encuentra su contraparte estilística en la impresionante fotografía de Emmanuel Lubezki que le ganó a *Miroslava* un Ariel de plata. El largometraje, sin embargo, negocia con la amalgama de intertextos presentes en el relato, que como he señalado, incluyen la crónica y su énfasis documental en la mirada periodística y la verosimilitud, así como la narración desde el lecho de muerte y los mapas de género sexual y clase social. Para el análisis de forma que propongo para la película, resultan útiles los comentarios de Stam en cuanto a que las adaptaciones fílmicas representan un dialogismo intertextual, es decir, una negociación a varios niveles, de modo que a menudo es productivo investigar los intertextos genéricos invocados por la fuente original y aquéllos conjurados en la adaptación fílmica, amén de las señales genéricas conservadas y las ignoradas (67). Para enfatizar las múltiples negociaciones presentes en el proceso de adaptación fílmica, *Miroslava* de Pelayo Rangel juega con intertextos y modos de presentación que remedan el eco documental y periodístico del relato, al tiempo que apela a intertextos cinemáticos

específicos tales como el filme *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel y el género de "cine de mujeres." De igual manera, el filme cambia u omite algunas particularidades y detalles presentes en el cuento que resultan de interés para el examen de las dinámicas ideológicas de la adaptación cinematográfica.

El filme de Pelayo Rangel se caracteriza, como el cuento de Loaeza, por una oscilación en los planos temporales. Sin embargo, a diferencia del relato, el cual trata de posponer el instante mismo de la muerte por la mirada, la descripción y la introspección dentro de un presente de siete horas bastante bien definidas durante las cuales la actriz está viva, el filme se inicia con el hecho de la muerte representado en el cuerpo inerte de Miroslava. A partir de esta primera secuencia en la que aparece el cuerpo de la actriz en posición semifetal, la película realiza un viaje en el tiempo entre un pasado más remoto al instante del suicidio y un presente indeterminado alejado de ese momento. La película conserva la focalización variable presente en el cuento y se concentra en un recuento de la vida de Miroslava pero con el añadido de un *voice-over* no diegético, es decir, no perteneciente al espacio físico de la trama representada. Además, el filme amplía y transforma algunos detalles de modo que Miroslava resulta no ser judía, aparentemente no sólo porque su madre no lo es sino porque el doctor Stern, el único judío en la familia, no es su padre biológico. Teniendo en cuenta la ley religiosa judía, el *halakhah*, esta aclaración parece innecesaria. Sin embargo, la información sobre los vínculos adoptivos resulta esencial para el drama de la protagonista. La protagonista también descubre en el filme que Jesús Jaime, su esposo, es homosexual. De esta manera el texto trata de atenuar el espectro de la otredad étnica, mientras que deja infiltrar el aspecto homosexual mencionado por Pelayo Rangel en la solapa del relato, aunque éste se desplaza hacia una figura masculina. El filme se caracteriza por su poca acción con un *voice-over* que da inicio a la narración a partir de la última tarde en que el narrador, Alex—en vez de Ernesto Alonso—, como personaje de la diégesis en el pasado, ve a Miroslava viva en un restaurante lujoso. Los dos cenar juntos y el narrador trata de reconfortar a la actriz al

notarla apesadumbrada y triste. Después de este encuentro Miroslava se va a casa. Más tarde Alex cae en la cuenta de que no ha logrado reanimar a su amiga, pero cuando la llama ella no contesta el teléfono. Al día siguiente encuentran el cuerpo sin vida de la mujer.

La negociación con los intertextos presentes en el relato de Loeza se posibilita por el vaivén temporal narrativo el cual permite la introducción del elemento periodístico y documental a través del encabezado informativo y del *voice-over*. Como he indicado, la secuencia inicial del filme abre con una toma superior de Miroslava en la que el cuerpo de la actriz aparece en tonos sepia cubierto por un vestido largo de fiesta y atravesado en una gran cama de modo que ocupa toda la pantalla en un eje horizontal. Sobre esta imagen estática se tipografían letra por letra las primeras líneas de una noticia de periódico: "A las 12:45 horas, del día 11 de marzo de 1955, en el número 83 de las calles de Kepler, se encontró en la recámara principal, el cuerpo sin vida de la Sra. Miroslava Stern." La tipografía a máquina de la noticia no sólo introduce el tema de la muerte, o sea el enigma principal que impulsa la narración, sino que señala la importancia de Miroslava como un personaje público. Es más, la letra impresa horada la imagen filmica, es decir, el cuerpo de Miroslava, al superponerse en ella trasladando así el subtexto periodístico del cuento a la película y haciendo un guiño sobre la naturaleza "escrita" e imaginada del personaje. De la misma manera que en el relato, el eco periodístico señala la versatilidad textual de la película y su capacidad negociadora dentro del proceso de adaptación y de representación de Miroslava.

Complementariamente, el aspecto de crónica del relato se traslada al filme por la narración en *voice-over* y por la manera en que este elemento técnico es usado para imitar el formato documental. La situación narrativa reminiscente del documental se introduce a partir de la segunda secuencia y a medida que los créditos salen en pantalla. Esta secuencia marca un cambio temporal con respecto a la anterior con el cuerpo sin vida de Miroslava. La secuencia abre con el encuadre de la puerta de una casa que es abierta por un hombre que luego retrocede y se sienta. El extremo movimiento de la cámara portátil, al despertar asociaciones comunes entre la

gramática cinemática y el género documental, provoca una sensación de intensa participación y de subjetividad. El punto de vista inestable intensifica la sensación de inmediatez y de presencia real. El vaivén de la cámara, junto a la iluminación pronunciada y una *mise-en scène* que no parece preparada porque el lugar se ve "abandonado," crea una sensación de "realidad." Además, el hombre enfocado le habla directamente a la cámara y la hace "visible," así como a los que se encuentran detrás de ella, especialmente al decir: "Sí, aquí es, bienvenidos, pásenle, pásenle. Este... está un poco abandonado esto como pueden ver; quería que conocieran la antigua casa del Doctor Stern. ¿Y ustedes se sientan? Ah, ¿no se sientan? Bueno, pues, cuando quieran háganme la primera pregunta." Sabemos del paso del tiempo con respecto a la primera secuencia porque el hombre encuadrado lo subraya al indicar el espacio de su enunciación como un sitio donde ya no habita nadie. La situación cinematográfica descrita, en la que se realiza una entrevista filmada supuestamente sin previa preparación, además de la escogencia de una biografía de posible interés popular y nacional apela a las convenciones del documental. Es más, la narración en *voice-over* con un *flashback* resalta la voz autoritaria de un narrador testigo de algunas de las vivencias de Miroslava. Este hombre, Alex Fimman, se identifica como confidente y padre putativo de la mujer para autorizar su narración y sus cavilaciones sobre los posibles motivos del suicidio de la actriz.

Como he sugerido, las palabras del narrador indican la presencia de varios interlocutores extradiegéticos interesados en escuchar y grabar su versión de los acontecimientos. La (in)visibilidad de estas personas detrás de la cámara funciona como trasunto tanto del aparato de producción como del público general para el que corrientemente se realizan los programas sobre las estrellas del espectáculo. Alex, así, parece estar dirigiéndose a un amplio público en su recuento de una tragedia de interés femenino y nacional. El elemento de auto-reflexividad, al subrayar la intermediación de la cámara también destaca la autoridad narrativa del narrador o mediador y la del vehículo usado para transmitir la veracidad propuesta. Esto, parafraseando a

Schaefer-Rodríguez, es parte del juego de construcción de los elementos narrativos correctos tan usado en la narrativa testimonial ("Embedded Agendas" 64). Es de notar, sin embargo, que la búsqueda de un foco de autoridad en el filme realiza un desplazamiento espacial muy significativo para la dinámica de negociación y su concomitante de género sexual.

Aunque la película de Pelayo Rangel recrea el mismo encerramiento espacial de Miroslava escenificado en el relato de Loeza, en el filme el espacio desde el que se narra se desplaza a la casa del Doctor Stern, el padre adoptivo de Miroslava. Este espacio y tiempo se intercalan con el pasado en el que Miroslava reflexiona en su propia casa al prepararse para el suicidio. Sin embargo, la narración de los eventos se realiza desde un nuevo local en el que el tiempo parece haberse detenido y desde un presente indeterminado. La *mise-en-scène* del espacio narrativo consigue crear la sensación de tiempo interrumpido por la decoración con muebles cubiertos por sábanas blancas como si se tratara de preservar al lugar de cualquier cambio o mirada inquisidora. Esta impresión, junto a su afín de orden inamovible, es reforzada porque a pesar de que el filme regresa ocho veces al espacio narrativo del presente, el área visible a la audiencia receptora se reduce drásticamente a sólo a una parte de la sala. Es más, a partir de la segunda aparición del espacio narrativo, lo único que se aprecia es la figura de Alex en plano medio en tonos azulosos y con un fondo totalmente oscuro. Tal iluminación, además de destacar la voz y la mirada del narrador, logra construir la mansión paterna como una zona de acceso restringido y limitado. Las implicaciones de estas decisiones de adaptación son varias. El desplazamiento narrativo del espacio de Miroslava en el cuento por el espacio patriarcal consigue el desplazamiento del cuerpo vivo del personaje femenino presente en todo el relato, salvo en la oración final, por su cuerpo muerto en la película. Asimismo, el dramático cambio de focalización acentúa el espacio patriarcal, tanto en forma literal como metafórica, ya que la representación de Miroslava, además de originarse en el espacio paterno, proviene de un filtro narrativo y focalizador masculino.

Si la propia "adaptación" de Loeza de su cuento original al formato aparecido en 1994 parece responder al contexto cultural y comercial analizado arriba, el filme de Pelayo Rangel hace otro tanto y más. La representación de un personaje femenino poco convencional, como se trasluce por los rumores sobre la posibilidad de lesbianismo y de actividades de espía internacional que el mismo Pelayo Rangel repite en la solapa del cuento parece "pedir" como atenuante un tratamiento narrativo tradicional.¹⁷ Al plegarse a convenciones cinematográficas que privilegian el punto de vista masculino, la adaptación de *Miroslava* dramatiza restricciones y negociaciones ideológicas que tratan de preservar el sagrado espacio patriarcal de representación respetado tanto por el cine tradicional de México como por el de Hollywood de las "rubias de hielo," en el que críticos como Monsiváis han ubicado a la actriz. Es más, la identificación de la película como "drama psicológico" acentúa el hecho de la representación del sujeto femenino en su doble eje de experiencia vivencial femenina y óptica masculina de análisis de la psiquis. Tal perspectiva de manera radical transforma la del cuento de Loeza y logra personificar las restricciones del tiempo sagrado patriarcal "detenido" a las que me he referido y en las cuales el género sexual se implica como base de la permutación y la negociación ideológica operada en la selección de los modos de representación.

En relación con lo anterior, la auto-referencialidad del filme, no obstante el recurso al intertexto periodístico y documental ostenta la artificialidad de la representación para desarticular las expectativas espectatoriales en cuanto al grado de conocimiento ontológico que se ofrece sobre el personaje principal. Como ya he dicho, el filme usa el marco de una voz masculina como filtro y fuente de autoridad para recrear la biografía de la actriz. Este filtro se interpone entre espectadoras, espectadores y *Miroslava* para hacer más obvia que en el cuento de Loeza la autoconciencia de las estrategias de representación y del acto creativo en sí. Ya que *Miroslava* es una cinta de tono biográfico que indaga en el ser psicológico de la actriz, es válido aducir que se trata de poner orden en un conglomerado caótico de situaciones y eventos que finalizan con un

suicidio. Es decir, que aunque hay pocos hechos comprobables, o precisamente por eso, la cinta trata de impartir algún sentido al yo de Miroslava, y al hacerlo sigue patrones narrativos biográficos similares a los que de cierta manera general dictan la vida de las figuras de farándula. En consecuencia, esta narrativa se puede situar en directa relación con la necesidad de afectividad interpersonal expresada en los textos de los capítulos anteriores ya que la vida de Miroslava se organiza en torno a un orden en el que la belleza, la fama y el dinero se contraponen a la falta de amor, la soledad y la otredad.

El intertexto biográfico con su citación de elementos narrativos "correctos" para ese modo narrativo y sus efectos, señala la importancia del arte como mediador entre la representación y el ser y recalca la idea de que el acto creativo también puede funcionar como acto creador del ser (Olney 18). Tal impulso se confirma, además, por la última intervención del narrador en las escenas finales del filme. Allí el narrador repite palabras atribuidas a Pelayo Rangel en la ficha sobre *Miroslava* que acompaña el cuento de Loaeza. En ese texto, Pelayo Rangel, como el narrador, se refiere a las posibles causas del suicidio de la actriz y termina por concluir, tal como el narrador, que: "Sólo ella nos lo podría decir, si viviera." Este eco de voces como indicio de fusión entre director y personaje, alude al principio de fusión entre arte y vida y señala la naturaleza especulativa y artística de la creación tanto del personaje principal como del narrador del filme. Como si esto fuera poco, la estilizada escenografía y la artística fotografía que caracterizan toda la película introducen al narrador sentado en una silla que se parece a la comúnmente usada por los directores de cine. El narrador aparece, a través de todo el filme, en fuertes claroscuros y tonos violáceos que matizan su piel y su ropa de azul mientras que sumen el trasfondo en la penumbra. Esta iluminación técnicamente trabajada desestabiliza la situación narrativa que se apoya en las supuestamente directas y poco manipuladas intervenciones del género documental. Como resultado de estos excesos, *Miroslava*—en grado mayor que las primeras obras de este estudio—establece una clara distancia entre el objeto de representación y

la fuente de esa representación. El papel del género sexual en su relación con el *status quo* es aparente en la toma de decisiones. Asimismo, la película usa la adaptación como mecanismo para negociar entre convenciones narrativas que se apoyan en una base de verosimilitud y elementos artísticos y cinemáticos que cuestionan este fundamento.

Entre los géneros muy trabajados artísticamente se destaca el *film noir*, con el que la película de Pelayo Rangel establece un sutil diálogo por su regreso compulsivo al filme *Ensayo de un crimen* y su negociación con las convenciones del "cine de mujeres" de Hollywood. La adaptación de Pelayo Rangel realza la importancia de la mirada y de la vuelta a establecidos modelos cinemáticos por el recurso a estructuras reminiscentes del "cine negro".¹⁸ En "*Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*," Gledhill destaca cinco características estructurales del *film noir*: un impulso investigativo, el *voice-over* o el *flashback*—o una combinación de estas dos técnicas—la proliferación de puntos de vista, una caracterización inestable de la heroína y un estilo visual "expresionista" con énfasis en la sexualidad por medio de la fotografía de mujeres (27). *Miroslava* presenta varias de estas características, algunas en forma suavizada. Por una parte, la mujer escudriñada en esta película no es precisamente una mujer fatal que causa daño al héroe. Sin embargo, la belleza y la otredad de *Miroslava* son presentadas como causas de su alienación y de su impulso autodestructivo. Por otra parte, el motor investigativo típico del *film-noir* se ve reemplazado por una mirada especulativa e inquisitiva sobre los motivos del suicidio. En este sentido, *Miroslava* participa de la revisión del papel del investigador emprendida durante los noventa en los filmes catalogados como *neo-noir* en los que la heroína prueba ser inescrutable. La voz se presenta como negociadora de significados en su afán de descifrar para los consumidores el misterio *Miroslava*, que al final queda sin resolver.¹⁹ *Miroslava*, como el cuento de Loaeza, menciona diversos trabajos filmicos de la protagonista, pero ninguno cobra tanta importancia como el intertexto de *Ensayo de un crimen*.

Catalogada como ejemplo humorístico de cine negro, se dice que este filme del director español es sobre el deseo y la auto-percepción (Donnell 269, Wood 48). De la misma manera que el filme de Buñuel, la película de Pelayo Rangel plantea una suerte de estudio psicológico del personaje principal, al mismo tiempo que presenta el problema de la percepción en varios niveles. La importancia de la percepción se introduce desde el comienzo de la película. La impresionante fotografía de Lubezki remeda la mirada de la agencia narradora en el relato. Desde la primera toma, Miroslava es mostrada en todo su esplendor, incluso en la muerte. En las secuencias que siguen, los filtros románticos que suavizan sus facciones, los acercamientos que realzan su perfecto maquillaje, las tomas que la muestran de figura entera en vestidos elegantes y con magníficas joyas contribuyen a la creación de una *mise-en-scène* en la que Miroslava es encuadrada e iluminada claramente para ser vista, mirada y admirada. A través de todo el filme, su rostro es enmarcado en múltiples recuadros que enfatizan su rol como objeto de consumo de la mirada. Este motivo se introduce en los encuadres que preceden la escenificación de la filmación de su último filme *Ensayo de un crimen*. Esta secuencia introduce a Miroslava como actriz una vez que el narrador, desde un presente indeterminado, ha expresado su deseo y disponibilidad para hablar de ella. La secuencia comienza con el recuadro de una ventana pequeña ubicada en una puerta que abre en dirección a la cámara. A través de la ventanilla, Miroslava se ve siendo atendida y mirada por las maquilladoras, al tiempo que ella misma se mira en el espejo, en preparación a su entrada al *set* de filmación de Buñuel. Luego la puerta se abre y vemos a la actriz como Laviña, la protagonista de *Ensayo de un crimen*. Las tomas en cámara lenta y en blanco y negro, amén del juego de luces y sombras en el corredor por el que Miroslava se desplaza hacia el *set* la ubican en el centro de la iluminación y de la atención escénica. Esta concentración en su imagen es intensificada debido a que la música de fondo ahoga cualquier posible sonido intradieético. Una vez llegada al *set*, comienza la filmación.

La proliferación de marcos escénicos con puertas, ventanas, el *set* con líneas rectas en el

espacio rectangular de una sala y la cámara filmográfica, junto a las miradas del director, de las maquilladoras, amén de la de espectadoras y espectadores al exterior del filme, los reflejos de luz y un maniquí que es una réplica exacta de Laviña/Miroslava, sirven para referir a la inestabilidad característica de las heroínas del *noir*. Es más, esta inconsistencia o fracturación se aplica directamente al personaje de Miroslava, ya que en esta secuencia quien simultáneamente interpreta a Miroslava y a Laviña es la actriz francesa Arielle Dombasle. Puesto que no se usó la cinta original de Buñuel, aquí vemos a Dombasle interpretando a Miroslava, haciendo el papel de Laviña, es decir que vemos a una actriz haciendo de actriz interpretando un personaje. Esta proliferación concatenada de representaciones, de marcos y de miradas fragmenta los niveles de percepción que conforman el tejido de la película de Pelayo Rangel. De hecho, en *Miroslava* la protagonista parece alienada, dividida y separada de su entorno y de su propia percepción por el narrador, por los términos cinemáticos de la representación y por los personajes masculinos intradieгéticos con los que ella interactúa.

La trabajada fotografía que, como he mencionado asocia a Miroslava con sitios exuberantemente brillantes y relucientes, emplaza a la actriz en encuadres definidos y severos a través de los cuales se enfatizan ciertas poses y escogidas secciones de su cuerpo. Tal emplazamiento, como el relato, revela dejos comercializantes con respecto a Miroslava como figura de consumo. Una interpretación de este tipo explica el desplazamiento de la mirada de Miroslava que el filme en sí realiza y que es aún más drástico y obvio que el ejecutado por las hábiles maniobras de Alex. Después de recordar su infancia, su adolescencia, la muerte de la madre, su necesidad del padre y su fracaso matrimonial, la actriz recuerda su relación amorosa con el torero español Luis Miguel Dominguín, a quien conoce durante un viaje a España. En la secuencia que propongo analizar *Miroslava* se encuentra en su habitación, en la amplia antesala que lleva a la sala de baño. Allí ella se quita lentamente el vestido que ha llevado desde su cena con el narrador. Una toma en campo largo resalta el ambiente formado de severas líneas rectas

que contrastan, y se suavizan y equilibran con la cilíndrica y voluminosa fuente de luz en el cielorraso y los redondeados muebles. En esta secuencia, Miroslava ocupa el centro del espacio en encuadre de figura entera. El tono violáceo predominante en las cortinas, los muebles y la vestimenta de la actriz se difumina y se abrillanta con tonos áureos, proyectados a través de la iluminación con filtros, en la alfombra, en el rostro y en los hombros del personaje. Miroslava se desliza el vestido y se deshace de él con el pie, en imitación de uno de los movimientos de flamenco aparecidos en una secuencia del pasado, que es inmediatamente anterior a ésta, y en la que ella y Luis Miguel están en un tablao, una especie de taberna con música en vivo. Al quitarse el vestido, Miroslava queda en un negro negligé ajustado y en medias veladas que complementan su atuendo de encajes. Un corte remite de nuevo al pasado en España, probablemente en la bodega o cava de la taberna ya que el espacio está poblado de barriles y estantes en forma de panal donde yacen botellas de vino. A través de los encuadres desocupados de los paneles se enmarca la parte superior de los cuerpos de Luis Miguel y de Miroslava, quienes en el momento se besan.

Un nuevo corte remite a la habitación de la solitaria y ahora sentada Miroslava con un acercamiento de sus manos deslizándose por su muslo izquierdo y llevando la media pausadamente hacia su pie. Un *panning* detalla el recorrido de la mano hasta el pie arqueado y regresa al eróticamente levantado muslo de la mujer. En este momento sus dos manos se dirigen a la entrepierna. Luego un corte muestra el torso de Miroslava y su cabeza echada hacia atrás al tiempo que se acaricia el pecho a través del negligé. La imagen presente del cuerpo fragmentado de la mujer representa el supuesto deseo sexual de la mujer que se concretiza por una vuelta a la secuencia del pasado con un corte y un acercamiento fragmentario de su pecho desnudo en el momento en que Domingúin le quita el brassier. Acto seguido, un corte con un *zoom-in* ya a través de la puerta de la sala de baño vuelve al espacio presente de la protagonista. Allí Miroslava se encuadra de figura entera en el centro de la pantalla a través del marco de la puerta, el cual se

funde en los cantos extremadamente oscuros de la pared que los contiene, que es recortada y encuadrada a su vez por los bordes de la pantalla. La actriz ocupa el centro total de los tres encuadres, irradiada por la luminiscencia que se desprende de una fuente superior de luz y los reflejos de ésta en el blanco espacio con la tina, la pared de fondo y el piso del lugar. La iluminación dibuja los contornos del cuerpo voluptuoso de la mujer. Además de llamar la atención sobre el desnudo artístico, la reverberación de encuadres usados produce la sensación de que Miroslava está encerrada en una caja, dentro de una caja, dentro de otra caja. Es más, el inexorable *zoom-in* da la impresión de penetración e intromisión, por una presencia extraña, en el espacio íntimo del baño y de los pensamientos de la actriz, sobre todo porque la mujer está absorta y de espaldas.

La dramatización del pasado de Miroslava con Dominguín intenta expresar la conexión amorosa entre el cuerpo desnudo, las sensaciones y los pensamientos de la mujer. Sin embargo, lejos de remedar la posible mirada de Miroslava, la estilística de la secuencia refuerza la tradicional mirada masculina. La tina de baño, como signo erótico por excelencia, provee el espacio para la exhibición del cuerpo femenino por medio de la asociación por analogía. Este nexo estilístico, en el que se repiten elementos sensuales y sexuales de imágenes del presente y del pasado montadas contiguamente, consigue reduplicar la imagen desnuda de la protagonista. Conjuntamente a la segmentación en partes erotógenas en el pasado y en el presente de la antesala y en el espacio mismo de la tina en la que Miroslava se introduce, la actriz es mostrada en un doble acto sexual: haciendo el amor con el torero en las imágenes del pasado y, en el presente, procurándose placer por medio de la masturbación. En el montaje de las imágenes predominan los acercamientos pronunciados del rostro y de los pechos de la mujer.²⁰ En contraste, los dramatizados recuerdos de Miroslava muestran sólo parte del pecho y de la espalda de Dominguín ya que el matador, como en sus faenas de lucha frente al toro y la muerte, conserva los pantalones puestos. Lo que enfatiza la dramatización del pasado es la seducción por parte de

Dominguín quien le hace el amor a la protagonista en el espacio poco privado de la cava.

Aunque Miroslava parece estar reviviendo su placer, parece ser la focalizadora, la adaptación realiza una hábil maniobra para reforzar una mirada tradicional sobre el cuerpo femenino que lo secciona y lo explota visualmente. Si el espacio de la bodega habla de la exhibición latente del acto sexual, y del cuerpo femenino en particular, ya que en cualquier momento los personajes pudieran ser sorprendidos, el espacio de la tina convierte el enmascarado exhibicionismo en un abierto acto para el consumo fílmico. En consecuencia, los deseos de Miroslava son reemplazados por el de un aparato fotográfico de representación cinematográfica que negocian con su mirada para negarle la expresión propia.

Si tal ejemplo no fuera suficiente, la subsiguiente escenificación de los pensamientos de Miroslava deja todo claro. Aún en la bañera, momentos más tarde, Miroslava recuerda que poco después de proponerle matrimonio Dominguín se casa intempestivamente con una actriz italiana. En el pasado, al momento de recibir la mala noticia, la actriz está con Alex en la *preview* de *Ensayo de un crimen*. De hecho, es éste quien le muestra el periódico con el inesperado evento. A pesar de que la protagonista se muestra visiblemente abatida, los lentes oscuros que se pone al enterarse de la boda le ocultan los ojos y desvían la atención, por el reflejo incendiado en ellos, hacia la pantalla de cine que ella y Alex observan. En este instante, y aquí sí se usa la cinta original de Buñuel, el maniquí de *Ensayo de un crimen* hecho a semejanza de Laviña/Miroslava está siendo incinerado por Archibaldo de la Cruz, el personaje protagónico interpretado por Ernesto Alonso. El deseo de este protagonista se imbrica en la dinámica de eros y thanatos que posibilita, por la muerte de cada una de ellas, el borramiento de las mujeres con quienes se asocia. Archibaldo funciona como trasunto de las dinámicas cinemáticas de negociación del filme de Pelayo Rangel, el cual se enfrenta a la encrucijada de querer insinuar la mirada de Miroslava para sofocarla inmediatamente.

En este momento meta-cinemático del filme de Pelayo Rangel, el reflejo especular en los

lentes de la protagonista realiza el desplazamiento de Miroslava por el maniquí en la pantalla, que es un cuerpo inerte que ha desplazado a la Laviña/Miroslava de Buñuel. Miroslava no sólo pierde la mirada sino el cuerpo a través de uno que por la combustión se volatiliza en las llamas.²¹ El signo del maniquí señala la transposición y conversión de Miroslava en pura imagen. Como resultado de esta transformación Miroslava no sólo es alienada y exaltada como ausente de sí misma, sino que se convierte en signo y símbolo para el consumo espectacular. Tal sustitución silencia a Miroslava, la emplaza como cuerpo inerte y pasivo y consume su representación como producto del aparato cinematográfico. Esta transposición metafórica permite una lectura de Miroslava no a partir de su propia perspectiva, sino por medio de imágenes que le son superpuestas y que la representan iconográficamente como una mujer ausente para relegar así, ultimadamente, el control al aparato cinematográfico y a la voz narradora que cuenta los acontecimientos. Miroslava es excluida de los términos para su auto-representación y es en cambio recluida en una estilística fotográfica y cinematográfica que la emplazan como artículo de consumo y como artefacto sujeto a la perspectiva masculina.

La tensión que surge a partir de la multiplicidad y proliferación de puntos de vista enfocados en Miroslava trata de ser negociada en la película por la apelación a las convenciones del "cine de mujeres." Para muchos críticos este cine se distingue por su protagonista y punto de vista femeninos, y por una narrativa melodramática que a menudo se centra en el tradicionalmente "femenino" ámbito de la familia con eje en lo doméstico, lo romántico, lo emocional, lo represivo y lo histérico (LaPlace 139, Kaplan, "Mothering" 126, Modleski, "Time and Desire" 331). Mary Ann Doane destaca, sin embargo, que como índice de subjetividad, en este tipo de películas el punto de vista femenino es insostenible ("The 'Woman's Film'" 290). Esta fluctuación se refleja en la estructura narrativa ya que el clásico "cine de mujeres" hollywoodense está informado por otros géneros o modos de narración—el melodrama, el *film noir*, el filme gótico o de horror—en una mezcla que encuentra unidad en la audiencia femenina al que está

dirigido (Doane 284). Las descripciones de Doane y de las otras analistas de este modo filmográfico de los años treinta y cuarenta del cine de Hollywood resultan de utilidad ya que permiten ubicar la película de Pelayo Rangel dentro de una tradición filmica que, por una parte, es obvia en ella, y por otra, remite a la época de los años cuarenta y cincuenta en que vivió Miroslava y durante la cual estas películas se encontraban en su apogeo.²² En *Miroslava*, como en el "cine de mujeres," la protagonista femenina es el centro de la narración y se encuentra asociada a una inestabilidad psicológica y a síntomas de represión que parecen llevarla a la histeria, la enfermedad y al suicidio, y que sirven de pretexto para la investigación—más precisamente la cavilación, como ya he señalado—por parte de, por lo menos, una entidad masculina. Ultimadamente es este intento de privilegiar el punto de vista masculino el que remite al filme de Buñuel y al *noir* y el que hace más obvio el problema de la incognoscibilidad de la protagonista.

Miroslava es el foco de la narración ya que la película se concentra en el trazado cronológico de su vida por medio del *flashback* intercalado del narrador y de la actriz. El filme parte del cuerpo muerto de Miroslava, enfocado en una primera secuencia en blanco y negro y desde una perspectiva superior y fija. Luego se realiza un corte que da paso a una corta secuencia que introduce al narrador. El siguiente corte determina el comienzo de otra secuencia en blanco y negro, en la que, como he señalado, Miroslava entra al *set* de filmación de *Ensayo de un crimen*. Después de esta introducción rápida y sucesiva de los elementos narrativos principales con cambios de color que indican el paso del tiempo y la presencia de un narrador enfocado en una actriz bella y desaparecida, el filme realiza una "pausa" narrativa y regresiva con atención al tiempo intermedio entre la filmación de la película de Buñuel y la muerte de Miroslava. Es durante este intermedio cuando la actriz, desde el espacio de su casa, rememora su cotidianidad y se prepara para el suicidio. El tiempo "detenido" entre la noticia de la muerte y la última película de Miroslava surge a través del *voice-over* del narrador y por una secuencia en la que la protagonista aparece extremadamente glamorosa en un restaurante lujoso por acercamiento que la

muestra en toda su hermosura y con la mirada perdida en el espacio en *off* del encuadre.

Aunque a partir de este momento Miroslava parece ser la focalizadora principal por el *flashback* que se origina en su memoria, la insostenibilidad de su punto de vista se delata por la consistente falta de ligazón entre la imagen y la banda sonora. Mientras que las imágenes giran en torno a las vivencias del personaje, el *voice-over* del narrador prevalece como guía para los espectadores y como punto de enlace entre las diferentes experiencias de la mujer. El *voice-over* pertenece a un Alex Fimman mucho mayor, cuya presencia vuelve pertinazmente al presente de la filmación de la entrevista para superponerse a las imágenes del pasado.

En conjunción con la superposición de la voz, el problema de quién mira, como ya he sugerido, juega un papel importante en la desestabilización de Miroslava como focalizadora. Es diciente que en la mayoría de las escenas que recrean su vida a través de un *flashback* originado en el personaje, la mirada de la mujer parece perdida y ausente de su entorno, y que en los pocos casos en que ella nota lo que pasa a su alrededor, la audiencia espectral no tiene acceso directo al objeto de su atención, que tiende a permanecer en *off*. En la secuencia arriba mencionada del restaurante, en la que el narrador dramatiza en el pasado su papel de confidente y amigo íntimo de la actriz, es a través de Alex que la audiencia receptora del filme gana acceso al foco de la mirada de Miroslava. La mujer está absorta observando intensamente algo fuera del encuadre cuando Alex le pregunta qué mira. Al escuchar la pregunta, la protagonista contesta que está mirando a una anciana que le recuerda a su abuela, quien permaneciera en Checoslovaquia muchos años atrás. Después de la intervención del narrador la cámara enfoca a la anciana por unos breves segundos. Esta mediación, o infiltración y filtración del narrador, y ya que toda la película se concentra en un impulso mnemónico con un repaso desde la niñez de Miroslava en Checoslovaquia hasta las experiencias de seis meses antes de su suicidio, contribuye a que el personaje protagónico adquiera contornos que la ligan con una concepción "detenida" del tiempo como repetición, es decir, como una eterna vuelta a su pasado. Si esta noción del tiempo se

contrapone a la noción de tiempo histórico como progresión, para usar las concepciones de Modleski, es evidente por qué, a diferencia de Rifke y Oshinica, Miroslava nunca entra a la historia ("Time and Desire" 330). Mientras que las protagonistas de Schyfter usan el pasado para imbuir el presente y la historia mexicanas con nuevas coordenadas y posiciones de subjetividad, Miroslava, por su ensimismamiento nostálgico, no logra trascender un posicionamiento anclado en la añoranza y el resurgimiento de deseos que tornan para hostigarla.

La posposición del objeto de la mirada de la actriz implica una falta de control por parte del personaje. La regresión al pasado parece resaltar el punto de vista de la protagonista a través de la memoria pero la *mise-en-scène* y el trabajo de montaje contradicen, o por lo menos desestabilizan, tal suposición al mostrar un desfase temporal entre las situaciones percibidas y las vividas. Tal disyuntiva se revela con claridad, por ejemplo, en la secuencia mencionada después de la cena con Alex, en la que Miroslava aparece conduciendo en un carro descapotado. A pesar de esta circunstancia, nunca se escuchan los ruidos de la calle ni el de los otros coches que la sobrepasan. La música de fondo y los lentes que el personaje lleva ocluyen el mundo exterior negando nuevamente la mirada de Miroslava. Lo que definitivamente está llamado a capturar la atención en esta escena es la radiante belleza de la mujer, subrayada por la combinación de colores que adorna su atuendo, su hechicera pañoleta violeta y el majestuoso carro que conduce. En términos cinematográficos, la fotografía de Lubezki y el montaje establecen la paradójica centralidad desplazada y alienada de Miroslava.

El reemplazo de los lentes de Miroslava por un fundido en negro, en la secuencia que sigue, subraya la indeterminación de quién mira. En la secuencia del pasado remoto, la entrada al espacio y tiempo checoslovacos de la niñez se da por un lento *panning* que muestra la situación: el contorno en sombra de una figura de espaldas mirando por una ventana, un campanario en el espacio exterior y el perfil igualmente en sombra de una persona sentada que canta en checo. Luego, la figura de la ventana da una vuelta de 45 grados y queda mirando de perfil a la que

canta, que es la abuela. La figura de la ventana es la niña Miroslava. En este momento, la abuela le dice que pronto irán a un país lejano y extraño. Entre las dos, cuyos oscuros perfiles parecen recortados y superpuestos a la ventana y al campanario en el trasfondo, se interpone el marco interior de la ventana. En la continuación de esta secuencia del pasado, pronto se sabe que la abuela debe quedarse en Checoslovaquia porque el Doctor Stern sólo pudo conseguir pasaportes para él, su esposa y su hija. En consecuencia, Miroslava queda irremediamente separada de uno de sus seres más queridos. El motivo de la ventana y la separación entre la actriz y su realidad más inmediata se hace patente en esta secuencia temprana. Por medio de la fotografía Lubezki contribuye a la alienación de Miroslava, tal como luego hacen Ricardo, uno de los personajes intradiegticos, y el narrador.

Como he querido sugerir, el control de la mirada recae en el narrador, quien actúa como filtro y organiza la trama en un impulso regresivo hacia el pasado con el punto de vista definido como una obsesión con éste. De esta manera Miroslava ve lo que Alex quiere que ella vea para los espectadores. Un ejemplo más conspicuo que los citados se presenta en la secuencia en la que Miroslava, una vez llegada a casa después de cenar con Alex, envía a su ama de llaves a hacer recados con el fin de que ésta no descubra sus intenciones suicidas. Mientras que Chayo se prepara para salir, Miroslava se retira a su habitación. Luego, a través de la ventana ve marchar a su empleada. Aunque ella la ve porque su mirada se centra en el ama de llaves en el espacio en *off* del encuadre y su *voice-over* interior comenta sobre lo triste que Chayo se va a poner cuando se entere del suicidio, Rosario permanece en la invisibilidad para la audiencia espectadora que sólo la escucha salir por la banda sonora con el ruido metálico de un portón que se cierra. Si bien en la película no hay indicios de que las dos mujeres sean demasiado cercanas, a Miroslava le preocupa el dolor que le va a causar a Chayo. Sin embargo, la mirada atribuida a Miroslava la emplaza dentro de un marco temporal, espacial y afectivo que la confinan nostálgica y compulsivamente al pasado ya que en vez de hacer visible el cuerpo presente y real de Chayo, Miroslava "ve," y con

ella la audiencia espectadora, una escena de la adolescencia que la actriz recuerda al toparse con una foto que está cerca a la ventana. Previa a esta dramatización, Miroslava mira a Chayo través de una persiana cuyos reflejos, debido al juego de luz y sombra, marcan y seccionan su cuerpo en múltiples segmentos como si ella estuviera recluida detrás de unos barrotes. Esta *mise-en-scène* muestra que Miroslava no sólo está recluida en su habitación y en su interioridad, sino que está separada de Chayo y del presente.²³

La transición hacia el pasado adolescente se consigue en esta parte del filme por el uso de la fotografía en la ventana que la actriz toma en sus manos y que se materializa para representar su conexión fallida con jóvenes amigas y amigos. En la foto Miroslava aparece con dos amigas, una de las cuales parece ser su mejor amiga. En la escena que se inicia con la dramatización de la foto, Miroslava actúa como "mujer fatal," en un guiño al *noir*, al ser el objeto de deseo de Ricardo, el novio de su aparentemente única amiga Graciela. Como trasluce casi inmediatamente, Ricardo quiere a Miroslava pero no tiene intenciones de dejar a Graciela. Lo que sucede también es que la joven Miroslava rechaza la objetificación de Ricardo y lo humilla al negarse a verlo gritando que le digan que no está. No obstante el hecho de que Graciela y Miroslava continúan siendo amigas durante la adolescencia y algún tiempo después del regreso de la joven actriz de los Estados Unidos, Graciela pronto desaparece del filme sin explicación. Es de suponer que su desaparición se debe a la prohibición de Ricardo, quien después del rechazo no quiere ni oír hablar de Miroslava. Un ejemplo obvio se presenta en la subsecuencia en la que, cierto tiempo después de los problemas entre Miroslava y Ricardo, Graciela trata de leerle una carta de su amiga a su novio. Sin embargo, éste se impacienta y se enfada con ella.

En la larga escena de la adolescencia, el filme realza compulsivamente la imposibilidad de Miroslava de establecer contactos duraderos con otras mujeres ya que no sólo se ventila su relación fallida con Graciela, sino con otras jóvenes de la clase de ballet. También en este espacio Miroslava parece relacionarse amistosamente únicamente con Graciela ya que sólo habla con ella.

En este espacio poblado de jóvenes vibrantes y energéticas, Miroslava es presentada como una jovencita apegada a sus recuerdos que en vez de vivir en el momento, usa el espacio del estudio como vaso comunicante para rememorar las clases de ballet a las que su abuela la llevaba en Checoslovaquia. El motivo del tiempo detenido, y de representación visual con la rememoración de escenas similares, como la de la tina de baño, se intensifica aquí, por el uso del montaje paralelo con la presencia de dos situaciones análogas, las clases de ballet, que se desarrollan en dos épocas diferentes. En términos de la *mise-en-scène* el apego a los recuerdos se representa por el chal de la abuela, presente en los dos tiempos y espacios y el cual, en el tiempo dramatizado, las compañeras mexicanas toman y pasan entre ellas en gesto de burla, mientras que Miroslava las persigue con ánimo y tono amenazante. Toda la escena subraya, por un lado, debido al papel de Ricardo, cómo los hombres se interponen entre Miroslava y otras mujeres. Por otro, por la filtración del narrador como motor narrativo, cómo los recuerdos detienen el desarrollo afectivo del personaje. Miroslava es emplazada dentro de un marco temporal, espacial y afectivo que la confinan nostálgica y compulsivamente al pasado y que no le permiten establecer nexos afectivos y perdurables ni con Chayo ni con sus compañeras. El narrador construye una narrativa en la que las condiciones para una conexión con el presente afectivo de la actriz son ignoradas y socavadas.

Las limitaciones genéricas del drama psicológico representadas a través del énfasis en la nostalgia y el deseo, negocian con sus propias restricciones y con las del cuento en cuanto al tipo de sostén y apoyo que Miroslava parece necesitar para sobrevivir. Como sucede en el "cine de mujeres" en el que las protagonistas se sienten atraídas por ciertas particularidades "femeninas" de los personajes masculinos, Miroslava enamora de Jesús Jaime, galán que en el filme aparece primero como prometido y que luego se convierte en su esposo en una boda marcada por los pronunciados claroscuros y la intensidad cegadora del *flash* de las cámaras fotográficas. Al discutir a Jesús Jaime con el psicólogo, en una secuencia que parece hecha más para resaltar el trabajo de cámara y la *mise-en-scène* que las preocupaciones de la artista, Miroslava comenta no

sólo que le fascinan las cualidades tiernas del novio, las cuales incluyen la suavidad, la delicadeza y la solícitud, sino que siente más atracción y deseo por Jesús Jaime cuando éste se muestra indiferente y posesivo. Tal comentario parece indicar, en conformidad con las convenciones de los dramas psicológicos, que Miroslava está buscando reemplazar a su distante y distanciado padre con su esposo. De hecho, cuando joven, Miroslava siente que recibe poca atención del Doctor Stern debido, según ella, a que él no es su padre biológico. El tiempo narrativo dedicado al Doctor Stern lo asocia a su trabajo y a sus prácticas de violín. El padre sólo logra expresar su amor a la joven por medio de regalos y de viajes. Es más, no parece inquietarse demasiado con el primer intento de suicidio de Miroslava. La adolescente resiente la indiferencia del Doctor Stern y comienza a buscar validación en el cine. No obstante, su búsqueda del padre continúa en el matrimonio. Miroslava se casa enamorada y logra con la boda atenuar el descontento del padre por su carrera. Sin embargo, pronto descubre que Jesús Jaime, al igual que el doctor Stern, piensa que el cine sólo debe ser una diversión momentánea para ella. Pero más allá de eso, el filme logra desplazar las conexiones de Miroslava con otras mujeres al emplazar a un personaje masculino con atributos "femeninos" y al mostrar por qué éstos no son suficientes para dar seguridad y felicidad a la actriz. Miroslava sufre un terrible desengaño al encontrar a su esposo con otro hombre y al comprender que la suavidad y la delicadeza, la indiferencia y el control de Jesús Jaime no eran señal de fortaleza, apoyo y amor, sino de homosexualidad y de exclusión. Al introducir el hilo homosexual, el filme parece indicar que las relaciones entre personas del mismo sexo son traicioneras, anormales y poco deseables y que hay que preservar a Miroslava de éstas no permitiéndole tener amigas.

La búsqueda de conexión por parte de Miroslava se formula verbalmente dentro de límites temáticos aparentemente poco negociables en la secuencia con el psicólogo. Con respecto a los aspectos cinematográficos, esta secuencia refuerza la idea de límites que la adaptación de la película tampoco consigue trascender. Por sus movimientos y su atención al decorado

excesivamente espacioso y lujoso del despacho, el trabajo de cámara de esta secuencia desplaza a Miroslava y la muestra en su soledad y alienación. La toma inicial repite estilísticamente la toma primera del filme en la que la cámara fija enfoca a Miroslava desde las alturas para señalar su posición, incluso en la muerte, como artículo de consumo y objeto de la mirada de otros. La secuencia en el despacho del doctor Roncal comienza con una toma desde las alturas en la que Miroslava se encuentra radicalmente separada del psicólogo por el enorme e imponente escritorio de éste. Seguidamente, la cámara se entromete aún más en el espacio del lujoso consultorio por medio de movimientos pausados pero perceptibles que suscitan la sensación de algo ominoso e irremediable. Roncal descarta las quejas de Miroslava al citar en tono displicente un catálogo que incluye la angustia, la necesidad de protección y la falta de comunicación. El psicólogo utiliza el discurso médico de manera mecánica para ubicar las preocupaciones de Miroslava dentro de un cuadro clínico obsesivo que vale descartar o silenciar con calmantes. Esto se complementa por un *zoom-in* vertiginoso que se produce cuando Roncal le da los barbitúricos a la actriz. El enfoque en las manos de ambos, que apenas se rozan con el traspaso de las pastillas, sella la separación de los dos personajes. Pronto sabemos las consecuencias de la actitud distanciada del analista ya que Miroslava usa las pastillas que le da el psicólogo para suicidarse. El posicionamiento espacial de Roncal y su mirada distanciada delatan el punto fijo del psicólogo y la traición que hace a Miroslava al no propiciar un acercamiento ni estar atento a su caso particular. Como el narrador, el doctor Stern y Jesús Jaime, el analista se muestra incapaz y poco dispuesto a establecer una conexión con Miroslava.

La citación de un discurso médico frío y profesionalmente riguroso e indiferente se acompaña asimismo de la citación de la mirada cinematográfica tradicional con su emplazamiento, como he señalado ya, en la fragmentación del cuerpo femenino. En esta misma secuencia hay un momento en que Miroslava se levanta de la silla y se sale del encuadre de la cámara para situarse en un espacio en *off* imaginado ya que se sabe por la situación narrativa y

por su voz que ella no ha salido aún del despacho. La cámara recaptura unos segundos después el reflejo de la actriz en las enormes puertas de cristal de la oficina en una toma en la que Miroslava parece estar exilada de ese espacio, o sea, detrás de la puerta, y dividida en dos por un marco que la atraviesa. La representación de Miroslava en este espacio médico consigue fragmentar, dividir y multiplicar a la actriz como un vacío imposible de llenar pero digno de contemplar en sus reflejos. En esta secuencia Miroslava es un enigma insoluble cuyo cuerpo está, al mismo tiempo, presente y ausente. El enfoque técnico de *Miroslava* en espejos, lentes y otras superficies brillantes señala la importancia de lo visual en la constitución de la imagen del personaje principal. La escenificación y el juego entre sombras y luz contribuyen a la estetización de su identidad. Sin embargo, como en el relato, la película establece un contraste entre los pensamientos, la voz cansada y melancólica del personaje y su bella imagen. Esta oposición enfatiza el desfase entre su interioridad conflictiva y su (re)presentación pública, sobre todo a partir de los discursos de los otros.

La adaptación llevada a cabo por Pelayo Rangel se convierte en citación de intertextos cinemáticos y culturales en lo que resulta un conglomerado de tipo postmoderno. Kate Stables afirma que "el cine postmoderno, el cual participa con extraordinaria facilidad del pillaje, la adulteración y la reconstitución de cines anteriores, tiene un apetito voraz por el filme noir" (164). *Miroslava* toma aspectos del "cine de mujeres" y del *noir*, del género documental, del biográfico y del periodístico para mostrar al texto cinemático como coyuntura de negociación literaria y cinemática. En términos de representación, la adaptación de Pelayo Rangel construye una Miroslava que no es ni más libre ni más activa que la Miroslava de Loeza. Es más, ambas obras trabajan dentro de lo que se describe como el "imperativo heterosexual" (Donelan 9, citando a Adrienne Rich). Incluso parecería que la homosexualidad del esposo de Miroslava en la película sirve para mostrar el poco sentido común de Miroslava al tomar su decisión de casarse. Por otra parte, la mención de lesbianismo presente en los paratextos para la película es rehuída en el

entramado filmico. En este sentido, se sigue la misma política de género sexual del cuento con poca divergencia ideológica en la adaptación artística que también se niega a explorar aspectos no normativos de la sexualidad de Miroslava.

Miroslava—como cuento y como filme—difiere de las obras analizadas en los capítulos anteriores por la excesiva dependencia y conexión de la protagonista con personajes masculinos, y por la inestabilidad y resquebrajamiento del punto de vista y del control narrativo. La negociación con las coyunturas de clase social y de género sexual se dificultan por la regresiva nostalgia del personaje, quien tanto en la representación de Loaeza como en la de Pelayo Rangel se enfoca, y es enfocada en el pasado, y por ello no logra encontrar o reajustar los mecanismos para la renegociación con su entorno. En el cuento, Miroslava no puede trascender la objetificación sino con el silencio y el suicidio. En la película, los intertextos cinemáticos sitúan a la joven actriz en la periferia al enfatizar la ambigüedad sobre quién es el protagonista de la historia contada que bien podría ser Alex o el mismo aparato cinematográfico con su énfasis en la imagen. En términos ideológicos, la película confina a Miroslava a una posición invidente excluida y desplazada.

Más arriba he dicho que tal desplazamiento requiere del espacio patriarcal de donde surge la narración para atenuar la anomalía potencial del personaje. Pero lo cierto es que la citación de los espacios en que se mueve la actriz realiza la temida anomalía. Miroslava se desenvuelve con facilidad en restaurantes lujosos, en los estudios de filmación, en la calle, en Praga, en el cine, en la casa paterna y en su propia casa. El filme negocia con esta imagen de desenvoltura al asociarla perennemente con las flores, que aparecen en muchas secuencias, sobre todo en las de su vida adolescente y adulta. Tal asociación atenúa el insinuado atrevimiento de Miroslava al proponer una imagen de fragilidad, belleza y fugacidad con que el filme busca finalmente conectar la representación e interpretación de la protagonista. Por ello no sorprende que, a diferencia del cuento, en ninguno de los espacios del filme haya objetos identificables como símbolos de la

mexicanidad, exceptuando los estudios que albergan estatuillas de la virgen de Guadalupe.

Estas estatuillas siempre aparecen sutilmente en el trasfondo y Miroslava, quien invariablemente les da la espalda, no parece estar al tanto de ellas.²⁴ A diferencia de los íconos massmediáticos contruidos por el cine mexicano para la representación de la mexicanidad en su intersección con el discurso religioso, en especial Dolores del Río en *María Candelaria*, Miroslava no sólo está ajena al cristianismo sino que está conspicuamente fuera de su judaísmo. Este señalado desenraizamiento se vincula también a sus fracasos amorosos como síntoma de su incapacidad para asumir sus funciones de reproductora de la nación. Al parecer la actriz está más preocupada por sí misma y por su carrera, y de allí su desenvoltura en los espacios que recorre, que por complacer los requerimientos sociales de respetar el espacio paterno y patriarcal para conformar una familia y robustecer la nación. Miroslava, tanto en el filme como en el relato, parece suicidarse más por su "egoísmo" al no poder conformarse, que por cualquier otra causa explícita.

Capítulo 4:

Ilona llega con la lluvia: la negociación dialogizada

Todos los capítulos de este estudio han analizado textos que exploran la forma en que mujeres con cierto privilegio social negocian con las fuerzas en su contorno que controlan su posición como sujetos sociales. Son mujeres que buscan cierto grado de agencia por medio de varias tácticas. Las estrategias de representación en estos textos, además, han servido para retratar los procesos de negociación en que estos personajes se inmiscuyen. En *Ilona llega con la lluvia*, tanto la novela (Álvaro Mutis, 1988) como el texto cinematográfico (Sergio Cabrera, 1996) evocan esta misma temática de negociación. Es más, los procesos mismos de representación en ambas obras repiten este tema al nivel de las técnicas. En la novela, el juego de connotaciones evocadas por los epígrafes, el manejo de la voz narrativa y la construcción de autoridad narrativa buscan abrir a la representación de una mujer liberada y con agencia; pero, al mismo tiempo, estas técnicas reafirman una autoridad masculina, patriarcal, y heteronormativa que en realidad deja poco espacio para la agencia femenina, tal como se confirma con la muerte de Ilona al final del texto. De hecho, Ilona no sólo muere, sino que es víctima de una explosión, supuestamente a manos de otra mujer con quien tiene nexos especiales. En este sentido, la novela juega con el modelo más abierto de liberación visto en los varios capítulos de este estudio, pero al mismo tiempo hace patente el ejercicio de estrategias violentas para reprimir la agencia femenina y dejar sólo una subjetividad sumisa y disciplinada. La versión fílmica logra el mismo efecto, si bien cambia algunos detalles y emplea técnicas consecuentes con el medio cinematográfico. En la película se sugiere una Ilona capaz de cierto grado de agencia, pero por medio de la visualidad—especialmente la creación de una relación entre la cámara fotográfica y la cámara cinematográfica—, el énfasis en la escritura en forma de cartas como una práctica de representación junto con su recepción, el empleo del *voice-over* y la represión del amor lésbico, el

filme pone énfasis en el proceso mismo de representación de Ilona y también consigue destruirla en vez de retratar su éxito para auto-representarse como agente.

A diferencia de las protagonistas de los textos analizados en capítulos anteriores, para tener agencia Ilona no necesita entrar en un proceso de negociación en el mundo de la trama; sencillamente Ilona supuestamente ya tiene y ejerce esta agencia. La negociación, entonces, se presenta al nivel de las técnicas narrativas. Esta tensión se manifiesta en la novela a partir de los epígrafes y de sus presuposiciones genéricas. Las universales y extranjeras imágenes femeninas de los mismos son obvia citación de tradicionales posiciones de identidad en las que la mujer ocupa el rol de iniciadora o maestra en la vida de los protagonistas masculinos, es decir que no se abandona ni la alegorización tradicional ni del papel iconográfico de virgen/puta. Los epígrafes remiten a un mundo legendario, exótico y pleno de un irresistible e inspirador vigor femenino. El primero viene en francés de la novela *Enfance* (1963) del escritor soviético Maksim Gorki: "Son amour désintéressé du monde m'énrichit et m'insuffla une force invincible pour les jours difficiles." En *Enfance*, la figura femenina—la abuela del niño protagonista—es esencial en el aprendizaje de éste del amor a la naturaleza, a la literatura y también a la vida, a pesar de terribles excesos por otros miembros de la familia. La abuela, como personificación del sacrificio y de lo excelso en la nación rusa, realiza una función educativa en la formación de un ciudadano soviético sensible pero fuerte. Aparentemente, la mira de esta narración era un ciudadano al que había que instruir en la entereza y fortitud dentro del proyecto de formación de la nación y frente a las crecientes contradicciones y vicisitudes de la incipiente Unión Soviética.¹

El segundo epígrafe remite al poema "Qedeshím qedeshóth" del surrealista chileno Gonzalo Rojas. Según se explica al final del mismo, en fenicio, la frase titular significa "cortesana del templo":

Qedeshím qedeshóth, personaja, teóloga

loca, bronce, aullido

de bronce, ni Agustín
 de Hipona que también fue liviano y
 pecador en África hubiera
 hurtado por una noche el cuerpo a la
 diáfana fenicia. Yo
 pecador me confieso a Dios.

El poema sacraliza la figura de la prostituta y muestra su presunta doble identidad: "prostituta elegante y distinguida, y a la vez, sacerdotisa del templo" (Sefami, 208). No obstante el supuesto poder femenino evocado, los epígrafes conjuran el mito universal de la mujer: por una parte, como figura maternal que patentiza los mejores valores rusos, a pesar del rigor de las costumbres y de los abusos de su esposo; por otra, como mujer que contiene lo divino y lo profano y por ello es loca, misteriosa, insondable y carente de voz.

Paralela a esta evocación del legible pero nebuloso mito literario y universal de la figura femenina, los epígrafes construyen una imagen masculina en posesión de la voz que se auto-representa a través de una confesión sensual y autobiográfica.² La presencia en estos epígrafes de narradores en primera persona—en las figuras de un yo poético y de un yo autobiográfico, ambos en busca implícita o explícita de narratarios con quienes compartir sus recuerdos—sirve, entonces, como clave para la perspectiva preponderante en la novela que, como se descubre prontamente, pertenece al protagonista masculino, Maqroll.³ Los epígrafes autorizan y prefiguran la voz narradora de la novela como masculina, poética y epistemológicamente veraz, y singularizan, en contraste, la imagen representada como míticamente femenina. Es más, a partir de la relación entre los epígrafes y el texto narrativo se puede deducir que la sujeción de la figura femenina a mitologías tradicionales de visibilidad y de representación se reproduce por igual en la obra de autores de tendencias tan diferentes como Gorki, Rojas y Mutis. El primero fue un reconocido y militante socialista, el segundo se declara prácticamente apolítico y Mutis, en un

intento por diferenciarse de sus contemporáneos, se auto-denomina monárquico.⁴ Es decir, que el mito de la mujer, por medio de su proliferación en la literatura, trasciende las fronteras culturales, económicas y políticas y a la vez demarca las limitaciones y restricciones del "cosmopolitismo" mutisiano que sirve como pretexto narrativo para la novela.

La autoridad narrativa que se busca por medio de la citación del mito femenino se hace aún más evidente en el prólogo de la novela, el cual es firmado por un Álvaro Mutis ficcionalizado. La obvia intervención autorial se manifiesta por medio de la creación de expectativas, no sólo a través de epígrafes, sino por este prefacio en el que se explicita que el autor ficcionalizado ha sido confidente de Maqroll. Éste último le ha contado sus vivencias y las de Ilona durante su re-encuentro con ella en Panamá. Esta intromisión en el espacio diegético de Maqroll ficcionaliza a Alvaro Mutis como escucha o narratario de las aventuras del personaje y como prólogo-firmante le permite acceso a información de primera mano: "Algunas de ellas [las ocurrencias de la vida de Maqroll] vienen aquí relatadas usando la voz misma del protagonista. Me parecieron de algún interés para conocer esa otra cara del personaje y tuve buen cuidado de volver con él, a menudo, sobre ellas hasta fijarlas en mi memoria con la inflexión misma de la voz y las divagaciones a que era tan adicto el Gaviero" (14). El autor ficticio se auto-representa como amanuense y ventríloquo de Maqroll para realzar la condición "testimonial" de su propia narración (14).⁵ Esta "fusión" de voces entre Maqroll y su narratario y transcriptor, anticipa la composición estructural y narrativa de *Ilona llega con la lluvia*, una obra en la que todos los pensamientos y palabras de los personajes se filtran por la voz autoritaria del Gaviero. La imagen de Maqroll que el Álvaro Mutis propuesto recrea en el prólogo corresponde a la de un narrador compulsivo y transgresor de las reglas morales.⁶ Debido a eso, en una clara referencia a su propia transcripción, el autor ficticio señala en el prólogo el carácter "comprometedor" de la letra impresa y la necesidad de dar explicaciones a su propio narratario. Esta postura defensiva en favor de Maqroll está dirigida a un lector cuya complicidad se necesita pero la cual no se da por

descontada—de hecho, se resalta la superioridad y el distanciamiento de Maqroll de las reglas sociales para enfatizar su diferencia de seres o lectores "normales," es decir, sujetos a las leyes. En consecuencia, una explicación de la excepcional filosofía de Maqroll es necesaria para que este lector acceda a una mejor identificación y comprensión del personaje.

Es claro, entonces, que el prólogo, compuesto por un narratario y autor ficcionalizado, y dirigido "Al lector," también busca implicar a este ente en el nivel diegético de la novela para componer un entramado de interlocutores "masculinos" que se regodean con el tema de la mujer, del cual Ilona como personaje es un ejemplo.⁷ No obstante estas limitaciones temáticas y de autoridad discursiva, el juego de voces y de receptores resultante de este intercambio alude al dialogismo inherente al género de la novela.⁸ En *Ilona llega con la lluvia*, el dialogismo se presenta a través de la negociación de los personajes femeninos con la voz autoritaria de Maqroll, y de la negociación con esta misma autoridad de un lectorado que no necesariamente se deja implicar en la trama de complicidad suscitada desde el prefacio. Esta lectura a contrapelo permite cuestionar la cosmovisión de Maqroll y posibilita enunciaciones de significación alterna a las buscadas por el Gaviero.

La autoridad narrativa en el juego de representaciones textuales es sustentada contundentemente en la novela por la presencia del narratario, que de deliberada en el prefacio toma forma más sutil pero comprobable en la narración misma. Esta presencia se advierte en la novela por medio de ligeras anacronías temporales, o prolepsis, que ofrecen una idea anticipada de los sucesos. Al comienzo del relato, a su fortuita llegada a Panamá, ciudad y puerto calificados como de paso, el gaviero explica: "Pero en esa ocasión las cosas se presentaban distintas. Iba a tener para muchos meses en ese istmo. . ." (39). Este comentario crea expectativas sobre eventos ya pasados pero que están aún por relatar. *Ilona llega con la lluvia* trata sobre el montaje de un sofisticado y exitoso burdel en la ciudad de Panamá, regentado por Ilona y Maqroll. En Panamá la pareja conoce a la extraña Larissa, quien consigue trabajo en el prostíbulo y se obsesiona con

Ilona. Luego de reunir el dinero que necesitan Maqroll e Ilona deciden dejar Panamá. Ante la inminente partida de su amiga, Larissa parece planear una explosión que les causa la muerte a ambas. El receptor de la narración retrospectiva se construye como un amigo al que Maqroll le abre su corazón y le cuenta sus más recónditas experiencias y dudas, al permitir momentos de autorreflexividad y autoconciencia sobre el instante posterior de la narración: "Debo confesar que muchas de las cosas que allí sucedieron se han borrado de mi memoria, debido, tal vez, al catastrófico fin, de cuyas consecuencias jamás me repondré cabalmente. Tengo un recuerdo un tanto confuso de ese período y sólo me vienen a la memoria algunos rostros . . ." (78-9). La intimidad entre narrador y narratario le permite al autor ficcionalizado imitar la voz del Gaviero y les permite a ambos ganar autoridad en su relación con el "lector."

El asunto de la autoridad narrativa, como se ve en las obras anteriores, en especial en *Miroslava*, es de esencial importancia en *Ilona llega con la lluvia*. En una novela donde la participación autorial es mayúscula, en la que la narración principal emana de un personaje masculino, y en la que no ocurren demasiadas acciones, se hace necesaria una aproximación al discurso de los personajes para indagar en el tema de la representación femenina. La novela de Mutis, al igual que las obras que reconstruyen a la actriz Miroslava, se constituye en ejemplo de negociación de diferentes voces que luchan en el entramado textual por ganar prominencia social y cierto grado de agencia. Sin embargo, en contraste con *Miroslava*, donde se exhiben contiendas a nivel de los géneros narrativos, en *Ilona llega con la lluvia* las luchas heteroglósicas señaladas por Mikhail Bakhtin se presentan a través del habla y de las diferentes zonas ocupadas por los personajes representados.⁹

En la novela de Mutis, como señalo arriba, los filtros refringen una multiplicidad de voces que interactúan de manera dialógica a través de Maqroll y del autor ficticio. Ya que sólo analizo una novela de Mutis, este capítulo no intentará indagar en el autor ficticio, sino en Maqroll, el filtro más conspicuo. El estudio de su zona de maniobra—de su narración, de su

habla, de sus silencios y de sus lapsus—permitirá excavar indicios sobre los personajes femeninos de esta novela. El énfasis en Ilona y en Larissa servirá para descubrir si las acciones de estas mujeres son conducentes a algún tipo de negociación y expansión de límites, o si sólo son relatadas para reinscribir el poder patriarcal en detrimento de cualquier intento de auto-determinación por parte de ellas.

Aunque la crítica mutisiana es relativamente extensa, con una proliferación marcada durante la década de los ochenta, son pocos los estudios sobre el papel femenino y la representación de la mujer en su narrativa. Con respecto a este tema, el mismo Mutis comenta: ". . . mis personajes femeninos no son personajes claves, son personajes que yo he creado porque me son así profundamente útiles en mi narración y para mostrar ciertas características del Gaviero" (83 citado en Shimose). En este sentido, son útiles los comentarios de Teresa de Lauretis:

En el texto mítico, por ejemplo, . . . sólo hay dos personajes, el héroe y el obstáculo o rémora. El primero es el sujeto mítico que se desplaza a través del espacio de la trama estableciendo normas y diferencias. El segundo no es sino una función de tal espacio En el texto mítico, entonces, el héroe debe ser masculino, no obstante su sexo, ya que el obstáculo, a pesar de su personificación como esfinge o dragón, hechicera o villano, es morfológicamente femenino—y de hecho, simplemente la matriz, la tierra, el espacio del movimiento del héroe. ("The Violence" 43)

El posicionamiento de la mujer, señalado por el mismo Mutis en su utilidad para iluminar el personaje de Maqroll, se encuentra entonces claramente cargado de acentos míticos y tradicionales. Desde un análisis feminista, este tipo de representación responde a un modelo patriarcal en el que las acciones de los personajes femeninos en sí carecen de importancia

trascendental, es decir, de un peso más allá del adquirido en la relación con el sujeto masculino principal.

Los trabajos críticos sobre la obra de Mutis se ven contaminados por los comentarios del escritor en estudios que ignoran las limitaciones y, filosóficamente hablando, las connotaciones paternalistas de la posición de los personajes femeninos dentro de su narrativa. La escritora y periodista española Luisa Castro dice sobre las mujeres de Maqroll: "Ni siquiera sería fácil convencerlas de ningún lugar común. Ni siquiera sería fácil convencerlas de que son *mujeres y no otra cosa*. Sólo el Gaviero sabe decirnos quiénes son. El las ve desde el portal de enfrente con la distancia necesaria del buen observador, con la sincera solidaridad del que ha de compartir un lugar bajo la lluvia . . ." (Shimose 80, énfasis mío). Además de ignorar las diferencias sexuales y de otro tipo al decir que Maqroll tiene la capacidad de hablar por la mujer—Maqroll funcionaría como sujeto filosófico universal—Castro usa el término "mujeres" en un sentido velado o inconscientemente negativo. Cabe aquí recordar el análisis de Drucilla Cornell con respecto a la feminidad tradicional a la que Castro parece referirse: "en el caso de aquellas personas que somos designadas como mujeres, la *imago* sexual es codificada y simbólicamente reforzada para privar a la mujer de su sexualidad y para imponerle la imagen que asociamos con la feminidad convencional. Este desgarramiento marca a la mujer como su 'sexo' y la priva de la identificación de si misma como mujer y como persona más allá de la mascarada de la feminidad" (7). Castro ejecuta una maniobra de separación y distinción entre las características que ascienden a la mujer al grado de persona, y las que tradicionalmente la emplazan y denigran como sujeto femenino debido a su sexo. De esta manera, y en concordancia con lo señalado sobre el texto mítico, para Castro: "Ilona es más hombre que mujer—en realidad es un hombre de una pieza—. Va y viene por el mundo, de una aventura a otra, libre de ataduras. Sólo se compromete con quienes, como ella, huyen de la catástrofe en busca de una salida" (Shimose 80). Aunque los comentarios de Castro buscan alabar la independencia de los personajes femeninos de Mutis, no logran sino hacer

violencia a Ilona al transformarla en hombre por ser ésta—al parecer—la única forma posible de acceder al status de persona.¹⁰

Ilona llega con la lluvia, novela que se encuentra alejada de una intencionalidad feminista, tal como defensiva y someramente declara la crítica, completa el análisis textual de este estudio. El análisis ha progresado desde obras con una abierta intención feminista—*Yo, la peor de todas*—pasando por obras que sin declarar ese propósito piden tal aproximación crítica—las dos versiones de *Novia que te vea*—, hacia textos menos comprometidos con tales fines—las dos representaciones de *Miroslava* y, finalmente la novela objeto del presente capítulo. El examen de un texto patriarcal como *Ilona llega con la lluvia* es ineludible por su manera de revelar ciertas trampas de la representación: la mujer que a primera vista parecen ser la más agente de todas es, a fin de cuentas, por una parte, una fuerza de represión, y por otra, un ser que merece su propia destrucción por albergar deseos que aluden al cuestionamiento de la norma heterosexual. Su amiga Larissa, quien también parece ocupar una posición subversiva en comparación con un posicionamiento femenino tradicional, es igualmente disciplinada y castigada por sus imprecisas necesidades heterosexuales.

La novela de Mutis, como he señalado arriba, presenta poca acción. La novela se divide en seis secciones: tres llevan por nombre los sitios donde ocurre la acción, "Cristóbal," "Panamá," "Villa Rosa"; una se titula "Ilona" y la otra "Larissa" y una nombra el final de la narrativa, "El fin del Lepanto." El evento que inicia la narración es el desembarco de Maqroll en Panamá. El barco en el que trabaja es confiscado por las autoridades portuarias y el Gaviero se ve obligado a permanecer en la ciudad de Panamá debido a la falta de dinero para salir de allí. En el momento de más desesperación, cuando el Gaviero ya no sabe que hacer para subsistir en una ciudad que le parece poco amable, aparece su amiga, la triestina Ilona. Los dos amigos y amantes se recuentan sus últimas aventuras y deciden acometer otra empresa juntos para reunir suficiente dinero y salir de la ciudad. Después de alguna cavilación, Ilona planea el montaje de un peculiar burdel en el

que las prostitutas llevan uniformes de reconocidas aerolíneas internacionales. Con el dinero obtenido de este negocio los dos piensan ayudar a Abdul Bashúr—íntimo amigo mutuo con quien conforman un triángulo amoroso—en la consecución de su sueño de comprar un barco. La empresa resulta muy exitosa pero pronto Ilona y Maqroll se cansan de la rutina del prostíbulo. Sin embargo, en escena aparece Larissa, una mujer del Chaco que dice haber tenido experiencias eróticas esotéricas. Larissa es contratada en el burdel y pronto se hace muy amiga de Ilona. El desenlace llega cuando, hastiados de la ciudad y del burdel, Ilona y Maqroll deciden deshacerse del negocio y marcharse. Ante la inminencia de la partida de Ilona, Larissa provoca una explosión y un incendio que les causa la muerte a ella y a su amiga.

La negociación de Ilona y de Larissa con las trampas de su representación se presenta de maneras diferentes. Por una parte, aunque Ilona asume aspectos masculinos que la alían a Maqroll, su relación con Larissa es coto vedado para el Gaviero. Esta independencia y solidaridad con su amiga crean fisuras en el texto narrativo de Maqroll al señalar elipsis y silencios que le son impuestos a Maqroll por su falta de acceso a más información. Por otra parte, la igualmente autoritaria representación del Gaviero—a través de un imaginario masculino, patriarcal y heteronormativo—del personaje de Larissa sufre una ruptura ya que esta mujer asume el control de las prácticas de significación e intenta re-apropiarse de su propia voz para auto-representarse. La animadversión de Maqroll hacia ella es un reflejo inconsciente de sus miedos y de su lucha por mantener el poder sobre Ilona. El ejercicio de estrategias animosas y violentas para reprimir tanto las manifestaciones de independencia de Larissa como las de Ilona problematiza el modelo de mujer liberada que la novela parece proponer.

El personaje de Ilona es principalmente presentado a través de la mirada y la voz del Gaviero. En esta representación, Ilona es una mujer autoritaria, de poco hablar y mucha acción. Sus ademanes un tanto bruscos, y las reglas de su cotidianidad, dan una idea de su filosofía vital: "Tenía esa capacidad de olvido absoluto para quienes habían violado las leyes no escritas que ella

imponía a la amistad y que se extendían, en buena parte, a toda relación de negocios o de cualquier orden que se le presentara en la vida" (60). Maqroll afirma que Ilona es de Trieste, de padre polaco y de madre triestina. Su apellido es Grabowska, aunque la mujer se cambia de nombre continuamente para confundir y engatusar a sus socios por negocios. El personaje, además, habla por lo menos cuatro idiomas: polaco, francés, italiano y español y ha viajado por todo el mundo. A partir del físico y de los modales de la protagonista—en contraste con las prostitutas que trabajan para ellos—es supuestamente fácil determinar a qué clase social pertenece y adivinar su lugar de origen: "Era alta y rubia . . . El rostro redondo, los labios sobresalientes y bien delineados, denunciaban la sangre macedónica" (58). Esta descripción física se complementa con atributos que construyen a Ilona como una persona con clase que no le tiene amor al dinero y que es desprendida de las cosas materiales. De ese modo, su constante búsqueda de nuevos negocios y aventuras es presentada más bien como un intento de contrarrestar la monotonía de la vida sedentaria. Ilona es tan liberada que, por supuesto, no establece relaciones duraderas con ningún hombre—con la excepción aparente de Maqroll y Bashúr—y no tiene problema en olvidarlos. Tampoco se interesa en "las tareas del hogar," aunque eso no le impide realizar actividades mundanas como tejer improbables suéteres (61). La diferencia de Ilona se representa no sólo por su relación con la lluvia—las precipitaciones anuncian su llegada y su partida—sino por su enorme fantasía "que instauraba, en forma sucesiva, espontánea y por sorpresa, escenarios, horizontes siempre orientados hacia una radical sedición contra toda norma escrita y establecida" (65). Ilona se diferencia de los que ella, según Maqroll, llama "los otros" por esta natural propensión a quebrar las reglas sociales.

La representación de Ilona como mujer liberada e inteligente la acerca al mundo masculino de Maqroll. Ilona se inmiscuye en estos terrenos al presentar características en común con él y, aparentemente, con Bashúr. Por medio de atenerse a "una ya más que probada doctrina de gustos y reglas laboriosamente conquistados" Ilona logra distinguirse del resto de mujeres del

mundo diegético e igualarse a sus amigos (69). De esta manera ella supuestamente asume cierta libertad de movimiento y de decisión de sus actos. Ilona es solidaria con el proyecto de sus amigos, "quienes no quieren el mundo como se lo dan, sino como [ellos] se proponen acomodarlo" (68). La mujer bebe a la par de Maqroll e imita toda una serie de actitudes estereotípicamente masculinas, que le granjean el respeto de sus compinches en aventuras. En esta representación, es obvio que Ilona asume reglas de comportamiento que pasan como "masculinas." Si se recuerda lo propuesto por de Lauretis en "The Technology of Gender," la performatividad genérica de Ilona demuestra que el género sexual en sí es una representación. Además, siguiendo a Cornell, es evidente que ciertos atributos son más valorados que otros—e incluso ante la ley es necesario argüir y probar que el sexo femenino acredita una valoración igual a la del sexo masculino (19). La representación de Ilona realza esta coyuntura: ella asume características del género masculino y por ello logra una valoración positiva y liberada. Sin embargo, a pesar de esta especie de negociación con el género sexual y las normas de valoración, Ilona tiene poco acceso a la palabra. Maqroll sólo se la cede por breves momentos y en ocasiones pareciera que se la da únicamente para que el lector se convenza de la similitud en los deseos y en la forma de pensar de ambos.

Ilona parece en ocasiones un eco de Maqroll. Esto lo intuye el crítico mexicano Ruy Sánchez, quien describe así la novela: "En este segundo libro hay muchas tribulaciones y más empresas. Sobre todo porque Maqroll vuelve a encontrar a Ilona una mujer maravillosa que es a la vez su doble pero que, ella sí, está dotada de una capacidad para anclar en la realidad sus hazañas" (*Cuatro escritores* 35). La idea del doble es sugerida por Maqroll, quien paralela a la representación de ella, se auto-representa con la capacidad de leer la mente y hablar por Ilona. Después de encontrarla en Panamá y hospedarse con ella, el Gaviero comenta: "La música de un restaurante chino, contigua al hotel, nos recordó un episodio compartido en Macao del que salimos vivos de milagro. Ninguno de los dos lo mencionó. No hacía ninguna falta" (58). Ya que

Ilona no rememora el asunto de forma explícita, es imposible establecer en este pasaje cómo Maqroll sabe exactamente lo que Ilona está pensando, excepto si se siguen los momentos en la narrativa en los que Ilona expresa las mismas ideas de Maqroll. Ilona, por demás, contribuye a reforzar la hegemonía del deseo masculino proyectado por la novela, por ejemplo, cuando le cuenta a Maqroll los detalles de su relación lésbica con su última socia, una húngara con quien tuvo el negocio de ropa que acaba de liquidar en Panamá. Aunque la narración del episodio es escueta, se juega con la citación del imaginario masculino y patriarcal sobre la bisexualidad. Ilona se centra en los celos de la húngara—quien ocupa el espacio tradicional de mujer enamorada—y en su pretensión de "pasar algunos ratos divertidos y nada más" (64). Este juego y su verbalización imitan o hacen eco de la misma voz de Maqroll, dentro del imaginario ya mencionado, de modo que es difícil establecer una diferenciación entre los dos personajes.

Sumada a esta identificación, la representación de Ilona se construye a través de sus acciones y, como ya he notado, de sus propias, aunque pocas intervenciones. A pesar de que la novela lleva por título el nombre de la mujer, hay poco texto dedicado específicamente a ella. En este sentido, y como he mostrado arriba, Maqroll obviamente ejerce su autoridad para escoger qué anécdotas o palabras de Ilona presentar. En el capítulo que lleva su nombre, Ilona habla brevemente para contarle a Maqroll sus últimas aventuras. En esta narración sumaria Ilona se auto-representa como una mujer de empresa que hace negocios con todo tipo de socios y en todos los países que visita. Ilona viaja constantemente y ha visitado África del Sur, las islas Canarias, Oslo, Hong-Kong, Chipre, Bruselas, Trieste, Panamá; sitios estos en los que ha vivido por corto tiempo y en los que ha montado un negocio de alfombras, un *table-dance*, la venta de cremas y de ropa fina, y otras empresas que no especifica. Estos negocios los emprende sola o con personas de ambos sexos que habitualmente devienen sus amantes. Aunque generalmente exitosas, sus empresas no la retienen ya sea por complicaciones con sus amantes o por su natural propensión a la aventura y al cambio. Ilona es una persona inteligente y creadora que pone a trabajar su mente

en el diseño de esquemas que producen dinero y en la búsqueda de soluciones a los inesperados problemas que se presentan.

La supuesta azarosidad en la vida de Ilona y del Gaviero comporta, sin embargo, una circularidad y una ritualidad que incluye la previsible y presentida capacidad mítica de Ilona como figura maternal. A la par de la personalidad "masculina" de Ilona que la acerca a él, la representación de Maqroll contribuye a la creación de Ilona como una persona que llega incluso al sacrificio en virtud de la amistad que les profesa a él y a Bashúr. Ilona es amante tanto del uno como del otro y no escatima esfuerzos en ayudarlos. Este triángulo amoroso carece de cualquier dramatismo y enfatiza una relación que sitúa a Ilona dentro de los límites de una representación tradicional y mítica como salvadora y proveedora. Ilona es una "hembra" que providencialmente resuelve los obstáculos económicos que Bashúr y el Gaviero encuentran (61). A diferencia de Maqroll quien espera que algo le suceda y lo saque de los problemas—diferencia por demás forzada y requerida por una óptica patriarcal—Ilona es una creadora de soluciones y una hábil negociadora de imprevistos. Entonces, aunque los dos parecen tener una misma perspectiva, Ilona es más "versátil" y está más dispuesta a enfrentar y asumir realidades desconocidas en forma activa. Esta representación no sólo suple al personaje de vitalidad para amparar a Maqroll y convertirse en su igual, sino que inmediatamente la aleja de la supuesta insipidez que padecen las mujeres de la novela—con la posible excepción de Larissa. Aunque regenta el burdel, Ilona se mantiene en un mundo aparte y superior al de sus empleadas—de hecho tiene sus habitaciones en un piso más alto—y no se mezcla con ellas. La "diferencia" de Ilona se logra a través del establecimiento de una marcada dicotomía genérica que restringe el puesto de los personajes y que incita la propia homogeneidad de Ilona con los hombres del mundo narrado en un ritual que ahoga cualquier agencia que esta "liberada" mujer pueda aspirar a ejercer.

La Ilona representada en *Ilona llega con la lluvia* es producto de unas técnicas narrativas que afirman una autoridad masculina, patriarcal y heteronormativa. De hecho, Ilona actúa como

mecanismo de represión de su propio sexo al asumir la posición de regente de un prostíbulo.

No obstante el hecho de que para Ilona el establecimiento del burdel es un acto alejado de toda connotación moral—las candidatas a prostitutas son mujeres de cierto acomodo que quieren tener más capital con que solventar su estatus social—y del hecho que ella se siente superior y distanciada de un modo de vida que le resulta limitante y monótono, su negocio se basa en el uso y la comercialización de un grupo de mujeres. La protagonista mercantiliza la imagen femenina y la convierte en artículo de consumo en beneficio propio y de Maqroll y Bashúr. En vez de una solidaridad con las prostitutas, Ilona controla los medios de representación para imponerles nuevas identidades, nombres y árboles genealógicos que las hagan más apetecibles y comercializables. El moldeamiento de estas mujeres se logra por un riguroso entrenamiento en la gramática y la etiqueta adecuados para desenvolverse o pasar como aeromozas en esta exclusiva casa de citas. Ilona no sólo es eficaz en el montaje del burdel sino que es muy eficiente en la resolución de los imprevistos relacionados con la farsa de identidad de las "aeromozas" y en la prolongación de un simulacro que objetifica el cuerpo femenino para satisfacer las fantasías eróticas masculinas. Ilona ejerce su agencia económica y sexual pero lo hace en detrimento de su propio sexo al ir más allá de la moral y las leyes sociales.

Frente a esta representación de Ilona constreñida por el imaginario masculino, surge su relación interpersonal con otra mujer, Larissa, lo que crea muchas más fisuras en la narrativa de Maqroll. Si bien la motivación de Ilona parece ser la satisfacción de las necesidades sexuales y monetarias de Bashúr y de Maqroll, las acciones del personaje sugieren un lado al que Maqroll tiene poco acceso y que demuestran cierto grado de voluntad de independencia. Ilona mantiene una relación cercana con Larissa, la única prostituta que sobresale en sus ojos y en los del Gaviero. Ilona es la interlocutora de las experiencias de Larissa y el vínculo de las dos se basa en deseos y sentimientos recónditos y compartidos a través de los cuales forjan cierto sentido de comunidad. Si el entorno panameño en sí da cabida a la tragedia, es precisamente el personaje de

Larissa el que precipita el final desestabilizador del mundo racional en el que Maqroll y, supuestamente, Ilona buscan situarse. Es curioso que Ilona presente a Larissa como una especie de doble propio. Al explicar sus lazos con la chaqueña, Ilona comenta:

Es una especie de simpatía desgarrada que me hace sentir responsable de lo que le pueda suceder y, lo que es aún peor, y más incomprensible, de lo que ya ha padecido. Hay algo en Larissa que me despierta demonios, aciagas señales que reposan en mí y que, desde niña, he aprendido a domesticar, a mantener anestesiados para que no asomen a la superficie y acaben conmigo. Esta mujer tiene la extraña facultad de despertarlos pero, por otra parte, al ofrecerle mi apoyo y escucharla con indulgencia, logro de nuevo apaciguar esa jauría devastadora. Tampoco yo sé, por eso, qué pueda hacer por ella ni cómo dejarla.

(128-9)

Esta estructura de reverberaciones especulares cabe perfectamente en el Panamá construido por Maqroll donde las apariencias engañan y en el caos existente los resultados de las situaciones son imprevistos. Maqroll nota rasgos parecidos entre Ilona y Larissa: "Era como si vinieran de la misma región pero nada tuvieran en común fuera de su efímera semejanza" (99). Además de la apariencia física, las dos mujeres se relacionan con fenómenos inexplicables y Maqroll las describe a ambas como pitonisas. Ilona aparece y reaparece en la vida del Gaviero por medio de la lluvia y cuando Larissa habla, su alrededor se llena de flores, en una especie de lluvia que le construye un aura de color naranja. Por otra parte, la intimidad entre Maqroll e Ilona, y la cercanía entre ésta última y Larissa, establecen más que una relación cercana entre Maqroll y la chaqueña. La chaqueña es el lado impreciso de la realidad de la que Maqroll busca dissociarse desde temprano en la narración, pero al que se ve expuesto—y con él su interlocutor y lector propuesto.

En el capítulo que lleva su nombre Larissa, apoyada por Ilona, se apropia de la palabra. Este acto provocador—el reclamar su derecho a usar las prácticas de significación con el fin de auto-representarse—se concibe como parte de la actitud desafiante y suspicaz que este personaje asume con respecto a Maqroll desde su primera entrevista con él. Larissa ha visto a Maqroll en uno de los bares de la ciudad y sabe que él paraba en la pensión de un judío:

Yo vivo muy cerca de allí y conozco al dueño. No sé cómo logró librarse de él.

Cuando se cae en la telaraña que teje para tenerlo a uno a merced de sus tráficos siniestros, es muy difícil escaparse.

—¿Usted lo ha conseguido? —le pregunté, tratando a mi vez de sorprenderla. —

Nunca he necesitado de él y no me pondría a su alcance.

La lección era un tanto dura de tragar. (100)

Larissa se distancia de Maqroll y se burla de él por dejarse atrapar en los negocios turbios del hospedero. Maqroll, a su vez, se siente vulnerable y agredido. La estrategia de la ilegibilidad—versus la de la legibilidad de Ilona dentro de la dicotomía de género sexual y de las posiciones patriarcales aceptables—también cumple la función general de mitificar a la mujer como ente inaccesible y peligroso, especialmente si ésta, como Larissa, se aparta de la norma y de las expectativas. En su narración, el Gaviero describe a la chaqueña como hembra inescrutable y señala: "Había en la mujer algo que se me escapaba a cada instante. No porque se propusiera ocultarlo sino, más bien, porque pertenecía a un mundo que yo no conocía, y que sin ser hostil, representaba fuerzas, corrientes, regiones que eran para mí tierra incógnita." (102) Maqroll aplica la estrategia de ilegibilidad para con esta latinoamericana y alude así a su impotencia ante la atracción que la mujer provoca en Ilona y a su ansiedad ante la posibilidad de pasar a segundo plano en la vida de su socia.

La resolución de Larissa es tal que Maqroll se ve obligado a cederle la palabra. Sin embargo, tal como sucede con las intervenciones de Ilona, Maqroll, presumiblemente, puede

escoger las que quiera contar a su narratario. Las narraciones de Larissa tratan de situaciones cuasi-fantásticas que rompen la clara dicotomía entre sueño y realidad. Esta difuminación de la línea divisoria entre lo real y lo fantástico le permite a Maqroll establecer una representación para Larissa que conjura la locura con la peligrosidad e insondabilidad.

Según sus propia narración y cavilaciones, Maqroll sucumbe en el Caribe panameño—supuestamente debido a las condiciones climáticas—a un estado de meditación mucho más frecuente que el habitual. Este estado soporífero le permite especular sobre asuntos abstractos:

Para esas especulaciones dinásticas nada más propicio, al menos en mi caso, que el bochorno ardiente del trópico que suele aguzar mis sentidos y mi inteligencia hasta límites de lo visionario y delirante. Es, entonces, cuando el calor y la humedad se conjuran para establecer una noche con ambiente de caldera y llega el sueño, como una guillotina aterciopelada y piadosa, que nos deja a la orilla de olvidadas regiones de la infancia, o de oscuros rincones de la historia, poblados por figuras que vivimos como fraternas presencias inefables. (32)

Los adjetivos "visionario" y "delirante" señalan manifestaciones extrañas—y posibles en un estereotípico contexto climático caribeño—pero explicables dentro de los límites y leyes de la razón. Maqroll incluso apunta hacia el psicoanálisis u otras formas de conocimiento como explicaciones racionales para sus propios estados de delirio, obviando cualquier espacio de dudas que pudiera dar cabida a lo "fantástico" o a lo "maravilloso" en el núcleo de la narración de Larissa.¹¹ Es claro que Maqroll pretende anclarse, para su interlocutor y lector, en el definitivo ámbito de la realidad. Es precisamente ésta la manera en que el Gaviero establece distinciones precisas y solapadamente agresivas entre su personaje y el de Larissa.

Esta maniobra—es decir, que Maqroll le permita "contar" precisamente estas experiencias—parece hacerse con la intención de que el lector propuesto se incline hacia una explicación lógica que suma a Larissa en la locura: "Larissa comenzó a hablar. Su historia tenía

ciertos rincones, laberintos y atajos que lindaban con un mundo visionario que se prestaba a conjeturas teñidas de un esoterismo del que he sabido preservarme siempre por un ciego instinto de evitar el caos, que es uno de los rostros de la muerte para mí menos tolerables y más letales" (106). En el capítulo dedicado a esta mujer, y en el cual ella cuenta su "historia," sólo leemos los episodios-encuentros con un oficial de Napoleón y con un relator de la Secretaría Judicial de la República de Venecia que vivieron en el siglo XIX, o sea, más de un siglo antes que ella y sus narratarios Maqroll e Ilona. Dado que Larissa pasa más tiempo con Ilona que con Maqroll no es extraño que el Gaviero no sepa más o que no quiera narrar más. Y ya que Maqroll, a pesar de su aparente compenetración con Ilona, no tiene acceso a todo en la vida de su amiga, es evidente que otros eventos y episodios de la vida de Larissa que ésta ha podido contar a Ilona, quedan silenciados. Entonces, la atención narrativa se centra únicamente en sucesos particulares y fantasmagóricos, que son encuentros sexuales durante la travesía de Larissa desde Europa hacia el Caribe. Estos sucesos ocurren en el Lepanto, un barco abandonado en las costas panameñas y en el que la chaqueña habita, y donde sucedieron los encuentros que ella narra:

La imposibilidad lógica de estar hablando con un militar del imperio que mencionaba un presente que, en mi caso, era un pasado de casi siglo y medio; a tiempo que se planteaba en mi mente como una aberración inexplicable, sucedía con una fluidez y una lógica que, desde que el hombre comenzó a hablar, se me ofrecieron como irrefutables. . . . En esta aceptación, que una vez percibida, se tornaba en algo que sucedía dentro de los cauces de una normalidad irrecusable, reside el secreto de todo lo que me ha ocurrido desde cuando abordé el *Lepanto*.
(113-4 énfasis en el original)

Larissa, en su duda de la realidad experimentada, va de la incertidumbre característica de lo fantástico hacia la aceptación de lo maravilloso como una realidad lógica pero controlada por leyes desconocidas para ella (Todorov 25). Aunque el personaje capta la semejanza de sus

visitantes con cuadros y figuras de textos leídos, ella acepta la normalidad de estos encuentros.

No sabemos si situaciones de ese tipo—en los que entra en juego el fuerte deseo sexual de Larissa—se sigan dando, pero por lo menos la mujer sugiere tal al hablar del Lepanto: "La luz que se percibe de vez en cuando, suele atribuirse a alguna pareja refugiada allí para hacer el amor. Si supieran lo que en verdad ocurre, el asombro les cambiaría la vida" (108). Lo que ocurre en ese momento en el Lepanto es un enigma que queda sin solución, pero la chaqueña está consciente de que tales acontecimientos desestabilizarían la relación de cualquier persona con la realidad.

La misma Ilona, violando su infatigable voluntad de fijarse, como Maqroll, en la materialidad y realidad de las cosas, realiza un acto de fe y acepta el contrato de suspensión de la incredulidad y llega a convertirse en narrataria ideal de Larissa por la fascinación y el deseo de saber más que la embarga y que Larissa hábilmente promueve por sus constantes interrupciones y pausas narrativas. En previsión de semejante respuesta en el narratario y lector propuesto, en las páginas iniciales de la narración, Maqroll relata situaciones que guardan afinidad con las que Larissa cuenta más tarde, con evidente intención de desautorizar al personaje y enclavarlo en la locura. Las visiones de Maqroll se describen como sueños que el Gaviero distingue claramente de la realidad:

Cuántas veces, en esas semanas anteriores a la llegada a Cristóbal, volvió a visitarme el sueño recurrente en el que participo como consejero militar y político de un Paleólogo, alto, moreno y de una delgadez de asceta, que reina en Nicea. Todo se cumple con una deliciosa y eficaz parsimonia. La feliz conclusión de empresas guerreras y la firma de arduos tratados suceden dentro de un orden que podría calificarse de intemporal y platónico, hermano del que se instala a un tiempo en el centro de mi ser y en la dorada plenitud del pequeño imperio a orillas del mar de Mármara. De allí que, cuando mis asuntos de la diaria rutina toman un sesgo adverso, como era el caso entonces en el *Hansa Stern*, en mi

interior persisten intactas, mi disposición y simpatía por los seres que pueblan la historia y por el mundo que se ofrece al alcance de mis sentidos. (32)

Maqroll demarca el límite preciso entre la fantasía y la realidad y se atribuye el control sobre estas dos áreas en un contraste temprano e implícito con Larissa. La visualización de Maqroll de un personaje de otra época y otra latitud es similar a la de Larissa, en el sentido que esta visión también refleja los intereses y preocupaciones del Gaviero. No en vano, incluso en sus sueños, Maqroll—quien tiene obsesión con el lenguaje—siente cercanía por alguien versado en idiomas. Como señala Bakhtin, los personajes viven y actúan en un mundo ideológico propio y su percepción del mundo se encarna en sus acciones y en su discurso (335). Entonces, el tipo de conocimiento soñado por Maqroll satisfaría los atributos de su sistema epistemológico, el cual privilegia lo europeo y lo aristocrático. Sin embargo, a pesar de la señalada recurrencia del episodio, el Gaviero se cuida de presentar estas visiones como simples sueños sin consistencia real en los que él se refugia para conservar la calma y el aplomo en situaciones apremiantes, pero los cuales abandona en persecución de aventuras concretas ya sean éstas fructíferas o no.

Además de su sueño Maqroll relata varios episodios que, al igual que revelan los negocios ilegales del judío en cuyo hotel se ha hospedado, una vez más sugieren una sólida disparidad con las vivencias relatadas por Larissa. Las "apariciones" de Maqroll, a diferencia de las de Larissa, son femeninas y se encuentran enclavadas en la realidad de decadencia de Panamá:

Un sábado, en que la dosis [de vodka] acostumbrada no fue bastante para cumplir con su tarea de rescate, terminé una botella lentamente y me fui a la cama envuelto en las brumas del alcohol. El domingo en la mañana vi con sorpresa que a mi lado dormía una negra enorme, desnuda, con una cabellera de guerrero zulú. . . . De su boca desdentada bembona salían airadas palabras en un dialecto antillano. . . . La obligué a vestirse y con unos pocos dólares me la quité de encima. . . . Algunos días después también me pasé un tanto de copas, sin llegar a

lo de la vez anterior. También a la mañana siguiente, me despertó la mirada medio idiota y aterrada de una mujeruca de cabellos teñidos . . . y cuerpo casi esquelético lleno de pequeñas manchas rosadas bastante inquietantes. . . . Salí de ella, esta vez sin remuneración alguna.

. . . Hubo un tercer episodio de este tipo con una india que apenas hablaba español. . . . La saqué a empellones hasta el corredor y regresé al cuarto. (42-3)

Todas estas lugareñas—prostitutas manejadas por el hospedero de Maqroll—son construidas como el "Otro" por sus características étnicas, físicas y lingüísticas. Por otra parte, la forma de enfrentar estas "apariciones" establece un claro antagonismo entre Larissa y el Gaviero, ya que Maqroll sí descubre el origen de la situación, se niega al contacto sexual y accede a la resolución del enigma, mientras que Larissa goza sexualmente de sus "apariciones" sin preocuparse demasiado por el tipo de realidad o por el tipo de mundo en que estas "visitas" la sitúan. Al traer a colación sus experiencias de visitantes inesperadas y al prontamente descubrir una base racional para estas ocurrencias, Maqroll inequívoca, aunque solapadamente, guía a su lector hacia el establecimiento de paralelismos en los que las mujeres que él ve son de carne y hueso, sexualmente repulsivas y confabuladas con el dueño del hotel para robarle su dinero, mientras que las imágenes de Larissa parecen ser textos salidos de la imaginación alocada de la mujer. De modo que, por medio de estos recuerdos, que supuestamente sirven para indicar las intenciones perversas del hotelero hacia él, vemos también las intenciones perversas del propio Maqroll, al querer imponer una lectura de las apariciones de Larissa guiada hacia una solución lógica que recluye a esta mujer en la demencia y en la incapacidad de ir más allá de una percepción y sensaciones dislocadas. A partir del contraste establecido, y específicamente del rechazo de Maqroll a la actividad erótica, se sugiere que el deseo sexual de Larissa es desenfrenado y peligroso. Por tanto, el vínculo que Ilona establece con ella—a pesar de no ser explícitamente físico-sexual—está abocado a la tragedia y a la muerte. Ilona traspasa los límites establecidos por

Maqroll y por ella misma; cuando quiere echar atrás y desprenderse de Larissa ya es demasiado tarde. Tanto ella como la chaqueña son castigadas con la muerte por indagar en un deseo que Maqroll no puede aceptar por las limitaciones de su cosmovisión y por su respeto a las prácticas heterosexuales de representación.

Larissa negocia con el poder narrativo de Maqroll por medio de un contra-discurso que desestabiliza y amplía las coordenadas de realidad que el Gaviero pretende establecer. Su táctica, al final de cuentas, logra desenmascarar las maniobras y las limitaciones narrativas de Maqroll. Sin embargo, a pesar de la trasgresión por el deseo, ni Ilona ni Larissa dejan de funcionar en el espacio narrativo que Maqroll les asigna. Larissa enuncia un discurso paralelo al de Maqroll, pero la reclusión en un mundo colmado de encuentros perturbadores la excluye de un modo racional y legítimo de enunciación y la priva de cualquier agencia. Las conversaciones entre Ilona y Larissa no se transparentan en la narrativa y su intento de establecer una comunidad de intereses como narradora y narrataria dentro de un proyecto de vida basado en lo sensual y lo inexplicable, es decir fuera de las normas, es prescrito y catalogado de irracional. Ambas mujeres quedan reducidas a las palabras del Gaviero y a restos de sangre, después de la explosión del Lepanto que les causa la muerte. Esta sangre en vez de ser roja, es descrita por Maqroll como rosada. La coloración rosada e innatural de este fluido corporal alude en forma solapada a la anormalidad de las relaciones de apego y cercanía de las dos mujeres.

Como si esta reducción a cuerpos chamuscados y al líquido casi fantasmagórico que mana de ellos no fuera suficiente prueba de la ansiedad por el cuestionamiento de la cosmovisión y autoridad narrativa patriarcal que prevalece en el texto, después del incendio, Ilona, es mitificada o sujeta aún más. La novela termina con la llegada del barco comprado por Bashúr con el dinero del burdel. En una alusión a Ilona y a su rol en la vida de los personajes masculinos, Bashúr ha bautizado el barco con el nombre de "*Fairy of Trieste*" (140, en inglés en el original). La anglificación final de Ilona la remite al mundo "cosmopolita" y transnacional del que

proviene—como se ha visto en los epígrafes y en el intento de Maqroll por crear un modelo de mujer liberada, a la vez que trata de preservar su autoridad narrativa. No obstante, este contexto "cosmopolita" sigue siendo tan tradicionalmente mítico para los personajes femeninos como siempre, precisamente porque remite al ya discutido rol de salvadora y proveedora aunque con nuevos atavíos de hada madrina o de ser fabuloso. En vez de constituirse en agentes de cambio de sus circunstancias, Ilona y Larissa parecen ser la encarnación del imaginario masculino y patriarcal. El cuestionamiento de esta representación—reflejado en actitudes y deseos no puntualizados explícitamente e insinuados por Ilona como vedados—podrían aludir al amor lésbico precisamente en esta incapacidad por parte de todos los personajes de nombrarlo. Pero para que no quepa duda de su "anormalidad," en *Ilona llega con la lluvia* este tipo de relación no sólo es desautorizado, sino prescrito y violentamente castigado con la muerte. El predeterminado final trágico trata de eliminar cualquier posibilidad de enunciación alterna en una narrativa en la que el control masculino pretende no dejar de hacerse sentir ni un minuto. Aunque las instancias de contra-discurso son reducidas a la anormalidad y la locura, y en tales circunstancias no hay lugar para la agencia, estos momentos dialógicos sugieren posibilidades de acomodo y de resistencia que como instancias de negociación cuestionan la representación presumiblemente totalitaria de Maqroll.

Los temas de la agencia y de la negociación figuran igualmente en la versión filmica, realizada en 1996 por el director colombiano Sergio Cabrera. La película fue filmada en Cuba y contó con la participación de actores colombianos, cubanos y españoles. Este aspecto recrea el aire cosmopolita y heteroglósico de la novela, pero más allá de eso, la práctica transnacional de filmación y producción alude a múltiples niveles de negociación. El filme opera bajo los mismos presupuestos de representación de una Ilona capaz de cierto grado de libertad y agencia en una trama de aventuras en la que Larissa parece querer sujetar el espíritu libre de la triestina. La acción transcurre paralelamente en las ciudades de Panamá y Ceuta. Por una parte, *Ilona llega*

con la lluvia trata sobre el montaje de un sofisticado y exitoso burdel en la ciudad de Panamá.

Como en la novela, el encuentro fortuito de Ilona y su amigo y amante Maqroll conduce al establecimiento de un negocio: un elegante prostíbulo que luego los dos personajes regentan. La casa en la que se alberga tan pintoresco lugar es proveída por Doña Rosa—personaje interpretado por la famosa actriz cubana Mirta Ibarra. El funcionamiento del burdel, lo mismo que su estructura interior, pretende satisfacer las fantasías de los innumerables viajeros que llegan al Istmo, y por lo tanto busca reproducir el discurso de las aerolíneas y sus convenciones para el abordaje de un avión. Debido al éxito de la empresa, la pareja conoce a la extraña Larissa, quien se obsesiona con Ilona y le causa la trágica muerte en un aparente suicidio-homicidio.

Además de los personajes ya citados, la cinta desarrolla el personaje de Bashúr, quien de ser sólo rememorado por sus amigos pasa a ser personaje principal en una trama paralela que transcurre en Ceuta. En el norte de África el amigo libanés de la triestina Ilona y de Maqroll se enfrenta a una serie de aventuras para conseguir un anhelado barco. La acción de Ceuta comienza en la cárcel donde está recluido Bashúr. El libanés ha sido arrestado ya que Stavropoulos, el traficante que lo contrata para transportar un cargamento ilegal de armas en el barco Santa Caterina, lo denuncia ante las corruptas autoridades portuarias con el fin de no pagarle. Muy pronto el traficante interviene para sacar a Bashúr de la cárcel pero sólo con la intención de aprovecharse nuevamente de él. El plan es lograr que el libanés obligue a un deshonesto funcionario de la aduana a hacer un peritaje del Santa Caterina que devalúe el precio de subasta de este barco. Supuestamente, con esta treta Bashúr lograría comprar su barco y se daría por pagado. Sin embargo, a la hora de la subasta Stavropoulos ofrece un mejor precio que Bashúr y se queda con el navío. Ante esta doble trampa el libanés decide desquitarse y teje una red de designios que implica al contrabandista en tráfico de drogas. En la nueva subasta, el libanés logra adquirir el Santa Caterina con el dinero enviado por Ilona y Maqroll desde Panamá.

A juzgar por el vestuario y los vehículos usados, los dos hilos conductores ocurren en el espacio temporal de los cincuenta. El *voice-over* de Maqroll el Gaviero une los dos espacios narrativos y geográficos de África y América, y, como señala Sergio Cabrera, le presta un aire novelesco a la cinta.¹² Ésta se caracteriza por un rumor persistente de acentos e idiomas distintos que complementa el *voice-over* de las cartas que Maqroll le escribe a Bashúr. Asimismo, los comentarios a las cartas de Maqroll al comienzo, y la historia contada por Larissa hacia la mitad, crean una reverberación de locuciones que remedan el "barullo" y la heteroglosia del contexto panameño en la novela y recalcan el aspecto transnacional del ambiente, que en la película se escenifica en Ceuta, Panamá y otras localidades de Europa.¹³ La cinta preserva el doble intento del Gaviero de retratar a una Ilona con agencia y de preservar la legibilidad y la legitimidad de su propia enunciación, tal como en el texto de Mutis. Es más, la película enfatiza las prácticas de significación para representar no sólo a Ilona sino también a Larissa. Esto se consigue por la acentuación de la visualidad—especialmente la creación de una relación entre la cámara fotográfica y la cámara cinematográfica—, por la escritura en forma de cartas y su recepción, por el empleo del *voice-over* y por la represión del amor lésbico. La cinta exalta el proceso mismo de representación de Ilona y, como la novela, consigue destruirla en vez de retratar su éxito para auto-representarse como agente.

Como en las cintas *Novia que te vea* y en *Mirolava*, en *Ilona llega con la lluvia*, la visualidad por medio de fotografías y del trabajo de cámara juega un papel importante en la definición de la identidad y la representación de la protagonista femenina. Por medio de una foto estática, Ilona se convierte en una metáfora paradigmática que da inicio al filme, que reaparece en puntos claves del texto y que, hacia el final de la narrativa, reitera parte de la escena inicial con importantes modificaciones. Al igual que en *Novia que te vea*, la foto trata de anclar a la protagonista en un continuum de identidad ahistórico ya que el énfasis recae en el significado que esta mujer tiene para los protagonistas masculinos, a expensas de sus propias circunstancias.

Como el título de la obra indica Ilona está ligada a la naturaleza y su función primordial es materna, es decir, la de reaparecer en momentos de crisis para resolver los problemas de Maqroll. No es azaroso que Maqroll mire la fotografía de Ilona con expresiva y recurrente nostalgia. En la cinta, Ilona también llega o aparece para cumplir los sueños de Bashúr. De modo que los dos hombres ven a Ilona como una hada madrina para quienes ellos son amantes, protegidos e hijos.¹⁴

Las técnicas en la cinta gravitan en torno a los movimientos de la cámara cinematográfica que singularizan la cámara fotográfica para insinuar el tema de la representación. La cinta tiene inicio en Francia en una estación de trenes donde los personajes despiden a una Ilona que parte con rumbo no enunciado. Paradójicamente, el filme comienza con un segmento en el que inicialmente no se ve sino una gran cantidad de neblina.¹⁵ La siguiente escena comienza con el *close-up* o acercamiento extremo del botón de un abrigo. Este elemento permanece estático y sólo se hace reconocible a medida que la cámara retrocede y se detiene para enfocar en todo detalle el lente de una cámara fotográfica apoyada en el abrigo al que pertenece el botón. El lente de la cámara fotográfica, de esta manera singularizado, ocupa el espacio visual de la pantalla frente a nuestros ojos durante unos diez segundos. Después, la cámara cinematográfica se levanta lentamente y retrocede aún más para mostrar primero el cuerpo contra el cual se apoya la cámara fotográfica—al cual parece fijada—y luego la cara de la persona que porta el abrigo. Inmediatamente después, una toma de medio plano muestra a esta persona—el fotógrafo—manipulando el aparato y midiendo la luz. Este segmento, y sus diversas escenas, son importantes, no sólo por los campos y el movimiento de la cámara cinematográfica, sino por el contraste entre los primeros cinco segundos y los segundos finales. Durante los primeros impera el silencio. En los últimos se escucha al fondo una voz en *off* en francés que anuncia la partida de trenes y que sitúa el ambiente en un país europeo de habla francesa.¹⁶ Si por un lado, al principio la cámara fotográfica parece adherida al abrigo, es decir, al cuerpo del fotógrafo, por el otro, el silencio imperante—que excluye el ruido normal en espacios tan abiertos como una estación de

trenes—recrea condiciones de introspección usuales del trabajo del artista. La obvia conjunción de cuerpo masculino y cámara fotográfica, más las condiciones introspectivas apuntadas, anticipan la preponderancia de una mirada masculina que en el filme se constituye en motor de representación.

En la escena que sigue a la anteriormente descrita, la cámara fotográfica—del tipo de las Leika—es nuevamente filmada en *close-up* y vuelve a ocupar la pantalla cinematográfica durante unos tres segundos, antes de que el obturador sea apretado. Aquí la conjunción que toma efecto, por la inmovilidad tanto de la cámara fotográfica como de la cinematográfica, es entre estos dos mecanismos. De modo que si antes se habían fusionado la mirada masculina y la mirada fotográfica, esta segunda equivalencia liga la mirada cinematográfica a la mirada masculina detrás del obturador. El producto de esta correspondencia pronto impacta la pantalla: al cabo de los tres segundos el obturador se abre y se cierra de frente con un *click* que marca la toma de una foto en blanco y negro. Esta foto fija permanece en pantalla unos siete segundos. Ya que inicialmente—y de nuevo—hay exclusión de todo sonido, esta imagen posibilita la contemplación en silencio. Inmediatamente después, aunque la foto estática continúa en pantalla, el silencio es roto por los sonidos de la estación en el trasfondo y por la voz de una mujer despidiéndose de alguien en español. La imagen fotográfica estática se asocia así a una voz de mujer cuyo cuerpo es primeramente invisible, excepto a través de la reproducción.

El sonido de esta voz conjura varios niveles narrativos con una mujer retratada e inmóvil y una mujer que habla en *off*, es decir que como fuente de sonido permanece fuera de la pantalla cinematográfica. Esta distintiva voz, dirigida a alguien específico que descubrimos como el fotógrafo, posiciona a la mujer, es decir, a Ilona, como principal objeto de mira, aunque en la foto también quedan retratados sus amigos Maqroll y Bashúr. El efecto visual de manipulación mecánica de la cámara fotográfica—con un tiempo total aproximado de veinte segundos—enfatisa el hecho de la representación. Asimismo, los diferentes campos—con un *close-up* de la

cámara fotográfica *in fraganti* en el acto de mirar—seguida de un encuadre a media distancia del producto de esa mirada, es decir, de la foto, también contribuyen a fijar el objeto de esa representación. Por último, la asincronía entre voz e imagen postulada en el adiós de Ilona precisan aún más el objeto de la mirada y de la representación en este personaje, quien se ubica como eje central y paradójicamente como presencia ausente del tejido fílmico. El posicionamiento de un hombre detrás del aparato anuncia, como en *Mirolava*, la dinámica tradicional en la que el objeto representado es femenino, mientras que el agente de la mirada es un sujeto masculino. Como en *Mirolava* y en *Novia que te vea*, el acto de representación en *Ilona llega con la lluvia* se hace patente desde las primeras tomas. En subsiguientes escenas, y como metáfora paradigmática de la ausencia, la foto señalada aparece en momentos claves de la narrativa—y en especial al final, después de la muerte y desaparición definitiva de la protagonista.

La conjunción de cámara y artista masculino se complementa en la secuencia inicial de la estación por una espesa neblina que pronto envuelve a los personajes. La imposibilidad de ver en la espesa neblina contrasta con la aparente capacidad de Maqroll y de Bashúr de imaginar, o de ver lo invisible, es decir, a Ilona fuera de pantalla y/o ausente. La fotografía pronto se convierte en símbolo que reemplaza a la mujer, demarca la dinámica de presencia y ausencia. Ilona es invisible al comienzo de la narración por su ubicación fuera de la pantalla y de la mira de los espectadores—aunque es obviamente mirada por el fotógrafo y por la cámara fotográfica—y sólo aparece brevemente al comienzo de la cinta por la técnica de fundido a partir de la foto fija. Por este fundido Ilona cobra vida y puede despedirse de Bashúr y de Maqroll. Seguidamente, la mujer sale del marco de la pantalla, mientras que sus amigos permanecen en ella con la mirada perdida en un punto en el infinito. Es decir que mientras que Ilona parte con rumbo desconocido, Maqroll y Bashúr no sólo permanecen juntos sino que quedan abrazados en una toma estática que se mantiene en pantalla unos cuatro segundos. Esta imagen de los hombres mirando cierra el

segmento y precede el título y los créditos del filme. Lo que se logra con esta transición es reacentuar la mirada y anclar la autoridad narrativa en el punto de vista masculino ya que la foto se constituye en preámbulo de las acciones de Ceuta y Panamá. La mirada de los dos hombres se extravía en el infinito para señalar que observan o imaginan una presencia anhelada y al mismo tiempo negada ya que en el texto que ellos construyen Ilona no tiene entrada sino exclusivamente como protectora de los intereses de ellos.

La mirada masculina como perspectiva central en la narrativa se introduce, como ya he señalado, por una cadena de relaciones binarias y simétricas. Primero se da la mediación de las cámaras que se substituyen la una a la otra, y luego el reemplazo de la mirada dominante del fotógrafo por la de Maqroll y Bashúr, quienes al final del segmento observan algo indeterminado y ausente pero que, como he anotado, posiblemente es Ilona. La transición al siguiente segmento se logra con la inserción del título de la cinta por un fundido acompañado del sonido en *off* de un tren en movimiento. El texto escrito realiza una ruptura que simultáneamente remite al pasado y anticipa el futuro. El sonido del tren en el trasfondo refiere a la partida de Ilona y a la estación en Francia, mientras que el título desplaza y reemplaza a Maqroll y a Bashúr y al mismo tiempo incita a una conexión con ellos a partir de su mirada en el horizonte como signo activo de imaginación y de narración que promete y presagia el regreso de la protagonista. La ruptura entre el pasado y el presente se concretiza por la aparición en *panning* de una amplia perspectiva del canal y del paisaje de la ciudad de Panamá. Las tomas en Panamá definen un espacio geográfico y narrativo que pronto vemos explorado por Maqroll. Esta división, con un pasado situado en Francia y un presente en otras localidades, *vis-à-vis* la última imagen en pantalla de los dos personajes masculinos abrazados y mirando algo invisible para las espectadoras y los espectadores, enfatiza una conexión entre los dos que va más allá del tiempo y del espacio.¹⁷

El segmento inicial antes descrito ejecuta una maniobra de significación simbólica al anticipar la preponderancia de la mirada masculina por los encuadres, el movimiento de cámara,

los silencios y la fotografía. De la misma manera, este segmento sienta las bases para la caracterización personal de Ilona. Visualmente, Ilona es una mujer imponente: muy bella, blanca y más alta que Bashúr y Maqroll. Su costoso abrigo de piel y su porte elegante la construyen como una mujer de recursos económicos. Su partida con rumbo desconocido también la marca como mujer viajera, independiente y sin ataduras. Al mismo tiempo, la neblina de una parte de la escena llama la atención sobre los elementos naturales. Como el título indica, Ilona está ligada a la naturaleza y por eso cuando parte hay neblina y está nevando. La imagen visual de una Ilona cosmopolita pero ligada a la naturaleza se complementa por el ambiguo elemento narrativo enunciado en las palabras de la mujer, quien al despedirse de Maqroll y Bashúr dice: "¿Qué van a hacer sin mí, *mes enfants*?" En respuesta y como para reafirmar el motivo de representación, Maqroll dice: "Buscarte." La respuesta de Maqroll—en principio es difícil determinar si es él o Bashúr quien contesta—remite al juego de representación y al dialogismo inherentes a la película. Asimismo, la pregunta de la protagonista infiltra en la cinta el aspecto materno que Maqroll ve en la Ilona de la novela. Después de este intercambio, Ilona procede a besar apasionadamente, y por turnos, a los dos hombres. Este beso sitúa a Ilona como mujer sexual y libre al introducir las relaciones triádicas que surgen paralelamente con Maqroll y otros personajes. La escena del beso inmediateza la metáfora del incesto—con la que el texto novelístico también juega—para sugerir una sexualidad protectora pero desviada y posiblemente peligrosa.¹⁸

Las coordenadas para asentar la relación simbólica entre Maqroll y Bashúr—y su caracterización con respecto a la dinámica de tiempo y espacio eternos sugeridos por la toma fija en pantalla después de la partida de Ilona—se formalizan con los dos ambientes principales del filme. En primera instancia, los créditos de la película se superponen al paisaje de la ciudad y del canal de Panamá para prefigurar la mirada de Maqroll quien se aproxima y llega al lugar en barco. Poco después de su arribo, el Gaviero deambula libremente por el espacio público, el cual observa detenidamente para inscribir las reacciones a éste en sus cartas a Bashúr. Este modo de

escritura a partir del examen del espacio inmediato realiza la conexión con el otro espacio geográfico de Ceuta, en un tiempo paralelo al presente de Maqroll. El envío de telegramas y de cartas, y el *voice-over* que revela el contenido de estas misivas, permite el enlace de las dos zonas territoriales y de los dos amigos. A su vez, Bashúr responde en encripticos mensajes típicos de un espacio donde la rapidez y la acción son índices de un modo de vida lleno de riesgos. En comparación con esta comunicación continua, la foto de Ilona figura como un *leitmotiv* que recalca la presencia corpórea de los dos hombres y enfatiza la ausencia y significación simbólica de la amiga—en Panamá, además de ser contemplada por Maqroll, la foto es escudriñada por un oficial de la policía que arresta al Gaviero y que comenta que en el pasado éste ha debido tener una vida mejor. La ausencia de Ilona se significa por la situación precaria del Gaviero y por la misma foto.

Maqroll se destaca como sujeto de la escritura en una temprana escena en la oficina de correos. Su voz, por la técnica del *voice-over*, devela el contenido de su misiva a un narratario inicialmente desconocido para los espectadores. En esta secuencia se presentan un interesante ángulo filmico y una enunciación contundente. La cámara cinematográfica—que retrocede a medida que Maqroll entra a la oficina de correos—se levanta de modo notable y rápido para situarse detrás de un empleado de telégrafos y detenerse casi sobre su cabeza. Desde esta perspectiva, un acercamiento enfoca el rostro de Maqroll en el momento en que el personaje corrige la escritura codificada del funcionario: "Maqroll se escribe con q." La cámara pesa sobre la figura del telegrafista desapareciéndole el cuerpo y dejando ver sólo la parte superior y trasera de su cabeza. Aquí se ve que si Maqroll trata de borrar la mediación de este empleado al rectificar su escritura telegráfica, la cámara hace otro tanto al obliterarlo de la toma. Además de establecer la posición central de Maqroll y la conexión entre Panamá y Ceuta, la comunicación señala en términos explícitos que los dos amigos le han perdido la pista a Ilona. La mujer no sólo

no está en ninguno de los dos espacios, sino que ni Bashúr ni Maqroll conocen su paradero. El que sí sepan el uno del otro, entonces, destaca su perdurable e inseparable unión.

Mientras que Maqroll domina visual y narrativamente el espacio de Panamá, Bashúr señorea sobre el espacio de aventuras de Ceuta. La acentuación del protagonismo de los dos hombres se da a través de una comunicación que sella sus mutuos vínculos, su solidaridad y su lealtad. Lo que esta estrategia consigue, además, es el desplazamiento de Ilona—quien es objeto de las cartas y no el sujeto escritor de ellas. No obstante estas señaladas jerarquías, el *voice-over* de Maqroll no logra sofocar, sino que por el contrario provoca y acentúa el ruido de vocalizaciones y la heteroglosia que sirven como trasfondo a su voz. Los murmullos de estas otras enunciaciones cuestionan el centro de poder que el Gaviero—como enlace organizador de los espacios y del texto de las cartas—ostenta y lucha por conservar. Por una parte, las cartas se convierten en vehículos de representación; por otra, en artículos de consumo para un número de prisioneros en la cárcel de Ceuta donde Bashúr es brevemente detenido. Esta dinámica ejemplifica las teorías de Michael Bakhtin en cuanto a que el lenguaje es heteróglota: "[el lenguaje] representa la coexistencia de contradicciones entre . . . diversos grupos socio-culturales" (291). Los presos obligan a Bashúr a leer sus misivas en voz alta y usan parte de la información para reubicar a los personajes nombrados por Maqroll en triángulos amorosos con escenas de celos y para situar a Ilona en un texto narrativo de resolución concreta y cerrada en la que ella traiciona a los personajes masculinos.

Los prisioneros constituyen un público dispuesto a consumir lo femenino como cierto tipo de representación que Maqroll inconscientemente provee. De esta manera, no sólo colman su deseo de historias amorosas y jocosas sino que al usar sus propias maneras de recepción y de comprensión le restan autoridad y seriedad al tono filosófico de las cavilaciones del Gaviero. De paso, también cuestionan la heteronormatividad ya que en su interpretación de las cartas los protagonistas masculinos siempre resultan ser cornudos por su aparente incapacidad de satisfacer

a la mujer. Aunque la lectura de los presos no ocupa mucho tiempo narrativo, los reclusos afirman que es práctica común leer y comentar las cartas en voz alta ya que no todos saben leer. Dado que Maqroll le escribe a su amigo con tanta frecuencia, la escena representa una ocurrencia iterativa, es decir, que sucede en múltiples ocasiones durante la permanencia de Bashúr en prisión, aunque visualmente se presenta sólo una vez. La nostalgia de Maqroll por Ilona se significa por medio de signos que la construyen como un objeto de representación ambiguo y diferido. La lectura de Bashúr, quien comparte la cosmovisión del Gaviero, contrasta con la de los prisioneros y lo lleva a batirse a puños con ellos. Al apelar a imágenes eróticas y a convenciones de la narrativa popular, los presos leen más de lo que Maqroll dice y ponen en evidencia la heteroglosia y la pugna dialógica en la negociación de significados.

La simbología de representaciones, con un espacio altamente imaginado para Ilona como producto de la mirada e imaginación masculinas, se concretiza aún más con su aparición en Panamá. Aunque las acciones de la mujer supuestamente demuestran su capacidad de agencia, su participación en el comercio de la prostitución provoca una lectura a contrapelo del texto. Después de algún tiempo de vicisitudes y pruebas que dejan a Maqroll sin un céntimo, el personaje encuentra a Ilona en el lobby de un hotel en un día de tormenta. A partir de ese momento los amigos se vuelven inseparables. Ilona mantiene monetariamente al Gaviero mientras piensa en una manera rápida de hacer dinero, especialmente cuando sabe que Bashúr necesita ayuda en Ceuta para participar en la subasta del Santa Caterina. Pronto Ilona concibe el plan del burdel que alcanza gran éxito entre los hombres de negocio que van a Panamá y que viven la ciudad como un lugar de paso y de diversión. La estrategia financiera de la triestina parte de su idea que: "Los hombres se sienten cercanos a la muerte al subir a un avión. Y de repente aparece una mujer cosmopolita que los hace sentir objetos de una atención especial. De allí a la ensoñación erótica hay un paso." Ilona busca y encuentra el sitio ideal para el burdel y comienza un proceso de reformas arquitectónicas de la casa, de modificación de la identidad de las

"cabineras," de diseño de los uniformes y selección de las aerolíneas para los "vuelos." En el filme se la ve diseñando, pintando, coloreando, es decir, transformando y camuflando su entorno para encubrir y realizar la actividad ilícita de montar una casa de citas. Maqroll recalca la capacidad creativa de Ilona la cual le sirvió en el pasado a ella, a Bashúr y a él para desfaltar un banco suizo. La recursividad de Ilona le permite realizar sus proyectos financieros recurriendo a lo que ella encuentra a mano, y en ocasiones, por la resignificación de objetos en uso, por ejemplo, en este caso, los aviones.

En el proceso de "entrenamiento de las azafatas" Ilona las nombra y les asigna biografías para construirles una identidad cosmopolita que, según ella, puede llegar a despertar el deseo de los hombres. Como el capitán Pantaleón en la cinta *Pantaleón y las visitadoras*, Ilona utiliza la imagen y el cuerpo femenino en un elaborado y exitoso esquema de meretricio. El suyo reclama un complicado entramado visual y la complicidad de los clientes para que la ficción funcione. La entrada y la recepción del burdel son concebidas como una sala de espera en la que los asientos tienen cinturón de seguridad. Alex, el ayudante de Maqroll e Ilona, lleva uniforme de piloto y controla la entrada de los usuarios, que deben esperar a que se anuncie el despegue para ser recibidos por las multilingües "cabineras." La imagen de mujer liberada y recursiva de Ilona se crea sobre la base de la concepción e implementación de este proyecto que implica acondicionar el lugar de trabajo y establecer el lenguaje permitido, las tarifas y las reglas de las transacciones. Además, con el fin de evitar problemas con el personal y los pasajeros de las aerolíneas reales, el esquema debe tener un engranaje flexible que le permita a Ilona hacer continuas modificaciones. Esta tramoya "aeronáutica" atrae una gran cantidad de clientes y de ganancias en una Panamá que bulle de extranjeros. El uso del cuerpo femenino y de los aviones para remedar y apaciguar las ansiedades masculinas juega con conceptos que relacionan la muerte con lo erótico. En este tipo de significaciones, las mujeres suplen el modo por el que los hombres llegan al orgasmo independientemente de si ellas mismas tienen acceso al placer o no. Este tipo de posicionamiento

implica a Ilona en una trama que contribuye a la subyugación femenina y que la limita en sus opciones reduciéndola a cómplice de modelos patriarcales tradicionales. Por otra parte, la inventiva de Ilona hace referencia a la heteroglosia ya que en forma paródica la triestina relee y remeda las convenciones de las aerolíneas y las recontextualiza para provecho personal en el juego erótico con el deseo masculino.

Las habilidades que Ilona despliega en Panamá confirman las aventuras que ella narra a Maqroll a su fortuito encuentro. El hecho de que en el momento del reencuentro Ilona se adueñe del *voice-over*, aunque sea por breves instantes, señala su capacidad de negociación con la mirada y la voz autoritaria del amigo o con la imagen que Maqroll quiere crear de ella. Al añadir nuevas facetas, la misma Ilona complementa y verifica la representación de Maqroll, pero también la desestabiliza. La exuberancia sexual de Ilona, que desde el comienzo de la cinta se significa por su relación simultánea con Bashúr y el Gaviero, se desplaza de ella hacia las actividades que realiza y viceversa. Al encontrar a Maqroll en Panamá, Ilona reanuda sus relaciones sexuales con él y toma la palabra para dejarlo ver a él y a los espectadores parte de sus andanzas. En el montaje de su vida pasada las imágenes recrean a una Ilona en África del Sur al frente de un erótico *table-dancing* con personal negro. Ante la persecución de la policía del país para que acate las normas de segregación, Ilona prefiere cerrar el lugar. La mujer despidió al oficial de policía con las multilingües y despectivas interjecciones: "Ud. se puede ir al carajo. *Fuck you. Foutre.*" Luego echa a la concurrencia acusándola de racista. Después de Sudáfrica, Ilona se marcha a Tenerife donde "sucumbe a los encantos de un joven y rico heredero." Allí conoce a una húngara, viuda de un emigrado, y juntas deciden poner en Panamá un negocio de ropa fina. Ilona se encuentra a Maqroll justo al día siguiente de haber disuelto esta sociedad que la ha dejado con una suma considerable de dinero. Según ella este dinero le "permitirá vivir sin preocupaciones por un tiempo." La selección de imágenes narrativas indica que hay algo innombrable sobre Ilona porque en la cinta ella calla sus relaciones con la húngara—que en la novela son de tipo homoerótico.¹⁹

Es más, Ilona narra y visualiza para los espectadores un show heterosexual de *table-dancing*, en vez del acto lésbico entre dos negras que ella misma describe en el texto novelístico. Como en la novela, Ilona toma la palabra para acentuar la representación de Maqroll y para perpetuar el imaginario masculino heterosexual y patriarcal pero su agresividad verbal y su desacato en Sur África concuerdan con una sexualidad desbordante de nueva mujer fatal que dirige sus propios destinos a través de sus negocios con el sexo. Ya que para Ilona el sexo y los negocios están íntimamente relacionados, el silencio del filme sobre su aventura erótica con la socia húngara no logra acallar la posibilidad del lesbianismo de Ilona y no consigue estabilizar la representación de Maqroll que la misma Ilona asume pero que implícitamente cuestiona.

La corporización de Ilona no sólo confirma la autoridad narrativa de Maqroll, sino que se necesita en el filme para expresar la relación de Bashúr con la protagonista. Además de las cartas, Ceuta y Panamá confirman una conexión por el papel de la triestina en la vida de su amigo libanés. La empresa que Ilona monta en Panamá se hace en parte con el fin de realizar el sueño de Bashúr de poseer un barco en el que podrán por fin estar todos juntos.²⁰ La caracterización de Ilona con respecto a su relación con Bashúr la construye como una figura materna y un fetiche para este hombre. No obstante la inteligencia de Bashúr y sus elaborados trucos en Ceuta, plaza en la que debe enfrentar varias pruebas para confirmar su hombría—no sólo al negarse a hablar en los interrogatorios de la policía, sino al tener que superar la astucia del traficante de armas que lo engaña y lo lleva a esta ciudad—, Bashúr no puede comprar el Santa Caterina sino con la ayuda monetaria de Ilona.

La búsqueda y goce de la posesión de un barco son anhelos inherentes a la caracterización y representación de Bashúr en el espacio africano. El amigo libanés de Ilona y Maqroll se encuentra en la cárcel acusado de transportar armas. Sin embargo, al no delatar a su cómplice es dejado en libertad. Inmediatamente después es llevado por su supuesto abogado a ver a Stavropoulos, el traficante de armas, quien rehúsa pagarle su parte. Además, este hombre se

burla de Bashúr al no hablarle directamente sino a través del abogado: "Su cliente quiere saber quién lo denunció. Y es justo, aunque se me rompa el corazón. Fui yo. Necesitaba entregar a alguien en cuyo silencio pudiera confiar para que no se fijaran en él. A mí no me hubieran tenido que pegar para que hablara y mis clientes no son caballeros como Ud. Bashúr. Ellos no me hubieran perdonado nunca." Bashúr es presentado como un traficante caballeroso en un mundo que no admite ya tales reglas de juego y en el que el perdón es considerado una flaqueza. La poca estima en que Stavropoulos tiene a Bashúr se transparenta por sus irónicas palabras y su socarrona risa: "Su abogado me dice que Ud. es armador pero que no tiene barco." Este juego de palabras recuerda el cuestionamiento implícito de la idea de masculinidad enunciada antes por los presos. Si en aquella escena se invoca la infidelidad como una falla provocada por una insuficiencia masculina, en ésta, el comentario y la risa de Stavropoulos indican una deficiencia y una debilidad en Bashúr que ponen en entredicho su sagacidad y su hombría. Como para probar esta apreciación, el traficante se vuelve a aprovechar de Bashúr proporcionándole información para devaluar el Santa Caterina. Una vez que Bashúr ha logrado este cometido, Stavropoulos es quien ofrece el mejor precio burlando nuevamente a Bashúr. No es sino hasta este momento que el libanés concibe y ejecuta un plan para desquitarse del traficante al implicarlo en tráfico de drogas y provocar una nueva subasta del barco en cuestión. De esta manera, pero con el dinero que le envía Ilona, Bashúr puede por fin comprar el navío.²¹ En el filme, Bashúr concentra todas sus energías en la consecución del barco, de tal modo que parece vivir sólo en función de ese objetivo. El mismo Stavropoulos, al burlarse de estos intentos y al probar su propio poderío al quedarse con el barco, realza la naturaleza fetichista del navío. La búsqueda de Bashúr lo enfrenta a varias pruebas conducentes a la validación de una capacidad y hombría sólo realizables por la posesión del barco. Sin embargo, el libanés sólo consigue la embarcación por la mediación monetaria de Ilona y por la economía subyugante del prostíbulo.

De manera complementaria, el acto de nombrar, o de rebautizar este mismo barco con el apelativo de *Lady of Trieste*, en supuesto homenaje a Ilona—en la novela es *Fairy of Trieste*— recalca la idea del desplazamiento, fetichización y simbolización a la que Ilona es sometida. Como en la novela, la protagonista pasa de ser la que nombra a ser nombrada, en una operación que intenta sujetarla a una definición estable. El hecho de nombrarla "*Lady*" devela la economía de deseo imperante en la representación/idealización de Ilona. Si por una parte, el filme muestra a Ilona en su diario accionar como una persona "libre," por otra, el acto de llamarla "*lady*" intenta realizar el paradójico acto de creación/perpetuación de una Ilona sujeta a la imaginación masculina. El acto de nombrarla "dama" la somete a las reglas sociales y a la heteronormatividad a pesar de alusiones textuales a la ambigüedad de sus relaciones con Larissa. Siguiendo a Judith Butler, aquí el acto de nombrar adquiere una función política y performativa. Ser nombrado significa la inscripción en la ley a través del moldeamiento del cuerpo en consonancia con esa ley (72). Por un lado Maqroll quiere crear la apariencia de representación de una Ilona con agencia, pero su mirada y su *voice-over* la reconstituyen de manera patriarcal. Por otro, Bashúr la idealiza en extremo al nombrarla como su contraparte en la dicotomía de caballero/dama que complementa su juego de vida de acuerdo a papeles ancestrales según el género sexual. Sin embargo, lejos de ser una "dama," Ilona es una "madama." El acto de nombrar a Ilona realiza su desplazamiento/idealización final al mismo tiempo que muestra la trampa de representación en la que caen los dos hombres.

Ultimadamente el desplazamiento de la protagonista se verifica porque Bashúr y el barco ocupan, literalmente, el lugar de Ilona en Panamá. La entrada de la embarcación en el Puerto significa la salida y suplantación de la ya fallecida mujer. Bashúr y el barco que la homenaja sustituyen a Ilona para precipitar la fetichización de la protagonista. Al reunirse con Maqroll, Bashúr lo abraza y llora con él. En la escena final, se repite la toma inicial de los dos hombres abrazados mirando al infinito. En esta última imagen los dos hombres nuevamente comparten el

mismo espacio geográfico y un estrecho abrazo. Aunque lloran a Ilona, esta secuencia señala la ausencia definitiva de la mujer recabada en su muerte. El segmento también reafirma una alianza masculina que es posible, en gran parte, debido al dinero y la "volatilización" metafórica y literal de Ilona. La importancia de la unión de Maqroll y Bashúr se ratifica por la serie de tomas simétricas analizadas al comienzo de este capítulo y por las semejanzas entre el final y el comienzo de la película: la neblina inicial vuelve a ocupar la pantalla mientras que los sujetos de la mirada—Maqroll y Bashúr—a través de su contemplación del infinito imaginan a una Ilona que ahora está definitivamente fuera del campo visual tanto de espectadores como de protagonistas. Lo que subsiste a perpetuidad en la toma final de la cinta es la figura de los dos amigos unidos en un abrazo. La suplantación definitiva de Ilona y el abrazo de los dos amigos, quienes ya tienen el barco deseado, da cabida a la ambigüedad en término de las alianzas sexuales y del deseo heterosexual promovidos en el filme. El deseo de Sergio Cabrera de disipar connotaciones homosexuales para el personaje de Ilona no logra evitar la posibilidad de tales asociaciones en otras uniones que el texto filmico aprueba y promueve. Parafraseando a Lynda Hart, la homosexualidad es más prominentemente representada cuando es virtualmente borrada del texto. Si el referente buscado se ubica únicamente en la zona de la connotación, los argumentos para su existencia pueden encontrarse solamente a través de una acumulación infatigable de insinuaciones, nunca probadas pero potencialmente probables (66).²² Es decir, que la probabilidad de la homosexualidad regresa al texto filmico por la fuerte relación entre Bashúr y a Maqroll y por la relegación final de Ilona a objeto o intermediario que les permite conseguir su sueño de estar juntos en la embarcación.

Si la intención de dispersar las denotaciones homosexuales de la película dirige la atención hacia el vínculo entre Maqroll con Bashúr, en mayor medida la encauza hacia la de Ilona con Larissa. Estas relaciones ocupan mucho tiempo filmico y delimitan una fuerte conexión, que en la cinta sobrepasa la que Ilona tiene con sus dos amigos. De hecho, esta alianza es tan

amenazante, que el principio de prohibición de la homosexualidad estudiado por Hart e invocado por Cabrera definitivamente exige una resolución trágica. Larissa e Ilona comparten muchas características comunes—son viajeras e independientes, amantes reacias al matrimonio y apasionadas en la realización de sus objetivos y deseos. En el filme, Larissa también se apropia de la palabra para contarle a Maqroll y a Ilona sus aventuras eróticas en el Lepanto, el pequeño barco encallado en el que ella vive. La narración está dirigida principalmente a Ilona ya que Larissa establece permanente contacto visual con ella ignorando a Maqroll. El acto de narrar se constituye en arma de seducción de la argentina quien establece con Ilona una relación estrecha que poco a poco desplaza y provoca los celos y la animadversión de Maqroll. Sin embargo, a pesar de la fuerza de esta cercanía—o precisamente por ella—el filme se concentra en las relaciones de Larissa con sus visitantes del siglo XIX como forma de atenuar o evitar el subtexto lésbico.

Es más, aunque los narrarios de Larissa son específicamente Ilona y Maqroll—es decir que su historia tampoco está dirigida a una audiencia como la que azarosamente interpreta las cartas del Gaviero—Larissa es la que provee en el filme los aspectos eróticos reclamados abiertamente por los reclusos. Las expectativas eróticas del público al interior del filme y la invocación y satisfacción de este deseo por el texto de Larissa aluden a la dinámica entre las convenciones narrativas y su recepción. De hecho, esta dinámica es evocada por Cabrera quien dice que el motivo lésbico podría ser demasiado fuerte para el público colombiano y, al parecer, por ello privilegia las escenas eróticas heterosexuales. No obstante, las reacciones contrastantes de Ilona y de Maqroll a la narración/visualización de Larissa evoca nuevamente la heteroglosia. Si por un lado Maqroll concibe las aventuras eróticas de Larissa con personajes de siglos anteriores como signo de locura; por otro, las conexiones sobrenaturales de la mujer y su modo ontológico alterno de situarse en el mundo la acercan a Ilona en una comunidad de deseos no normativos. Ilona se ve identificada con Larissa y se deja seducir por ella y por su auto-

representación. De modo que aunque el personaje de Larissa—por la proximidad que logra establecer con Ilona—fisura el texto de Maqroll, que lucha por conservar la autoridad por el borramiento de lo que se dice durante otros intercambios verbales de las dos mujeres, que como en la novela son reducidos a una imagen silenciada. Maqroll trata, por el final trágico y la supuesta locura de Larissa, de presentar el obvio deseo de las dos mujeres de estar juntas como elemento peligroso y trasgresor de las normas de socialización aceptables.

La peligrosidad de Larissa se va construyendo en el filme de manera sistemática. Las imágenes visuales que se asocian con ella—incluso antes de que entre a formar parte activa de la trama—se relacionan con la decadencia y la violencia. En una secuencia en la que Maqroll e Ilona caminan por Panamá en busca de una casa para establecer el burdel, la cámara se detiene inusitadamente y por varios segundos en el Lepanto, una embarcación abandonada en el muelle. El barco es un armatoste derruido y corrupto por el óxido, que afea y ensucia el paisaje panameño. Más tarde sabemos que esa es la casa de Larissa. En otra escena en la que los dos amigos están en un bar, el ruido de una trifulca llama su atención. En estas imágenes se ve a Larissa con un pico de botella en la mano amenazando a un hombre. Es decir, que la construcción de Larissa como un ser peligroso se va erigiendo poco a poco a través de imágenes cuya significación no es inmediatamente obvia sino a través de una acumulación excesiva. El acopio de estas señales tiene la misma función que las visitantes nocturnas de Maqroll en la novela; los signos de la decadencia y peligrosidad de Larissa son usadas para crear una imagen negativa que serviría de explicación para la obsesión y el deseo de la argentina de acercarse a Ilona. Lo que la cinta no puede evitar ni explicar es la atracción que Ilona siente hacia su amiga. Esta relación, en vista de la alta sexualidad de Ilona, de la peligrosidad de Larissa, y de la subsiguiente exclusión de Maqroll, es ligada a una feminidad agresiva y peligrosa que debe ser borrada del entramado filmico. En consecuencia, la comunidad de intereses y el apoyo mutuo que las dos mujeres establecen se reduce a un motivo oscuro que es demonizado y castigado con la muerte.

La propuesta implícita de *Ilona llega con la lluvia*—a pesar de que por su libertad sexual, independencia y creatividad en los negocios, Ilona es representada como modelo de "nueva mujer"—parece ser la de reforzar el imaginario social sobre la hegemonía del deseo heterosexual y la normalidad y naturalidad de la pasividad femenina.²³ No obstante el intento de reafirmación de estos modelos, la representación de Ilona como objeto ausente-presente, la de Larissa como mujer sexual, agresiva y violenta, y la relación estrecha entre Maqroll y Bashúr socavan la implícita prohibición de la homosexualidad y se constituyen en indicios auto-referenciales sobre el tema de la representación. A su vez, la entrañable amistad de Ilona y Larissa y sus breves momentos de apropiación de la palabra marcan la entrada de momentos heteroglossos que les permiten negociar con la implícita negación de sus personas y voces.

Ilona llega con la lluvia, tanto la novela como el texto fílmico, son importantes en este estudio de la negociación y la representación femenina por las maneras de revelar ciertas trampas de la representación. La mujer que a primera vista parece ser la más agente de todas es, después de todo, una fuerza de represión. Es más, sus intentos de formación de una alianza verdadera con otra mujer provocan su destrucción. Como texto patriarcal *Ilona llega con la lluvia* no permite recodos temáticos para la exitosa negociación femenina. Ya que el texto novelístico y el fílmico quieren dar la apariencia de Ilona como una mujer con agencia, tienen que negociar de una manera fascinante la tensión entre la mujer como ser representado por medios masculinos, patriarcales y heteronormativos, y la posible mujer como agente que se auto-representa y negocia exitosamente con estas mismas coyunturas socavando y desestabilizando la representación masculina. En ambas obras la mujer es un ser representado; pero los textos son extraños porque evocan, sin realizar totalmente, la posibilidad de la mujer que se auto-representa. La verdadera agencia femenina tendría que adquirir una voz más verdadera y liberarse del estigma de "consumo" que plaga el interior de la narrativa por el público de reclusos, por el de clientes del burdel y por el imaginado público de espectadores para el que hay que implementar y respetar la

prohibición de la homosexualidad. A pesar de estas limitaciones temáticas, el análisis de las técnicas demuestra que en este nivel sí hay negociación, o por lo menos resistencia. Esto sucede en especial en el filme, donde la variedad de lenguas del trasfondo, los diversos puntos de vistas y la presencia de narradores y narrarios que "leen" a contrapelo, y cuyas reacciones demuestran una comprensión asentada en diversas zonas socioculturales, resultan contestatarias para la representación masculina de la mujer imaginada. En mayor medida que el resto de obras estudiadas en esta investigación, *Ilona llega con la lluvia* representa el conflicto emblemático del dilema planteado: como mujer con privilegios Ilona trata de pasar de una posición de sujeto a una de agencia pero su negociación no es totalmente exitosa debido a la complejidad de factores que siguen sujetando a las mujeres. Al mismo tiempo, su negociación, junto a la de Larissa, tampoco es terriblemente fallida por las virtuales posibilidades de resistencias y de dialogismos implícitos en la heteroglosia que hacen ver la representación como un proceso interesado.

Conclusión

En este estudio he presentado ejemplos de los usos productivos de una poética de la negociación como discurso metodológico para el análisis de la narrativa en su dimensión de texto cultural. Partiendo de la idea de que en nuestra contemporaneidad el sujeto social vive en un constante estado de negociación, la metodología de la negociación se antoja práctica ya que a través del énfasis en la conciencia del papel político de las prácticas cotidianas es posible examinar las formas críticas en las que este sujeto se liga o no al sujeto textual en formas más dignificantes y humanizadas. La poética de la negociación, como forma alterna de imaginar y analizar las relaciones de los personajes, los medios de representación, las concesiones al nivel de publicación, distribución y consumo, ofrece una vía alternativa más factible para la construcción de espacios más habitables, que aunque refuerzan las relaciones de poder, al mismo tiempo las cuestionan en un proceso constante que implica la renegociación a medida que los espacios construidos van siendo reapropiados por las ideologías dominantes.

En tiempos en que el discurso revolucionario en Latinoamérica, incluido el de las guerrillas y de los grupos de derecha, centro e izquierda, está prácticamente desprestigiado, la negociación se alza como una serie de prácticas que, sin llegar a convertirse en reglas o normas, se relacionan con el día a día de la experiencia vital latinoamericana. De hecho, un estereotipo positivo habitual para la representación de lo latinoamericano aduce que frente a limitaciones o constricciones de tipo social, político, religioso, cultural y/o económico, los ciudadanos de Latinoamérica a menudo encuentran caminos y formas de hacerse la vida. Aunque este tipo de caracterización por lo general aplica a personas de los más bajos escalafones sociales y a sus maneras de sobrevivir la pobreza, con frecuencia también se emplea para describir campos culturales tales como la producción artístico-visual, en particular el cine, que en América Latina, como es sabido, a menudo surge de trabajar con las uñas y en base a un ínfimo presupuesto.

Es decir, que la crítica sobre la negociación y sus sujetos parte de la observación de la realidad circundante y avanza hacia la aplicación de conceptos prácticos al análisis narratológico y cultural, bien que ni en la vida social ni en la textual, la negociación pueda poner a los sujetos fuera del alcance de las limitaciones y adversidades de la vida en sociedad. Tal perspectiva resultaría clásicamente utópica y, como es sabido, en este tipo de utopía no ha habido cabida para los sujetos femeninos. Entonces, no se trata necesariamente de subvertir y negar de una vez por todas las estructuras de poder imperantes, sino de lograr una reorganización del espacio social por estructuras de conciencia más compasivas, más prácticas y menos rígidas que las existentes. El concepto de la negociación nombra un fenómeno ubicuo y presente en la literatura, en el cine y en la vida diaria. Frente al neoliberalismo y sus efectos negativos, de cara a las dictaduras y las guerras civiles se ven ejemplos como el de las mujeres de las maquiladoras, las madres de la Plaza de Mayo y las mujeres colombianas de las zonas de violencia, que por medio de sus coaliciones y esfuerzos por "hablar recio" y conseguir espacios de auto-expresión, han logrado desacreditar y mostrar las inequidades e injusticias de su marginación. Aunque estas mujeres se ven asediadas, desplazadas, e incluso asesinadas sus alianzas y prácticas para encarar la vida prueban que la negociación es un fenómeno que posiciona a los sujetos como agentes de cuestionamiento y (re)significación de sus circunstancias. Si bien estas mujeres en ocasiones no consiguen cambiar radicalmente las estructuras apremiantes que las oprimen y las reprimen, sus micropolíticas cotidianas sí demuestran una voluntad de vida que permite la creación de espacios para la supervivencia, la dignidad y la armonía. Tal visión resta en el reconocimiento de que los centros de poder y los periféricos existen en estado constante de desplazamiento y de reacomodo.

Las formas de recursividad y de negociación práctica frente a vivencias personales y constricciones económicas, étnicas y políticas, me han permitido extrapolar el concepto de la negociación a otro nivel del cuerpo social: las mujeres blancas y financieramente privilegiadas, que si bien tienen alguna oportunidad de participar activamente en los medios intelectuales o

culturales y pertenecen a clases sociales medias y/o altas, también sufren dificultades y tensiones debido a factores como la nacionalidad, el género sexual, la división del campo laboral, la heteronormatividad obligatoria y la precariedad en el acceso a los medios de (auto)representación. Amén de los ya mencionados de etnia y clase social. En el examen de la marginación de estos sujetos femeninos, mi análisis ha enfatizado la negociación por parte de protagonistas que por su ubicación y caracterización como sujetos "transnacionales" e híbridos poseen rasgos de identidad que entrecruzan varias fronteras. Estas mujeres se definen por tomar de cada una de ellas lo cotidianamente necesario para construirse un espacio más ética y valorativamente cómodo, al tiempo que evitan exhibir resistencias violentas y explícitas que podrían dificultar aún más sus maniobras.

En concreto, estrategias como los compromisos, las concesiones, los asentimientos, el reciclaje, la oposición, el dialogismo y la apropiación y reevaluación de convenciones literarias y cinemáticas de "limitado" capital cultural les permite a las protagonistas de los textos estudiados indicar un cuestionamiento de los modelos tradicionales de representación de la mujer y sugerir la existencia de subjetividades alternas. La alteridad "transnacional," sexual y étnica de estos sujetos femeninos amplía los espacios locales al mismo tiempo que cuestiona visiones de la identidad cultural y nacional en términos de resultados inalterables o impermeables, en favor de una idea de la identidad como proceso o transcurso. Simultáneamente, estas dinámicas motivan la inserción del tema de la negociación como elemento positivo y productivo para los debates culturales sobre los sujetos femeninos latinoamericanos y sus funciones en las narrativas.

En este sentido, y lo que es particular para los textos y las protagonistas analizadas, es que la negociación implica la posibilidad de aceptar acomodos y compromisos con la tradición literaria y cinematográfica, de imaginar vínculos de solidaridad con otras mujeres, de concertar pactos interétnicos, y de realizar actos de oposición pasiva con miras a desentrañar los espacios en "off" de los textos y de las relaciones contextuales para apropiarse de esos espacios y ejercer o

cuestionar la falta de agencia. Todo esto en el marco de afectividad con una cotidianidad vivida como proceso de (re)ubicación ideológico-discursiva, emocional, corporal, psíquica, psicológica y representacional. Como he mostrado, la sensibilidad expresa en los textos permite la entrada de sujetos nacional, étnica y sexualmente "abyectos," de mujeres cuyas relaciones con hombres son fallidas y de sujetos femeninos con más voz.

Las consideraciones metodológicas sobre la negociación en el presente estudio se han enfocado en textos latinoamericanos contemporáneos con la integración del análisis de códigos narrativos y cinemáticos a modelos ideológicos y dialógicos de representación y representatividad, de producción y recepción y a conceptos sobre la cultura popular y sus usos. También se han examinado las tácticas y estrategias específicas de las mujeres retratadas, las cuales viven, asimilan y responden a diversas interpelaciones, en los ejes de la sexualidad, el género, la clase social, la etnia y la nacionalidad, en tanto sujetos pertenecientes a grupos sociales específicos. Tal análisis destaca los modos de construcción de un sujeto femenino negociador cuyas maniobras privadas y de la vida diaria se constituyen en maneras de ampliar los límites de su participación en los discursos públicos, incluidos los de representación.

La exploración llevada a cabo se ha concentrado en los códigos cinemáticos que por medio de la visualización promueven la negociación en *Yo, la peor de todas*; en la recuperación negociada del melodrama, el diario y las memorias en *Novia que te vea*; en los términos en los que se negocian varios niveles de adaptación en *Miroslava* y en el dialogismo negociador de *Ilona llega con la lluvia*. El movimiento desde la visión a la voz y la sonoridad revela una estrategia consciente de organización que busca conectar el medio impreso al cinemático. Pero más allá de eso, tal determinación responde a inquietudes culturales que forman el día a día del quehacer académico referentes a políticas de interpretación y auto-representación, a identificación de posiciones desde las que se enuncian estas interpretaciones y a alternativas para la lectura de los personajes femeninos en sus prácticas micropolíticas.

A todas luces, los textos analizados brindan ejemplos de personajes que sucumben a las presiones de su medio ambiente. Ilona, Sor Juana y Miroslava mueren y Oshinica debe casarse joven en respeto a la tradición sefardí. Sin embargo, el énfasis en sus enfrentamientos, concesiones y decisiones diarias demuestra la importancia de la experiencia vital frente a los finales ominosos o trágicos. Tal dialéctica señala los dilemas de representación en los que se inmiscuyen estas narrativas al retratar mujeres fuertes y recursivas que sin embargo en ocasiones perecen. Por demás, los textos señalan complejos niveles de negociación que van desde la negociación con la tradición literaria y la voz masculina hasta el cuestionamiento de tecnologías de representación ancladas en una división entre lo femenino y lo masculino; la apertura a esquemas cinemáticos que combinan fórmulas abstractas y estéticas con un tratamiento melodramático de los temas; y acomodos debidos a procesos ideológicos de adaptación. Todos estos niveles refieren a disputas dentro del campo cultural y presentan puntos de articulación en continuo proceso de reajuste que permiten espacios para el reposicionamiento tanto de los sujetos femeninos como de los masculinos. Tales reacomodos permiten cambios con base en el ejercicio de la agencia individual o comunitaria que de esta forma se concreta a través de la negociación, o sea, a partir de compromisos emocionales e intereses tácticos y estratégicos específicos tendientes a promover estilos de vida más dignos y autodeterminados.

El asunto de la dignidad como consideración filosófica aliada al eje de la representación de mujeres privilegiadas en contextos socio-culturales distintivos resulta fructífero para el tema de la negociación. Los intereses estratégicos de la sor Juana de *Yo la peor de todas*, es decir de una intelectual con acceso a los textos de la alta cultura y a la manipulación de la palabra, tienen que ver con la promoción de formas alternas de ser mujer a través de la escritura y la educación. Sus negociaciones con los discursos ideológicos que la interpelan la predisponen a afianzarse en su arte como forma de expresar lo inexpresable bajo la protección de la retórica de moda en la época colonial. Sor Juana promueve sus ideas por el diálogo con la tradición literaria

que en el texto de la película se transforma en vehículo para la expresión amorosa y transgresiva de su sexualidad. Sor Juana también dialoga con el papel cultural de madre al asumir el rol de transmisora valores sociales a través de la educación. Sin embargo, el tipo de madre que ella encarna en la narrativa se liga a la investigación y al estudio y a la promoción de ideas de avanzada en las niñas del convento. Por su escritura y su intervención en el guión cultural modificado de "madre" intelectual, Sor Juana consigue no sólo seducir a la marquesa, sino negociar un territorio más amplio y más digno, es decir, más satisfactorio para su felicidad personal, para su propia feminidad y para la de las niñas que participan en sus obras de teatro y que escuchan de ella el cuestionamiento de las divisiones de tipo laboral debidas al género sexual.

Este retrato de la artista privilegiada tiene importantes implicaciones para los otros textos de este análisis. La joven Oshinica también es una artista que como sor Juana aprende a interactuar con los discursos dominantes y a buscar formas de expresión a su alcance para comparar y consignar los resultados de sus observaciones. Tanto la novela como la película enfatizan formas personales de narrar: el diario y la voz de la niña en el texto novelístico; en el filme, las memorias con énfasis en la voz y en tomas de medio plano que subrayan el sentido de intimidad entre Oshinica y Rifke y entre ellas y las espectadoras y espectadores. Como sor Juana, la Oshinica de la novela esconde lo que dice, de manera literal, señalando así la naturaleza opositora de su relato. Asimismo, ella y Rifke, tanto en la novela como en el filme, disertan sobre temas considerados tabú en la familia judía mexicana y en el México de los años cincuenta y sesenta. De este modo, las dos protagonistas intervienen en sus propios procesos de aprendizaje al expresar autoconsciencia de la interpelación y de su negociación con los distintos discursos en pugna. Los usos que estos personajes hacen de las formas de representación, con recurso al diario y al melodrama, también reflejan instancias de negociación con las luchas culturales sobre competencia literaria y lo que tradicionalmente ha contado como forma de expresión.

La línea que va de sor Juana a Oshinica y a Rifke no es precisamente directa ni personal. Las protagonistas no mencionan haber leído a la poeta. Sin embargo, como la monja novohispana, y dentro de sus posibilidades y frente a los discursos rituales y ortodoxos de cómo contar como mujer, ellas escogen un espacio intermedio y negociado que usa elementos de las fronteras nacionales formativas de su identidad cultural para asumir de modo transformado el papel de judía y de mexicana. Como sor Juana, Oshinica y Rifke son artistas que respetan y aceptan la tradición, pero como ella luchan por perturbarla ligeramente. Aunque sus intervenciones no placen a sus familiares, sus nuevas posiciones indican el principio de dignidad según el cual la felicidad personal y el espacio para ella son negociados como factores necesarios. La inevitabilidad de estos cambios se justifica y se negocia al mostrar que no atentan de manera radical contra la comunidad, es decir, que si bien momentáneamente pueden hacer infeliz a algún miembro, no son fundamentalmente nocivos ni para los ciudadanos ni para el resto de mujeres.

Si los términos de visualización de la negociación y de las modificadas coordenadas de identidad se logran en el primer capítulo principalmente por técnicas cinemáticas que establecen una relación entre la escritura, los regalos y la seducción amorosa, en el segundo, estas técnicas contraponen el presente a imágenes estáticas de la tradición y a los conflictos del pasado más inmediato. Los aspectos de la visualización también repercuten en los textos analizados en el tercer capítulo ya que los textos sobre Miroslava en mayor medida que los otros resaltan la temática de la percepción y la visualidad en la cultura. La "adaptación" del cuento original de Loeza al formato de revista femenina con espectaculares fotos de la actriz, atestigua sobre estos aspectos y sobre el fenómeno de la recepción. Las decisiones de adaptación del filme igualmente resaltan estas preocupaciones por la presentación de la artista en un *mise-en-scène* radiante y lujoso, con elegante vestuario incluido, que contribuye a la representación de la actriz como parte del mobiliario y de su clase social. La constante reduplicación de su imagen en los múltiples marcos que conforman este mundo exquisito y estilizado es indicativo del tema de la identidad y

de su búsqueda ya que los reflejos actúan como copias cuya fuente "original" es indiscernible bajo los filtros de tanto brillo y *glamour*. En contraste con la exquisita fotografía, el índice temático del filme gira en torno a la angustia existencial de esta mujer privilegiada y deseada por muchos que vive la cotidianidad como índice de indeterminación paralizante.

El dilema de Miroslava, a diferencia de sor Juana y de las protagonistas de *Novia que te vea*, quienes encuentran maneras de hacerse oír, tiene que ver con el silencio, o sea, con una de las premisas básicas del melodrama. En su caso este silencio se manifiesta en la incapacidad de hablar recio, a pesar de que la protagonista domina por lo menos dos idiomas y se mueve con cierta fluidez en dos referentes culturales. El proyecto de adaptación que Miroslava emprende tiene base en la observación y en el silencio y eso le causa problemas ya que la actriz evita todo tipo de confrontación, directa o indirecta, y prefiere refugiarse en su interioridad. Miroslava, sin embargo, trata de negociar con su incapacidad de hablar por medio de su arte y como sor Juana, Rifke y Oshinica logra cierto grado de maniobrabilidad, por lo menos por un tiempo. La actriz intenta adaptarse al mundo mexicano de la "Época de oro" del cine mexicano al utilizar la retórica de la otredad, por su "exótica" belleza, como arma para el éxito, aunque esta arma después le resulte repulsiva y contraproducente.

Aunque el referente histórico de esta narrativa coincide en parte con el de Oshinica de la década de los cincuenta, las visiones del mundo de los dos personajes son diametralmente opuestas. Mientras que Oshinica es flexible e inocentemente inquisitiva y positiva, Miroslava es representada como una mujer cansada de luchar y de negociar. Incluso con respecto a la coyuntura de clase social, Oshinica se muestra como un sujeto dispuesto a reacomodarse y a aliarse con otras personas demostrando de esa manera la permeabilidad que para ella tiene ese concepto en términos de intereses micropolíticos y estratégicos. Miroslava no parece dispuesta a cuestionar las divisiones de clase social, probablemente para poder negociar en otros frentes, pero por ello vive y se siente alienada. Entonces, no es precisamente que su negociación sea fallida,

sino que en esta representación el personaje carece de flexibilidad y por ello la mujer sucumbe a la depresión de comprender que los discursos aprendidos sobre el amor romántico, la familia, la identidad como producto fijo, la nostalgia por el terruño, la amistad y las oportunidades de contribuir a la vida pública por medio del trabajo no funcionan ya que no le ofrecen una posición digna. Lo que esto sugiere es que los discursos requieren revisiones constantes y que la negociación no termina sino que es un proceso continuo de reevaluación de los espacios alcanzados y de las estrategias usadas. Miroslava se siente atormentada por las formas culturales que promueven su cuerpo y su belleza como espectáculo visual carente de contenido y en vez de re-negociar con las fuerzas de su entorno que la comercializan como estrella de cine, decide capitular. Es obvio que su negociación no es consciente, ya que el personaje se siente atrapado, pero no por ello deja de ser efectiva dentro de los usos que Miroslava le da aunque sea por tiempo limitado.

Miroslava como cuento y como película dialoga tangencialmente con el discurso sartreano de la angustia que condena al personaje al suicidio. Como en *Ilona llega con la lluvia*, las limitaciones filosóficas del mundo representado afectan grande y negativamente a la protagonista. Ya que ni ella ni Ilona tienen mucho acceso a los medios de representación, sus historias no son precisamente las suyas, sino las construidas por las agendas filosóficas de otros, en este caso los narradores. La negociación de Miroslava al interior del texto es limitada y reducida pero de todos modos existente como estrategia de adaptación. En contraste, el tipo de negociación con el campo cultural que tienen sor Juana y las protagonistas de *Novia que te vea* se encuentra fuera de su alcance.

De las protagonistas estudiadas, Ilona es supuestamente el sujeto femenino más fluido en términos de características nacionales y étnicas, de clase social y de índice sexual. Ilona es también la que más autonomía tiene para participar en el ambiente público del trabajo y la productividad, o por lo menos, en las relaciones de producción y reproducción de lo femenino

como artículo de consumo. Por ello, se trata del sujeto que imaginariamente posee más libertad y más agencia. Sin embargo, esta susodicha emancipación realmente resulta más ser otra forma de interpelación discursiva con la que la ideología se oculta creando la ilusión del sujeto femenino independiente, cuando lo que se hace es reforzar la ideología de género sexual. Las formas de negociación de Ilona con su encasillamiento representacional se manifiestan por el dialogismo y la presencia de voces en pugna que el personaje aprovecha para exponer sus acomodos, sus complacencias y sus oposiciones solapadas. Como Miroslava, a pesar de su fluidez lingüística, Ilona casi no accede a la palabra. De hecho, de todas las protagonistas, Ilona es paradójicamente la que alcanza menos agencia, pero sin lugar a dudas en una de las que más perturba el modo de lectura propuesto por el texto. De modo que su contribución al tema de la negociación como práctica de análisis consiste en develar aún más que en *Miroslava*, el dilema de la representación, sus fuentes y sus límites y las posibilidades dialógicas de los procesos de subjetivización. Con respecto a este último punto, Larissa es quien permite la entrada de espacios-tiempos conflictivos con los enunciados por Maqroll. Al apropiarse de la palabra y de una voz que enuncia eventos maravillosos, Larissa introduce el espacio en "off" del *Lepanto* con su tiempo en "off," es decir, improbable para el narrador. Asimismo, esta mujer posibilita la entrada de aspectos en "off," o objetos de su subjetividad por el lesbianismo latente en su relación con Ilona.

El movimiento de la visión hacia la voz cumple en realidad una suerte de recorrido en zigzag con ciclos alternados entre las dos formas de enunciación. De hecho, en ocasiones el análisis de los dos fenómenos se realiza en simultánea para señalar la compenetración y la paridad de estos componentes en la construcción de los significados culturales, particularmente en el cine. Las premisas de que en el cine la visualidad reviste más importancia que la voz encuentran contrapeso en las películas analizadas en este estudio, en las que de vez en cuando la voz contradice o complica la imagen presentada y la representación buscada, como sucede en

Ilona llega con la lluvia. Sin embargo, indudablemente los aspectos visuales y la visualidad de la cultura continúan ejerciendo una gran fascinación, entre otros aspectos, por su codificación en el sistema de la apariencia originario del cine, el cual es complementado, recreado y reconstituido en las publicaciones que imitan el formato de revista de consumo popular. Ambos medios, como se ha visto, tratan de construir una imagen glamorosa de lo femenino que, si bien juega con la percepción acostumbrada de las espectadoras y espectadores, también consiguen desestabilizar esta representación por la apelación a difíciles instancias de vida, narradas o focalizadas por las protagonistas.

El énfasis en la experiencia social de los sujetos femeninos, por concentrarse en lo local y lo cotidiano, desvirtúa el reclamo de lo mítico y de las generalizaciones. Por eso mismo, la visualidad sirve como forma de conseguir que la negociación alcance visibilidad cultural. En este sentido, el dialogismo resulta productivo como forma de análisis de los textos cinemáticos, no sólo para el examen de los procesos de adaptación de obras literarias, como ha señalado la crítica, sino también por su intersección con los códigos narrativos y con los estrictamente cinematográficos en lo que esto aporta a la dinámica de representación de aquello que se encuentra en las zonas dialógicas de lo (in)visible. Asimismo, el dialogismo propio de la negociación, o mejor, la negociación propia o inherente al dialogismo coloca a las protagonistas, a los personajes masculinos, y sobre todo a las instancias críticas al exterior de los textos, en posiciones de relativo poder desde las que es posible seguir renegociando y estableciendo nuevos vínculos y nuevas formas de imaginar las relaciones sociales.

Introducción

¹ Uso las categorías de sonido presentadas por Francesco Casetti y Federico di Chio. En esta tipología, el *voice-over* tiene dos modos: puede proceder de una fuente perteneciente a otro orden de la realidad representada y también puede ser ejemplo de sonido diegético interior. El sonido diegético interior es aquel cuya fuente está en el pensamiento de los personajes. En contraste, el sonido *off* es el que proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal, mientras que el sonido *in* procede de una fuente encuadrada (99-100).

² En *La imagen de la mujer en la literatura*, María Calero presenta una bibliografía del estudio de la figura femenina en varias literaturas, incluida la escrita en español (185-252).

³ Para un análisis detallado de este fenómeno, ver *Surrealism and Women*, editado por Caws, Kuenzli y Raaberg. Varios de los ensayos compilados en este libro, en especial el de Kuenzli, analizan la abstracción y violencia que sufre el cuerpo femenino en su representación artística.

⁴ Con el concepto de la estética neumática, Pérez Firmat describe la volatilización de los personajes de la literatura de vanguardia.

⁵ En términos narrativos y de representación de la mujer, es revelador e irónico que esta obra sirviera de base para una de las primeras películas sonoras del cine latinoamericano, *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Existen dos versiones de *Santa*: una muda de Luis G. Peredo (1918) y la sonora de Antonio Moreno, que contribuyó al establecimiento de la industria cinematográfica nacional en México. Ver Eduardo de la Vega (80).

⁶ Ver el capítulo dedicado a *Santa* en *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction* de Debra Castillo (37-62).

⁷ Para un análisis de la imagen de la mujer en Cortázar, ver Catherine Bretillon, "La mujer gato y el lector hembra."

⁸ Sara Poot Herrera y Jeanne Vaughn proveen interesantes análisis sobre esta novela.

Vaughn se refiere al deseo como motor narrativo que logra equiparar a la madre con la "patria." A su vez, Poot Herrera analiza la elección de Mariana de inscribirse como sujeto histórico de su nuevo país.

⁹ Para una descripción de los papeles femeninos tradicionales del cine mexicano de la época de oro, consultar a Carl Mora "Feminine Images in Mexican Cinema: The Family Melodrama: Sara García, 'The Mother of Mexico'; and the Prostitute." En "El fin de la diosa arrodillada," Carlos Monsiváis analiza la evolución de esos papeles. El artículo de David Ramón, "Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha," también estudia las imágenes femeninas más estereotípicas y Julia Tuñón analiza la temática de la construcción de la imagen femenina en el período comprendido entre 1939 y 1952.

¹⁰ Para una historia de la participación directorial de las mujeres en el cine latinoamericano ver las contribuciones de Isabel Arredondo, Elena Goity, Elissa J. Rashkin y Luis Trilles Plazaola.

¹¹ Elissa J. Rashkin presenta un detallado análisis contextual y de contenido de las películas de estas directoras.

¹² En su análisis del período 1930 a 1942, Tamara Falicov arguye convincentemente que el cine de la época posibilita la construcción de la "identidad popular nacional" al promover un discurso nacionalista basado en los intereses comunes de la clase social trabajadora y al proveer un espacio dominado por cineastas que, como Ferreyra y Soffici, pertenecen a este mismo estamento social y hacen cine popular para la clase trabajadora. Sin embargo, Falicov no analiza el posicionamiento por género sexual ofrecido por el discurso nacionalista a las mujeres y a los hombres de esta clase, en consonancia con otros críticos que se concentran en asuntos explícitamente políticos al estudiar la historia del cine argentino. El énfasis de Falicov recae en la

explotación capitalista y en las prácticas de significación desde la estética "realista" de Ferreyra y Soffici que sirven para criticar las dinámicas del poder económico.

¹³ Una excepción la constituye el filme *De cierta manera* de Sara Gómez (1974) en el que se hace una fuerte crítica a la rigidez del papel femenino en el contexto de la revolución cubana.

¹⁴ Michael T. Martin, John King, Ana M. López y Manuel Alvarado ofrecen una magnífica compilación de ensayos dedicados al estudio del "Nuevo cine latinoamericano."

¹⁵ En *Contemporary Argentine Cinema*, David W. Foster también sigue la línea "política" de la crítica anterior y se dedica a explorar las consecuencias ideológicas del ambiente de redemocratización en películas como *Camila* y *La historia Oficial* (Luis Puenzo, 1984), entre otras. En este sentido, *Camila*, por ejemplo, funciona como una alegoría del presente inmediato y represivo de la Argentina.

¹⁶ La revista *Cuadernos de Cine colombiano* dedica un reciente número titulado *Acevedo e hijos* a una de las familias pioneras del cine en Colombia. En este número se relata concisamente la historia de los inicios del cinematógrafo colombiano.

¹⁷ Osorio anota que el cine reapareció en el presupuesto estatal colombiano en 1998 con la creación del Ministerio de Cultura y su Dirección de Cinematografía (12).

¹⁸ En "Cine y mujeres en Colombia," Diana Osorio Gómez repasa la historia de la intervención directorial de las colombianas en la producción de medimétrajes y largometrajes a partir de 1965.

¹⁹ El estudio de Modleski sobre el "Harlequin romance" en *Feminism without Women* también marca el camino hacia la reevaluación de las formas populares.

²⁰ Esto no quiere decir que no hay negociación en los textos testimoniales. Se trata sin embargo, de un tipo diferente de negociación, en especial porque en muchos casos los testimonios son un proyecto a doble voz: la del editor o entrevistador y la del entrevistado. Se necesitan

muchas concesiones y estos gestos implican formas de cooperación y negociación que se pueden proyectar al texto. Para un análisis crítico del testimonio, ver Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano*.

²¹ Alvaro Mutis ha escrito una serie de novelas en las cuales el personaje principal es Maqroll. Para un estudio general sobre este personaje, consultar Santiago Mutis Durán, ed., *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988*.

 Capítulo 1:

Yo, la peor de todas de María Luisa Bemberg: la negociación visualizada

¹ Ver "Portraits of Strong-Voiced Women" y "Finding Time to Plan Your Life" (50-55).

Además del énfasis en la profesión y en los éxitos, también se realzan las características étnicas con un grupo representativo que consta de mujeres blancas, judías, negras, así como de origen chino, pakistaní, árabe y latino. Las indígenas estadounidenses no parecen estar representadas.

² Para una definición de agencia, ver el prefacio a *Discerning the Subject* de Paul Smith.

³ Por su parte Bhabha en "Signs Taken for Wonders," enuncia el concepto de mimetismo como forma de resistencia al discurso colonial. El mimetismo implica no sólo la repetición, sino también el desplazamiento de la autoridad, de tal forma que los signos iterados se vuelven ambivalentes y contestatarios.

⁴ Existe una gran cantidad de obras dedicadas a la representación de este personaje. En "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice," Emilie Bergmann cita las obras de teatro *Sor Juana and Other Plays* de la dramaturga chicana Estela Portillo Trambley y *This Life Within Me Won't Keep Still* de Electa Arenal (158, 171.) En "Abjection and Ambiguity: Lesbian Desire in *Yo, la peor de todas*," Bergmann también señala que Sor Juana es una especie de santa patrona de poetas lesbianas y gay y menciona el imaginario "Saphic Diary" de Alicia Gaspar de Alba, en el cual la poeta chicana mezcla aspectos homoeróticos e intelectuales para la creación de la imagen de Sor Juana (232). La novela *Sor Juana's Second Dream*, también de Gaspar de Alba, representa a Sor Juana como un personaje conscientemente lésbico.

Por su parte Pamela Kirk proporciona en *Sor Juana Inés de la Cruz: Religion, Art and Feminism*, una lista de acontecimientos más recientes relacionados con la figura de la monja y poeta barroca. Entre éstos se destacan la pieza del dramaturgo Antonio Arenas, *The Phoenix of the New World* (1992); el retrato de Sor Juana en "Treinta siglos de esplendor," exhibición del Museo Metropolitano (Nueva York, 1990) y la efigie de Sor Juana en el billete de doscientos

nuevos pesos mexicanos (9). En línea existe una base de datos titulada *The Sor Juana Inés de la Cruz Project*.

⁵ Rosa Perelmuter presenta un iluminador resumen de la crítica sobre la vida y obra de Sor Juana siguiendo su génesis desde el siglo XVII hasta el reciente furor en el XX. Consultar "Sor Juana Inés de la Cruz: De la excepcionalidad a la impostura."

El vigor de pautas feministas de análisis se manifiesta, por ejemplo, en uno de los libros más recientes sobre Sor Juana, *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana* publicado en 1999. En esta obra, Yolanda Martínez-San Miguel sigue la ruta epistemológica para el estudio de Sor Juana iniciada en los años cincuenta, pero en combinación con un examen de lo que ella llama la "condición femenina" (4). La misma Martínez-San Miguel se autoubica dentro del grupo de sorjuanistas feministas liderado por Electa Arenal, Margo Glantz y Georgina Sabat de Rivers, entre otras. En *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Stephanie Merrim provee una nota bibliográfica de trabajos básicos sobre los tiempos y la obra de Sor Juana de utilidad para el lector no especializado. Merrim también proporciona una lista corta de bibliografías existentes.

Entre los últimos libros sobre Sor Juana se cuentan: *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* de Margo Glantz, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz* de Stephanie Merrim, *La sombra fugitiva: La poética del precipicio en el Primero Sueño de sor Juana y la comprensión del humanismo barroco* de Víctor Gerardo Rivas y *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz* por Guillermo Schmidhuber. Merrim completa en su nuevo libro el proyecto expresado en "Towards a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism" para la ubicación de Juana Inés de la Cruz dentro del campo literario universal de escritoras del siglo XVII.

⁶ Desde su publicación, el ensayo de Paz ha suscitado múltiples reacciones entre los críticos mexicanos y foráneos. La mayoría de estudiosos coincide en señalar la importancia de

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe para la práctica sorjuanista al rellenar huecos, reactualizar la figura y la época de Sor Juana y proponer soluciones a algunos de los enigmas sobre la monja-poeta. Ver Merrim, "Towards a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism" (14.) Además de su contribución al debate sorjuanista, el ensayo del premio Nóbel ha restituido al centro de atención internacional al propio Paz debido a la intensa proliferación de textos interesados, entre otras preguntas, en averiguar las raíces y el desarrollo de su interés por la más excelsa poeta del barroco americano (Crossen, Luciani, Merrim, Santi).

⁷ Bruce Williams nota el éxito de este filme en el mundo de habla hispana expresado por la conservación y consagración del *set* de la celda de sor Juana en el Museo del cine de Buenos Aires. Este *set* se exhibe en la sala dedicada a Bemberg. Ver "A Mirror of Desire: Looking Lesbian in María Luisa Bemberg's *I, The Worst of All*" (134).

⁸ Es interesante notar que la crítica mexicana, en especial, Tarcisio Herrera Zapién, utiliza su evaluación del filme de Bemberg para atacar a Paz.

Entre las películas dedicadas a sor Juana cabe destacar la realización temprana de *Sor Juana Inés de la Cruz* filmada en México por el cineasta cubano Ramón Peón y protagonizada por Andrea Palma. Ver García Riera (*El cine mexicano* 35). De los años treinta también es *El secreto de la monja* (1939) de Raphael J. Sevilla con Lupita Gallardo en el papel de sor Juana (Trelles Plazaola, *Imágenes cambiantes: Descubrimiento, conquista y colonización de la América Hispana vista por el cine de ficción y largometraje* 57). De épocas más recientes, además de *Yo, la peor de todas*, existe una cinta titulada *Constelaciones* (1978). Ésta fue producida y dirigida por el cineasta mexicano Alfredo Joskowicz y trata sobre una larga conversación entre Sor Juana y su amigo el poeta y catedrático Carlos de Sigüenza y Góngora (Trelles Plazaola, *Imágenes cambiantes: Descubrimiento, conquista y colonización de la América Hispana vista por el cine*

de ficción y largometraje 78). Herrera Zapién menciona un guión escrito por la poeta y dramaturga Olivia de Montelongo, *Los dos vuelos de Sor Juana* (170).

⁹ Más recientemente, la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* dedica su número 27.1 de 2002 a María Luisa Bemberg, con 2 artículos sobre *Yo, la peor de todas*. Ver Rosa Sarabia y Omar Rodríguez.

¹⁰ Clara Fontana cita una lista de películas dirigidas por mujeres sobre el tema de la intimidad femenina. Su lista incluye filmes del período mudo como *La niña del bosque* (1917) y *Clarita* o *El pañuelo de Clarita* (1919) de Emilia Saleny y de María V. de Celestini, quien también dirigió *Mi derecho* (1920). Posteriormente Vlasta Lah dirige *Las furias* (1960) y *Las modelos* (1963) y Eva Landek realiza *Gente de Buenos Aires* (1974) y *Ese loco, loco amor* (1978). Clara Zappettini es la responsable de un documental, *Buenos Aires, tercera fundación* de 1980 (17). A esta lista hay que añadir *Muro de silencio* (1993) de Lita Stantic.

Las películas de Bemberg han sido reconocidas internacionalmente en los festivales de cine de San Sebastián, Venecia, y en los Estados Unidos, donde *Camila* (1984) fue nominada al Oscar como mejor película extranjera. Para un resumen de la vida y la carrera de Bemberg, consultar "María Luisa Bemberg Tells the Untold" de Caleb Bach; Julianne Burton-Carvajal, "María Luisa Bemberg's *Miss Mary*: Fragments of a Life and Career History" y la disertación de Florencio García, "Temas culturales e históricos de la obra filmica de María Luisa Bemberg."

¹¹ La renuencia a utilizar el término negociación podría explicarse a partir de la carga negativa que el vocablo adquirió en español, especialmente en los países del cono sur durante el período de transición hacia la democracia. Debo esta idea a comentarios expresados por Luis Torres de la Universidad de Calgary. Es de notar que incluso Ross Chambers evade la utilización del tropo "negociación" en su análisis de las obras de los sureños Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Manuel Puig y Augusto Roa Bastos. Tampoco lo usa para discutir la

obra de Gabriel García Márquez, en cuyo país, las negociaciones con la guerrilla también han producido la "traición" por parte del gobierno.

¹² Tal es la lectura que Bergmann enuncia para *Mujer que sabe latín* de Rosario Castellanos. Bergmann afirma que al situar a Sor Juana en la compañía de personajes ficticios, sor Juana se convierte en una leyenda. Ver "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice" (152).

¹³ El gobierno de los marqueses de la Laguna terminó en 1686, pero ellos no abandonan Nueva España hasta 1688 (Paz 348).

¹⁴ Clara Fontana y Raúl Beceyro se refieren a su carácter estilizado debido a la total filmación en interiores.

¹⁵ El campo/contracampo es la forma más común de montaje. Este tipo de nexo entre las imágenes se da cuando primero se presenta un encuadre de alguien que habla y luego un encuadre que alguien que escucha o que responde (Casetti 107). El término *mise-en-scène* se refiere a las dinámicas que se establecen entre todos los elementos del espacio, incluidos los actores, los objetos, la vestimenta y la iluminación (Corrigan 57-8).

¹⁶ Si la imagen es autosuficiente, es decir concentrada en sus elementos internos, se le considera de tipo "cerrado." Si la toma llama la atención a elementos externos a ella, entonces se le considera "abierto" (Monaco 185).

¹⁷ La corona de quetzal usada en el filme es una imitación de la del jefe azteca Moctezuma exhibida en el museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México y cuyo original se encuentra en Estocolmo. En "Abjection and Ambiguity: Lesbian Desire in *Yo, la peor de todas*," Bergmann propone otros cuatro modos de "leer" esta corona (239-40).

¹⁸ El romance 42 está dedicado a la condesa de Galve, virreina de Nueva España entre 1688 y 1696. Ver *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz (56). Obviamente Bemberg se

aprovecha de que la obra de sor Juana es difícil de fechar para hacer que algunos poemas correspondan a la situación tratada en el filme.

¹⁹ Para Paz, el relato del biógrafo de sor Juana, el padre Calleja, sobre la reunión entre la poeta y los ilustres de la ciudad de México suena como una transposición del episodio del niño Jesús ante los doctores del templo. Sin embargo, el ensayista concede que la anécdota posee un valor importante para la representación de su sor Juana (140).

²⁰ En el filme, la virreina Leonor Carreto es quien convoca la reunión. Según Paz, en el relato de Calleja la idea proviene del marqués de Mancera, el esposo de Leonor (141).

²¹ Esta escena de lectura y de celos evoca espacios literarios de seducción por los libros, especialmente porque la famosa secuencia posterior en la que la condesa besa a sor Juana ocurre en la biblioteca entre libros y repite simétricamente las palabras y el deseo de sor Juana. A la hora del recuento de su pasado cortesano, sor Juana parece coquetear y seducir a la marquesa quien luego se atreve a tomar la iniciativa para besarla.

²² Bruce Williams anota acertadamente que ambas mujeres penetran el espacio de la otra: María Luisa el del locutorio y sor Juana el espacio doméstico de su amiga. Ver "A Mirror of Desire" (140). Hay que anotar que la penetración de sor Juana es por el *voice-over* y por el deseo.

²³ En este contexto de censura y castigo, la idea de que sor Juana seduce a María Luisa por la escritura y la lectura se hace más patente ya que evoca a los famosos amantes Francesca y Paolo de la *Divina Comedia*, y a la conexión entre sus lecturas, sus amores ilícitos y su subsiguiente condena.

²⁴ La "performatividad" es la fuerza del discurso para producir lo nombrado. Ver Judith Butler en *Bodies that Matter* (12).

²⁵ Como señala Octavio Paz, se trata de Antonio de Vieira, un teólogo jesuita portugués (511).

²⁶ Sobre la relación entre la voz y la descorporización ver el capítulo "Body Talk" de Kaja

Silvermann (42-71).

Capítulo 2:

Memorias y melodrama: negociación y agencia en *Novia que te vea*

¹ Desde el advenimiento del cine sonoro en 1931, hasta el año de 1987, sólo 15 películas mexicanas, de un total estimado de 3.200, habían sido dirigidas por mujeres. En contraste, los noventa ha visto un aumento mayúsculo en el número de trabajos realizados por las cineastas mexicanas. A pesar de la crisis económica nacional y las dificultades actuales de la industria filmica, el cine mexicano ha vuelto a renacer en la última década con películas de buena calidad, que han sido reconocidas nacional e internacionalmente. Estas realizaciones se deben a la apertura de la industria cinematográfica a múltiples consorcios de financiación y a la aceptación del talento femenino por parte de los productores. Algunos de los filmes realizados por mujeres cuentan: *Lola* (1989) y *Sin dejar huella* (2000) de Novaro; *Intimidación* (1989) de Rotberg; *Sucesos distantes* (1997) de Schyfter. Las siguientes fuentes ofrecen información general sobre las directoras mencionadas: Ilene S. Goldman (303-4); Alile S. Larkin (216); David R. Maciel (107-108) y Luis Trelles Plazaola (*Cine y mujer* 140-1).

² Tal proposición se basa en concepciones sobre la razón y la irracionalidad que relegan el punto de vista de las mujeres a lo emotivo, lo particular y lo trivial ignorando la importancia del género sexual en la vida pública y en las relaciones económicas. Seyla Benhabib y Drucilla Cornell, Susan Gubar, Judith Kegan y Kristine Ibsen ofrecen análisis detallados de tales coyunturas.

³ Entre los elementos característicos de esta narrativa Ibsen destaca dos: la reinscripción del discurso histórico y el ímpetu autobiográfico (7). Rosa Nissán afirma que *Novia que te vea* recibió una gran respuesta del público debido a que este libro "era la biografía de muchas personas, era como la autobiografía de una generación." Nissán sostiene que el diario de Oshinica logra trascender el ámbito de la experiencia personal y se convierte en parte de la imaginación

popular por su habilidad de reflejar vivencias compartidas por muchas mujeres mexicanas.

Entrevista personal.

⁴ Según Oroz, en los años cuarenta y cincuenta en Argentina existía un "día para damas," durante el cual el melodrama era rey absoluto. Cuba también dedicaba un día de exhibición solo para mujeres. Oroz explica que la relación melodrama/mujer genera la descalificación sexual del género, mientras que el gusto popular por el melodrama produce su descalificación de clase (47).

⁵ Los ensayos de Christie Gledhill, Ann Kaplan y Maria LaPlace en *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* también tratan esta anomalía. Para el contexto mexicano, ver las observaciones de Joanne Hershfield en *Mexican Cinema/Mexican Woman* (41-6).

⁶ Ver el análisis de D. J. Anderson sobre las implicaciones políticas de este tipo de debate cultural en "Mexican Novels and the Literary Field in the Age of Neoliberalism."

⁷ He escogido situar *Novia que te vea* como parte de la literatura y el cine mexicano en general para evitar entrar en el debate sobre la literatura y la cinematografía judías. En primera instancia, la discusión sobre lo que constituye la "literatura judía" es extensa y no existe consenso en cuanto a una definición del fenómeno. En segundo lugar, Nissán se resiste a que la caractericen como "escritora judío-mexicana."

Para una discusión sucinta sobre las dificultades de identificar la literatura judía, ver la introducción a *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing* de Robert DiAntonio y Nora Glickman. Saúl Sosnowski, en "Latin American-Jewish Writers: Protecting the Hyphen," provee un análisis más detallado del problema. En términos generales, la crítica ha identificado una primera generación de escritores judíos de tradición yiddish y una generación más reciente que no sólo desconoce la lengua, sino que es secular y se ha asimilado (Lockhart, "Growing up Jewish in Mexico: Sabina Berman's *La Bobe* and Rosa Nissán's *Novia que te vea*" 13; Sosnowski 302). *Las Genealogías* (1981) de Margo Glantz es un ejemplo vivo de

este cambio de enfoque judaico particular, el practicado por su padre Jacobo Glantz quien escribía en yiddish, al de la autora, que escribe en español.

En lo que concierne al cine judío mexicano, esta es una categoría con pocos ejemplos de producción nacional. *Novia que te vea* de Schyfter es uno de los primeros largometrajes de ficción sobre la experiencia semita en el país.

⁸ En *Isaac Unbound: Patriarchal Traditions in the Latin American Jewish Novel*, Lois Baer anota acertadamente que la temática de la marginalidad y la identidad ha sido escudriñada principalmente en términos masculinos (2). Como para complementar esta aseveración, Lockhart señala que los autores judíos han sido excluidos del canon de la literatura mexicana debido a que la mayoría son mujeres (159). En años más recientes, colecciones como la de DiAntonio y Glickman marcan una apertura crítica con la inclusión de más ensayos sobre la narrativa creada por escritoras. Entre otras autoras cuya obra está siendo objeto de estudio cabe mencionar a las mexicanas Margo Glantz (1930), Angelina Muñiz-Huberman (1936), Esther Seligson (1941) y Sabina Berman (1955); las brasileras Clarice Lispector y Rosa Palatnik; la argentina Nora Glickman. En *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary*, Lockhart incluye unas 120 entradas de autores judíos de diversas partes de América Latina.

⁹ Roger Bartra es uno de los ensayistas mexicanos que más ha indagado sobre el nacionalismo y lo "mejicano." Según sus apreciaciones: "el carácter nacional mexicano sólo tiene, digamos, una existencia literaria y mitológica; ello no le quita fuerza o importancia, pero nos debe hacer reflexionar sobre la manera en que podemos penetrar el fenómeno y sobre la peculiar forma en que se inserta en la estructura cultural y social de México" (*La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano* 18). Al ocuparse de elementos ignorados por la sociedad mexicana *Novia que te vea* expande el concepto de "mexicanidad." Tanto la novela como la película proponen sujetos que aunque manifiestan características divergentes de las imaginadas como "autéctonamente" mexicanas también conforman el entramado nacional.

¹⁰ La literatura sobre el tema judío en español utiliza las variantes "azkenazi," "ashkenazi" y "ashkenazí" o "ashkenazies" para designar a los judíos de Europa Central, Septentrional y Oriental. Ver Gojman; Halevi-Wise; Seligson (citada en Kalechovsky). El *Pequeño Larousse Ilustrado* pone "askenazí" o "aškenazi" y el diccionario *Norma*, "askenazies." En *Novia que te vea*, Nissán usa el término "idish" (100).

¹¹ En "Image and Voice," Christine Gledhill señala que la idea de negociación, y relacionada con ésta, el concepto de hegemonía, posibilitan una teorización diferente sobre la producción social de la realidad y de la identidad. La fórmula gramsciana concibe la formación social como una lucha por la hegemonía entre posiciones e identidades que difieren debido a diferentes determinantes sociales e históricos. El valor de la negociación reside precisamente en este reconocimiento (120-1).

¹² De acuerdo con la tradición judía, en el siglo VI a. C., el rey Nabucodonosor II de Babilonia exilió a los sefarditas a la Península Ibérica. Allí, desde el siglo X hasta el XII, la civilización judía alcanzó su apogeo económico y cultural. Moshe Ibn Ezra, Moses Maimónides y Moses ben Shem Tov se cuentan entre los eruditos de la tradición sefárdica, aunque su obra fue escrita en árabe o hebreo. Después de la expulsión de 1492 por los reyes católicos, Bayezid II aceptó a los judíos en el Imperio Otomán. Salónica se transformó en el centro de la cultura sefardita y los habitantes judíos llegaron a conformar el cincuenta por ciento de la población. Con la caída del Imperio Otomán, los judíos se dispersaron en grandes números hacia el Nuevo Mundo. Ver la genealogía de Víctor Perera, *The Cross and the Pear Tree: A Sephardic Journey* (Capítulo dos) y Elkin, *The Jews of Latin America* (73).

¹³ En cuanto a las diversas etnias judías, en su tesis doctoral de 1972 Harriet Lesser identifica siete diferentes comunidades en México, cada una con sus propias organizaciones seculares y religiosas. Estos grupos incluyen a los sefarditas de habla árabe de Damasco; a los azkenazi de habla yiddish de Rusia, Polonia y Lituania; a los judíos de habla ladina de Turquía,

Grecia, los Balcanes, e Italia; a los de habla árabe de Alepo en Siria; a los azkenazíes de habla alemana de Alemania, Austria, y Checoslovaquia; a los húngaros; y a los azkenazíes de habla inglesa de los Estados Unidos (41-42). En la novela *Novia que te vea*, las comunidades representadas o mencionadas son la sefardita de habla ladina de Turquía, la de habla árabe de Damasco y Alepo y la azkenazi de origen ruso.

¹⁴ Recientemente hay obras que como *Novia que te vea* son de autores de origen sefardita. Un ejemplo lo constituye *The Cross and the Pear Tree: A Sephardic Journey* de Perera, sobre una familia sefardita que vivió largo tiempo en Guatemala. Sin embargo, la mayoría de escritores judíos antologizados o estudiados son de origen azkenazi. Ver por ejemplo Naomi Lindstrom, quien sólo descubre referencias a las comunidades sefarditas en dos de los autores argentinos analizados en *Jewish Issues in Argentine Literature: From Gerchunoff to Szichman* (90, 133). En la colección de DiAntonio y Glickman todos los ensayos, excepto el de Regina Igel, son sobre la tradición judía azkenazi. Igel, sin embargo, estudia a dos escritores de origen sefardita de la época colonial y no a escritores sefarditas contemporáneos. Ver "Aspects of the Jewish Presence in the Brazilian Narrative: The 'Crypto-Jews'" (157-63).

Otro fenómeno que se ha presentado es el de autores de origen azkenazi que han tratado temas relacionados con los sefarditas. Moacyr Sliar, por ejemplo, explora la historia sefardita de Brasil en *A estranha nação de Rafael Mendes* (DiAntonio y Glickman 50); Sabina Berman, quien como Sliar tiene orígenes azkenazis, también escribe sobre los criptojudíos de origen sefardita, aunque sin identificarlos como tales, en su pieza teatral *Herejía*.

¹⁵ A pesar de que los orígenes nacionales de estos individuos son bastante variables, de acuerdo a estimados de 1930 sobre la ola de inmigración a la Argentina, el 80.9 por ciento de los azkenazis procedían de Polonia, Rusia y Rumania. En contraste con estas cifras, el número de judíos árabes y sefarditas que llegaron al Nuevo Mundo en el lapso entre 1840-1956 constituye

menos del 7.5 por ciento del total de la migración judía. Este fenómeno no sólo describe la situación de Latinoamérica, sino que concierne también a los Estados Unidos y a Canadá (Elkin, *The Jews of Latin America*, 53, 74, 85 y Elkin y Merckx, *Jews of the Latin American Republics* 77, 95).

La distribución de judíos en América Latina ha dependido de factores como las políticas de inmigración, la composición étnica y la estructura de clase de las sociedades específicas. La mayoría de judíos se han concentrado en las repúblicas del cono sur debido al predominio de población de origen europeo, así como también a causa de la existencia de una clase media incipiente y de un medio social favorable para la industrialización. Aunque los sefarditas también migraron hacia el cono sur, un sustancial número se dirigió a países tales como México y las repúblicas de América Central, regiones que los azkenazis miraban con temor debido a las condiciones climáticas y a la conexión con la iglesia católica. La presencia judía en México se explica debido a que las circunstancias de ese país eran propicias por brechas en la economía que los recién llegados estaban calificados para llenar. Ver Elkin, *The Jews of Latin America* (136) y Liz Hamui-Halabe (131-32).

¹⁶ Para información más detallada, consultar Elkin, *The Jews of Latin America* (183, 191-93, 210) y a Sergio DellaPergola (120-24).

¹⁷ A través de este capítulo usaré la palabra "sefardita" aunque los gentilicios "sefaradita," "sefardí" y "sefaradí" también son de uso común. Todas estas voces proceden de "Sefarad," nombre bíblico de España (*El Pequeño Larousse Ilustrado* 915).

¹⁸ El concepto de liminalidad al que me refiero parte de la definición trabajada por Gustavo Pérez Firmat en *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. La liminalidad, según las apreciaciones de Pérez Firmat, es una posición o un espacio periférico que entra en interacción con un centro contextualmente determinado. Esta posición se proyecta en el texto literario por medio de entidades liminales o marginales que entran en oposición con los

usos y paradigmas sociales normativos, provocando un caos y una exaltación del desorden como alternativa a la rigidez de los parámetros convencionales (xiv).

¹⁹ Sarica también representa una modificación del rol y de la identidad femenina, ya que a diferencia de su suegra no es sólo sombra de su marido. En contra de la prohibición del abuelo y a escondidas de su esposo, Sarica a menudo deja a sus hijos solos en el cine y se escapa a jugar cartas. También toma la decisión, en contra de los deseos de su marido, de modificar por medio de una cirugía plástica la nariz "judía" de su hija Zelda. Esta cirugía ejemplifica el deseo de cuestionar ciertas señas estereotípicas de identidad semita, o para usar una frase de Ruy-Sánchez "la idea de una identidad nasal" (53). Sin embargo, el grado de intervención de Sarica en la vida de sus hijas, que alcanza su más alto índice por la modificación de las facciones de Zelda, demuestra un impulso por conservar intacta la estructura familiar basada en el matrimonio. El embellecimiento de la nariz de Zelda sólo se hace por el miedo a un rechazo masculino y de todas formas responde al ideal de belleza de la mayoría.

²⁰ Según Judith Butler, la iteración discursiva de las normas y convenciones del género sexual produce y reproduce la hegemonía heterosexual (*Bodies that Matter* 12). Tanto Sarica como sus amigas ejemplifican la performatividad no sólo por medio de su constante preocupación por el matrimonio, sino a través del rito del ajuar.

²¹ José Agustín señala que las revistas "porno" de los años cincuenta, *Vea* y *Vodevil*, nunca faltaban en las peluquerías (137).

²² José Agustín destaca la popularidad de la lucha libre en los años cincuenta: "Pero el verdadero interés de 1952, naturalmente por encima de la literatura, las elecciones y el cambio de poderes, fue la manifestación ctónica del bien y el mal: la lucha libre, especialmente desde que la televisión empezó a transmitirla . . . La lucha libre por la tele duró hasta 1954, cuando fue suspendida por las altas dosis de moralina con que llegó el gobierno de Ruiz Cortines y su regente Ernesto Uruchurtu para diferenciarse de Miguel Alemán" (104-5).

²³ Para Joane Nagel, los espacios que yacen en la intersección de las fronteras étnicas son "fronteras etno-sexuales." Estos espacios son vigilados y supervisados, patrullados, regulados y restringidos, pero al mismo tiempo son constantemente penetrados por individuos que establecen vínculos sexuales extraétnicos con el "otro." ("Ethnosexual Frontiers" 8). Tal es el caso de algunos sefarditas y de Becky, la amiga azkenazi, quien tiene relaciones amorosas con un gentil.

²⁴ "Goys" es el término usado por los judíos para designar a los no judíos.

²⁵ Laura Podalsky le da crédito a Ana López y a John King por su papel en la reevaluación del melodrama en el cine latinoamericano (58). A estos dos nombres hay que añadir el de Silvia Oroz.

²⁶ La novela cabría dentro la sistematización de Ludmer debido a que al igual que las cartas y las autobiografías, el diario participa tanto de lo literario como de lo no literario (54).

²⁷ Sobre el particular, ver los comentarios de Ana López, "Tears and Desire" 150; Deborah E. Mistrón, "A Hybrid Subgenre: The Revolutionary Melodrama in the Mexican Cinema" 49; Monsiváis, "Miroslava" 12-13; Oroz 24-5; Podalsky 53).

²⁸ Conviene mencionar aquí, como ejemplo novelístico que liga el melodrama con el contexto histórico cultural, la obra *Santa* de Federico Gamboa, la cual contiene una alta carga melodramática al evocar la frontera entre un erotismo que busca manifestarse y una moral que intenta reprimirlo. En la novela se hacen presentes los discursos de la modernización y de la nación comunicados a través de una ambivalencia ideológica en cuanto al papel de la prostituta. Al mismo tiempo, y ligado al fenómeno de la recepción, que en cierta manera también se evoca en la polémica sobre la literatura *light*, la obra fue objeto de una censura que propició la avidez del público lector.

²⁹ En *Bodies that Matter* Judith Butler trabaja con la matriz heterosexual para definir los cuerpos sexualmente abyectos, que en comparación con cuerpos sexualmente normativos, o sea los que se conforman y por ello importan o tienen validez y materialidad, se salen de la norma.

Butler parte de un análisis detallado de la cosmogonía de Platón sobre el "receptáculo," en la que el filósofo cuestiona la materialidad del cuerpo femenino y lo presenta en una relación sinéctica con una serie de nociones figuradas. Butler concluye que "en Platón existe una disyuntiva entre una materialidad que es femenina, sin forma y por ende sin cuerpo, y cuerpos que se forman a través de esa materialidad pero sin sus atributos (53).

La discusión de Butler sobre la importancia simbólica del cuerpo femenino es similar, y precede, a la que Anne McClintock aplica en su análisis del papel de la mujer en el nacionalismo en "No Longer in a Future Heaven." En este ensayo, McClintock enfatiza las formas en que las mujeres han sido implicadas en el nacionalismo: como reproductoras biológicas de los miembros de las colectividades nacionales; como reproductoras de las fronteras de grupos nacionales que acatan la prohibición sexual de no casarse con el "otro"; como transmisoras y productoras de la cultura nacional; como significantes de la diferencia nacional y como participantes en las luchas nacionales (90). Puede decirse que en el discurso nacionalista las mujeres funcionan como lo abyecto ya que literalmente se les niega la validez de su corporeidad al funcionar sólo como receptáculo.

³⁰ Tales tendencias se robustecen durante los años treinta y cuarenta y toman visos antisemitas con el nacimiento de la Liga nacional Anti-China y Anti-Semita. El periódico de la revolución, el *Nacional Revolucionario*, se dio a la tarea de publicar artículos que promovían sentimientos nacionalistas y xenofóbicos (Lesser 159-162). Durante los ochenta el nacionalismo ha alcanzado un período de transformación crítica cuyo cuestionamiento tiene raíces en épocas anteriores como vemos en *Novia que te vea* de Nissán, cuya acción transcurre en los cuarenta y los cincuenta.

³¹ Manuel Medina nota que sólo hasta 1965 se publicó *Nostra Aetate*, documento del Vaticano II en la que la iglesia católica denuncia la creencia en la culpa judía por la muerte de Cristo como una forma de persecución y de antisemitismo (105).

³² Aunque Claire F. Fox afirma que a mediados de los cuarenta en la ciudad de México se estableció un circuito profesional de lucha libre femenina que recibió la fascinada cobertura de la prensa, a juzgar por la experiencia de Oshinica, estos cuerpos no aparecían en la televisión (12).

³³ Al parecer esta práctica era común en las escuelas mexicanas, según se infiere en Rubenstein a partir de una carta de un padre de familia escandalizado por la posible mala influencia de estas publicaciones: "He tenido que sacar a mi hija menor de la escuela porque he sabido que una de sus compañeras de clase cobra un centavo de renta por *Pepín* y otras de estas revistillas" (82).

³⁴ En entrevista personal, Rosa Nissán comenta que perdió la cuenta de las ediciones de su libro después de la cuarta portada, aunque cree que ha habido nueve. Próximamente la novela será reeditada en Letras mexicanas. También se prepara una traducción al inglés que incluirá en un sólo libro *Novia que te vea* y su continuación *Hisho que te nazca*. Nissán explica la gran acogida de *Novia que te vea* porque "pinta una generación, no solamente a las mujeres judías, sino a las mexicanas de esa época." Nissán también comenta que su novela trasciende las barreras de género sexual, clase social y edad. En el momento, julio del 2000, Nissán ya terminó el manuscrito de una novela por entregas cuyo título tentativo es *Cartas de la India*. También ha completado con Beatriz Novaro el guión titulado *Suculentas*, el cual se encuentra listo para su filmación. El proyecto presente de Nissán está dedicado a un protagonista homosexual judío.

³⁵ En entrevista personal.

³⁶ Nissán afirma que Rifke tiene relación con su personaje de Tzivvia, la amiga de Andrés y de Oshi de la *Shomer Atzair*. En entrevista personal.

³⁷ La exploración de la técnica del *voice-over* en el cine mexicano reciente como recurso para examinar la identidad femenina ha producido filmes tales como *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1993), *Mirolava* (Alejandro Pelayo, 1993) y *Sucesos distantes*, segunda película de Schyfter (1997).

³⁸ Si en la novela la imagen del barco señala la problemática del origen, en la película esta función la cumple la imagen del tren. El tren también se usa para romper momentáneamente con la familia y ganar autonomía y poder de decisión.

³⁹ Elissa Rashkin ve el arte de Oshinica como uno de los tropos de sincretismo y fusión del filme. Debido a que en la tradición judía las imágenes están prohibidas en el contexto religioso y por lo tanto no son apreciadas en el ámbito secular, el arte de Oshinica la identifica con una generación que no niega el pasado sino que adopta una visión más inclusiva de la identidad y de la individualidad (149).

⁴⁰ Este melodrama musical le ganó a Rita Moreno un Óscar como mejor actriz de reparto.

⁴¹ Tradicionalmente, y de acuerdo a las prácticas discursivas usadas, se distinguen dos tipos de cine: el narrativo, que llama la atención de espectadoras y espectadores sobre la trama/el drama, y el "exhibicionista," que llama la atención hacia aspectos inter-textuales (Staiger 17-8). En otras palabras, el primer tipo responde a prácticas "realistas" que tratan de ocultar sus técnicas narrativas, y el segundo a prácticas "vanguardistas" o auto-reflexivas.

⁴² Hasta hace poco la crítica ha privilegiado el análisis de elementos estructurales y visuales sobre el sonido. Para un examen de las cualidades estéticas e ideológicas del sonido, ver Belton, "Technology and Aesthetics of Film Sound."

En lo que respecta a la representación femenina en el cine mexicano, la imagen más prevalente ha sido la de una mujer dividida en dos (Monsiváis, "El fin de la diosa arrodillada" 163; Hershfield, *Mexican Cinema/Mexican Woman: 1940-1950* 4). Como escribe Carlos Monsiváis para hablar del cine de la Época de Oro del cine mexicano: "Entre otras cosas, en el cine mexicano se ignora por completo hasta fechas muy recientes el punto de vista femenino. A la mujer se le observa con desprecio o con amor sublime o cachondamente, pero ella no mira, y los espectadores, lo sepan o no, rara vez atienden al desarrollo de los personajes femeninos" ("El fin de la diosa arrodillada" 164). El cine mexicano es reconocido por subgéneros como el cine de

cabareteras, el de la madre abnegada, y el de la *femme fatale*, que manifiestan la dicotomía señalada por Monsiváis.

⁴³ En *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*, Hollinger establece una tipología de filmes de mujer dedicados al tema de la amistad femenina. Las coaliciones establecidas pueden ser de tipo sentimental, manipulativo, político, erótico y social (7). Aunque la investigación de Hollinger se limita al campo estadounidense, algunas de las características descritas corresponden a las que marcan la relación entre Oshinica y Rifke. Se trata, específicamente, del apoyo mutuo como escuchas o narratarías para, como ya he anotado, embarcarse conscientemente en un proyecto solidario auto-reflexivo y de re-interpretación que las acerca y las une (8).

⁴⁴ El melodrama alcanza su más alto nivel de sofisticación durante la "Época de oro" del cine mexicano (Minstron 47) Según afirma Ana López en "The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form," además de las comedias rancheras, géneros los como el melodrama urbano y el familiar, junto a la adaptación de novelas melodramáticas, se estructuraban en premisas altamente melodramáticas. Incluso en la época de la postguerra, cuando las producciones mexicanas se redujeron por la competencia de Hollywood, la mayoría de películas siguieron fieles a este modo narrativo (598).

⁴⁵ El melodrama ha tenido una larga historia en el cine de América Latina y su auge en el cine reciente también se relaciona con su recepción y éxito en las telenovelas y en otras formas de la cultura popular (López, "The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form" 602). Entre los estudios dedicados al melodrama se destaca el de Silvia Oroz, quien conecta el melodrama con el nacimiento y desarrollo de la industria cinematográfica latinoamericana, en particular la mexicana.

⁴⁶ Elissa Rashkin nota acertadamente la auto-alineación de Rifke con el discurso del indigenismo (151). Además, en varias secuencias los objetos y la dinámica de la *mise-en-scène*

ponen en evidencia esta relación: en diferentes escenas del filme a Rifke se la ve en una clase cuyo tema son los Nahuas, leyendo un libro sobre las culturas indígenas y trabajando con una estatuilla prehispánica.

Capítulo 3: *Miroslava*: la adaptación como forma de negociación

¹ No hay ni que decir que Carlos Monsiváis y Emilio García Riera son dos de los estudiosos de la cinematografía mexicana más conocidos en México y en el exterior. Los análisis culturales y los comentarios cinemáticos de Monsiváis son frecuentemente citados por la crítica foránea y cada vez se traducen más al inglés. Por su parte García Riera ha publicado una obra monumental de consulta obligada para los estudiosos del cine mexicano. Además de una infinidad de artículos, los estudios de García Riera incluyen los nueve volúmenes de *Historia documental del cine mexicano* y la *Historia del cine mexicano*.

² Monsiváis desautoriza el interés sobre el enigma de la vida de esta actriz como muestra de que "el espectáculo se vuelve el centro alterno de la vida pública" ("*Miroslava: De la tragedia como perdurabilidad*" 16). Según este crítico, "hoy, tan sólo, y eso es suficiente, Miroslava es una "vida abierta" a la interpretación y a la contemplación. El sueño de la víctima es la sobrevivencia de la imagen" (énfasis en el original 16). Tal culminación de su ensayo resulta paradójica en vista de que reduce a la ociosidad preguntas necesarias sobre la producción y la representación de esta estrella femenina de la historia y la cultura mexicanas.

³ En *Historia documental del cine mexicano* García Riera, como Monsiváis, habla de la frialdad escénica de Miroslava. Para García Riera, las convenciones melodramáticas permitieron poco espacio para el desarrollo artístico de la actriz. El mito de la frialdad se traspone a la misma Miroslava en la reseña de Paul Lenti aparecida *Variety* en 1993. Lenti asevera que Arielle Dombasle captura bien la "belleza, frialdad y distanciamiento de Miroslava" (71). El mito de la frialdad escénica se traspone al de la personalidad de la Miroslava de carne y hueso como una determinante que la crítica repite sin cesar.

⁴ Este comentario de Pelayo Rangel también funciona como paratexto para su propia película.

⁵ Lenti especula en 1993 sobre el interés internacional que la película podría despertar en la actriz "quien era poco conocida fuera de México" a pesar de su actuación en *Brave Bulls* (*Los toros bravos*, Robert Rossen 1951) de Columbia Pictures y en *Stranger on Horseback* (*El jinete misterioso*, Jacques Tourneur 1955) de la United Artists (71).

⁶ Al igual que Sor Juana Inés de la Cruz, Miroslava es un sujeto histórico sobre el cual existe poca información verificable. Loaeza no declara en su libro cuáles son sus fuentes históricas. Algunas fotos de familia también aparecen sin rúbrica o cualquier otra indicación de su procedencia.

Entre los libros dedicados al estudio del cine mexicano en general, y al análisis de la época de oro en particular, se hace poca mención a Miroslava, exceptuando la información en las fichas de las películas que interpretó. Por lo general, cuando se la cita, su nombre aparece ligado al de Buñuel y otros directores. Ver Carl J. Mora *Mexican Cinema* 93; Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano: 1973-1985* 445; García Riera, *El cine mexicano: Reflections of a Society, 1896-1988* (múltiples páginas). En *La aventura del cine mexicano*, Ayala Blanco la compara someramente con Ninón Sevilla al hablar del cine de cabareteras (143). El olvido de esta artista se manifiesta en su exclusión de las páginas de textos como *80 años de cine en México* de Aurelio de los Reyes et al.; *Cinema of Solitude* de Charles Ramírez Berg y *Mexican Cinema/Mexican Woman* de Joanne Herschfield. Es diciente que el mismo Monsiváis, cuyo prólogo al relato de Loaeza fue reimpresso en 1998 en *Miradas de mujer: Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas* bajo el título "La diosa arrodillada," decidiera sacar de él todas las referencias pertinentes a Miroslava. Ver Iglesias Prieto y Fregoso (163-66). La sistemática exclusión de Miroslava podría ser resultado de la crítica negativa que se le ha otorgado tradicionalmente al melodrama.

En adición, críticos como Monsiváis y Maza comentan el acento extranjero de Miroslava, colocándose como implícitos agentes de inmigración y negándole de esta forma su mexicanidad.

Aunque sólo he tenido la oportunidad de ver tres de las películas de la actriz: *¡A volar joven!* (Miguel Delgado, 1946), *Escuela de vagabundos* (Rogelio A. González, 1954) y *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955), estos filmes cubren los comienzos y el final de la carrera de la actriz y en ellos no noté nada particularmente extranjero en su forma de hablar. La lentitud en la expresión de Miroslava en *A volar joven* podría atribuirse a las características apocadas del personaje interpretado. En las otras dos películas, Miroslava habla con el acento de cualquier mexicana culta de clase alta. Es de notar que Arielle Dombasle, la actriz francesa que hace el papel de Miroslava en la película de Pelayo Rangel, se expresa correctamente en el filme, aunque con un dejo de artificialidad. Aunque esto podría atribuirse a una interpretación "fiel" del personaje, la ambigüedad queda presente debido a la propia trasmigración de Dombasle que aunque reside en Francia y es identificada como francesa, nació en Norwich, Connecticut y vivió toda su niñez, hasta los dieciochos años, en México. Para una biografía sucinta y la filmografía de esta actriz, ver el sitio de Internet *Les années sidérales d'Arielle*.

Para unas brevísimas notas biográficas sobre Miroslava Stern en Internet ver Mazimiliano Maza, "Biography for Miroslava Stern." Los apuntes de Maza coinciden con muchas de las experiencias que Loaeza le atribuye a su personaje.

⁷ Claudia Schaefer-Rodríguez nota que "el periodismo literario, como la fotografía documental, enfoca su mirada en las mujeres, los pobres, las mansiones color durazno de la colonia Polanco; enfatiza detalles sobre los personajes, tales como su apariencia, sus hábitos y pensamientos secretos; y provee cuadros de su entorno, incluyendo descripciones detalladas de sus habitaciones, casas y vecindades para emplazar el escenario desde la primera oración de cada crónica" (68-9).

⁸ José Agustín afirma que el Ratón Macías era en 1955 la sensación del momento. Macías era un boxeador peso gallo que según Agustín, después de su retiro, "se volvió empresario y lanzó al mercado el refresco Mexi-Cola" (141-42).

⁹ No obstante, esta actitud podría leerse también como una forma de mantener los límites más conspicuos para que su negociación con otras constricciones dentro de su franja social sea más sutil y menos sospechosa.

¹⁰ En *María Candelaria*, el Indio Fernández construye una identificación entre su personaje principal y la virgen por medio de la excelente fotografía de Gabriel Figueroa, especialmente en la secuencia en la que María Candelaria se refugia en la iglesia.

¹¹ Ya se ha visto un ejemplo de esto en el análisis de *Novia que te vea*, obra que transcurre aproximadamente en la misma época que "Miroslava." Para un resumen de las luchas culturales entre el mestizaje, el indigenismo y el hispanismo de la época post-revolucionaria, ver Hershfield "Race and Ethnicity in the Classical Cinema" (82-92).

¹² Ver "Gender Symptoms, or, Peeing Like a Man," artículo en el que a partir del análisis semiótico y freudiano, de Lauretis establece una distinción entre el "cuerpo objetificado," o sea su imagen o representación, y el "cuerpo vivido," es decir el que siente y es sentido (263). Según la autora, las representaciones sociales del cuerpo disciplinan el "cuerpo vivido" y se implanta en el cuerpo a medida que éste *siente o percibe* (264, énfasis en el original).

¹³ La idea de "cambio de hábito" se relaciona con el posicionamiento sociocultural del sujeto, el cual no es necesariamente fijo. De hecho, afirma de Lauretis, el posicionamiento sociocultural es inestable o variable a través del tiempo debido a las contingencias de la vida, y como mínimo, debido a la edad (267). En el cuento, Miroslava parece experimentar más la angustia de la indeterminación de su ciudadanía en su edad adulta.

¹⁴ Aunque el relato no menciona ejemplos específicos de las actividades de Miroslava como sujeto político, en el volumen 5 de *Historia documental* Emilio García Riera cita algunos aspectos de la vida pública y artística de Miroslava Stern que muestran su compromiso y participación. Riera anota que en 1953 Miroslava apoyó a Cantinflas durante una disputa sindical

del gremio de actores. Asimismo, en 1954 la actriz ganó un Ariel por mejor coactuación femenina en *Las tres perfectas casadas* (1952) de Roberto Gavaldón (128, 130).

¹⁵ En "La tecnología del género," de Lauretis señala que: "la construcción del género sigue teniendo lugar hoy en día a través de las diversas tecnologías del género (como el cine, por ejemplo) y de los diversos discursos institucionales (como el de la teoría), los cuales tiene poder para controlar el campo del significado social y, por ello, para producir, promover e "implantar" representaciones del género (259). La literatura, entre otras instituciones discursivas, también se cuenta entre estas tecnologías, tal como prueba de Lauretis en "The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender" al hablar de la violencia retórica que posiciona a las mujeres como obstáculos o medios para la realización del héroe (43).

¹⁶ Este trabajo de adaptación no es el único de Pelayo Rangel basado en una obra literaria. Además de *Mirolava*, existen otros dos: *Días difíciles* (1987), de una obra de Víctor Hugo, y *Morir en el Golfo* (1989), a partir de la novela homónima de Héctor Aguilar Camín. *Morir en el Golfo* y *Días difíciles* se consideran ejemplos de cine político, lo mismo que el cuarto largometraje del director mexicano, *La víspera* de 1982 (Maciel 101-2, 112). La obra de Pelayo Rangel confirma que en México existe una productiva tradición de adaptación de obras literarias, la cual parte de la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa. La novela—que fuera éxito de ventas en su época—ha sido llevada a la pantalla gigante un total de seis veces. Ver "Retrospective: Mexican Film and the Literary Tradition" 76. Aunque la primera película sonora—con grabación indirecta del sonido—fue *Más fuerte que el deber* (Raphael Sevilla, 1930), Dávalos Orozco y Vázquez Bernal consideran que *Santa* (Antonio Moreno, 1931) es la película inaugural del cine sonoro y de la industria cinematográfica mexicana ya que, no obstante ser el sexto sonoro que se conoce, este filme fue el primero en ser grabado con sonido directo (139). Según García Riera, *Más fuerte que el deber* fue casi un completo fracaso debido a la falta de equipo técnico. Al parecer *Santa* tuvo más éxito. Ver *El cine mexicano* (25, 29). Para una lista

sucinta de obras literarias llevadas a la pantalla mexicana ver "Retrospective: Mexican Film and the Literary Tradition," 67-80. Esta lista incluye no sólo adaptaciones de textos literarios mexicanos y latinoamericanos, sino también de obras de la literatura universal. La recién designación de Lupita Tovar, la protagonista de *Santa* de Moreno, para recibir el "Ariel de oro" el 28 de mayo del 2001, es una prueba de la importancia para el cine mexicano de esta adaptación.

¹⁷ Esta referencia también puede leerse como posible estrategia de mercadeo al incitar la imaginación voyeurista de la audiencia, tal como se hace en la portada del video de *Yo, la peor de todas*.

¹⁸ La ambigüedad sobre a quien le pertenece la fantasía sexual representada es una de las características del *film noir*. Ver Ann Kaplan, introducción a *Women in Film Noir* 9. En esta colección de ensayos, los más analizados ejemplos de cine negro incluyen *Double Indemnity* (Bill Wilder, 1944), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) y *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), entre otros. La crítica cinematográfica ha tenido dificultades en la definición de este término, pero generalmente el cine negro se ha caracterizado como un género que se intersecta con múltiples géneros, y como un movimiento que presenta características en común con el expresionismo alemán, el realismo socialista soviético y el neo-realismo italiano (LaPlace 49).

Para Gledhill, el *noir* es usualmente asociado a un nuevo período en el desarrollo de los *thriller* o películas detectivescas de los cuarenta y los cincuenta en Hollywood. Durante esta fase prevalecen ciertas inflexiones formales de estilo visual, trama y caracterización de personajes a expensas de la meta común de los filmes detectivescos basada en la coherencia narrativa y la solución congruente de los crímenes. ("*Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*" 27).

¹⁹ Entre películas *neo-noir* se cuentan *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), *Body of Evidence* (Uli Edel, 1993) y *The Last Seduction* (John Dahl, 1993). Para un análisis del rol de la mujer en estos filmes, ver Kate Stables, "The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the

Femme Fatale in 90s Cinema."

²⁰ Ya que la película de Pelayo Rangel soslaya el tema de la posible homosexualidad de Miroslava mencionada por el director en la ficha del filme, es lícito suponer aquí una mirada estereotípicamente masculina.

²¹ La "volatilización" como medio para desaparecer el cuerpo femenino se realiza de manera literal en *Ilona llega con la lluvia*.

²² Algunos de los filmes hollywoodenses representativos del llamado "cine de mujeres" son *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophuls, 1948), *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942). Los varios ensayos de *Home is Where the Heart is* se dedican a éstas y a otras películas del género. En su libro *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*, Karen Holliger hace un análisis de filmes contemporáneos hollywoodenses que siguen y renuevan la tradición del filme de mujeres con su énfasis en la solidaridad femenina. Películas como *Novia que te vea*, *Yo, la peor de todas* e *Ilona llega con la lluvia* también se pueden conectar, en el contexto latinoamericano, con este impulso renovador de una vieja tradición con énfasis en un proyecto de amistad y solidaridad femeninas. En todas estas películas las protagonistas gozan del apoyo y afecto de mujeres cercanas, a diferencia de *Miroslava*, en la que el personaje carece de tal ligazón y sustento emocional.

²³ Cinematográficamente, esta toma es similar a la del locutorio de sor Juana en la que ésta habla con la marquesa. La diferencia es que las protagonistas del filme de Bemberg trascienden las barreras que las separan.

²⁴ La primera vez que se la ve en un estudio, al salir al *set* de *Ensayo de un crimen*, la figura de Miroslava es enfocada al pasar delante de la estatuilla de la virgen que la actriz parece ignorar. Lo mismo sucede hacia la mitad del filme, cuando Miroslava ensaya para una escena de canto para una filmación. A sus espaldas se ve otra estatua de la virgen de Guadalupe. Miroslava nunca la mira.

Capítulo 4: *Ilona llega con la lluvia*: la negociación dialogizada

¹ La figura femenina en *Enfance* evade la dura cotidianidad por su conocimiento de las leyendas y cuentos de hadas rusos y por su habilidad para resolver problemáticas situaciones familiares dentro del violento patriarcado rural en que vive.

² Es interesante que el mismo género de las memorias, pero con voz femenina, sirve la función de emplazar a la mujer en su especificidad histórica y cultural en *Novia que te vea*.

³ Maqroll el Gaviero es un personaje presente en la mayor parte de la obra de Mutis. Según comenta la profesora colombiana Consuelo Hernández, Maqroll apareció por primera vez en 1953 en el poemario *Los elementos del desastre* y luego tituló las ediciones poéticas de 1984 hasta 1988 (47). La trilogía inicial que incluía las novelas *La nieve del almirante* (1986); *Ilona llega con la lluvia* (1987) y *Un bel morir* (1989) se ha expandido para incluir otras narraciones en las que también aparece Maqroll: *La última escala del Tramp Steamer* (1989); *Amirbar* (1990) y *Abdul Bashúr soñador de navíos* (1991). Mutis se ha hecho conocido por el personaje de Maqroll y se ha hecho acreedor a múltiples premios, entre los que se cuentan, el premio Médicis Étranger en 1986, el Premio Xavier Villaurrutia en 1988, el Premio Nonino y el Premio Lila de Italia en 1990 y los Premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y Príncipe Asturias de las Letras en 1997. Además, ha recibido condecoraciones como el Águila Azteca de México en 1988, la Cruz de Boyacá de Colombia en 1993 y la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X El Sabio de España en 1996, así como doctorados *honoris causa* en universidades colombianas. El inmenso reconocimiento a Mutis se observa también en la traducción de su obra al sueco, al alemán, al francés, al holandés, al portugués, al rumano, al turco, al italiano y al inglés. Ver Europa Press. Asimismo, la obra de Mutis ha gozado de cierta popularidad en los medios de comunicación colombianos con versiones para la televisión y el cine de las novelas *La nieve del almirante* e *Ilona llega con la lluvia* realizadas por Caracol TV. Esta compañía también adquirió los derechos televisivos de *Un bel morir*. (Poniatowska 159-60, 163). Obviamente influida por los

comentarios eruditos del autor—que señalan su alto capital literario, es decir, su conocimiento y apreciación de la literatura universal canónica—, la crítica mutisiana, se ha enfocado principalmente en los aspectos poéticos de la narrativa de Mutis y en el cosmopolitismo presente en su poesía (Cobo Borda, García Aguilar, Hernández y Olaciregui).

⁴ Muchos de los críticos de Mutis alaban la ostensible intertextualidad del ganador del premio Cervantes del año 2001, como muestra de "extranjería" y "mestizaje." Esta ubicación en el canon prestigioso de lo simbólico, de por sí señala la duplicación de ciertas ideas "universales" en especial con respecto al rol de la mujer. Sobre los puntos de vista políticos de Rojas, ver Sefami (154-5). Desde hace tiempo, incluso en épocas más recientes, Mutis sigue invocando su apoyo al sistema monárquico. Ver su entrevista con Cobo Borda y la noticia sobre el premio Cervantes aparecida en Europa Press del 12 de diciembre del 2001. En entrevista con Rosita Jaramillo, Mutis afirma que: "Yo escribo porque creo que eso que estoy viviendo es una visión permanente de orden mágico que me ha sido dictada por fuerzas y por poderes trascendentes. Soy un intermediario apenas, un transmisor" (270). Este comentario de Mutis privilegia el discurso poético como trascendente y por lo tanto como ajeno a toda ideología, tal como hace Rojas. También remite a concepciones románticas sobre el quehacer literario.

⁵ Para explicar la frecuente ficcionalización del escritor, Martha Canfield anota: "en todas las novelas que componen la saga de Maqroll el Gaviero, los connotados biográficos del primer narrador coinciden con los del propio Mutis" (32). Además de Canfield, muchos otros críticos se pliegan a las acotaciones de Mutis, quien asevera que Maqroll es un trasunto suyo. Aunque esta lectura biográfica es posible, la autoficcionalización del autor también es una estrategia narrativa bastante tradicional que más que trasuntar al "autor" sirve para acentuar el dialogismo y los varios niveles narrativos de *Ilona llega con la lluvia*.

⁶ La idea del autor propuesto viene de Bakhtin y realza la naturaleza dialógica de la novela (315). En este caso se busca la fusión de voces y de ideologías con un Maqroll que, según

Mutis comenta infatigablemente en sus entrevistas, es su otro "yo." Sin embargo, por la intervención del autor propuesto, Maqroll se inserta en el entramado de lo ya dicho—a través de los epígrafes, por ejemplo—pero también busca entrar en tensión con este contexto al narrar para construir a una mujer que difiere de la representación tradicional por su supuesta agencia. El texto que resulta es incómodo porque evoca sin realizarla, la posibilidad de la mujer que se auto-representa.

⁷ *Ilona llega con la lluvia* se suma a la larga lista de novelas con títulos de nombre de mujer, en la que casi no se escucha la voz del supuesto personaje protagónico y entre las que se cuentan, por citar algunas, las canónicas *Amalia* (José Mármol, 1868), *María* (Jorge Isaacs, 1928), *Clemencia* (Ignacio Altamirano, 1988), *Margarita de niebla* (Jaime Torres Bodet, 1927), *Doña Bárbara* (Rómulo Gallegos, 1925) y *Aura* (Carlos Fuentes, 1965). La apelación directa "Al lector" pudiera pasar como apelación a un lectorado universal y desprovisto de sexo. Sin embargo, el hecho de que Maqroll confíe sus memorias a un narratario masculino es diciente. Por otra parte, si en el mundo maqrolliano las diferencias sexuales son tan marcadas como señala la crítica, con un lado del espectro singularizado por actitudes activas y masculinas como las de Maqroll e Ilona, y por el otro demarcado por perdedores como el personaje secundario de Peñaloza, quien es ejemplo extremo de pasividad y sujeción a normas burguesas prohibitivas hasta llegar al punto de no haber visitado nunca un burdel, entonces es lógico presuponer que la ambigüedad genérica no se sostiene en un lector cuya complicidad se busca y que por ello el lector implícito debe ser "masculino," es decir, capaz de igualarse a Ilona y a Maqroll en la aceptación de una "actitud masculina" y por ende transgresora.

⁸ Como señala Mikhail Bakhtin, el concepto de dialogismo se basa en la oposición de diversos puntos de vista, de diversas evaluaciones y de diversas inflexiones. Es una interacción, una tensión dialógica entre dos lenguajes y dos sistemas de valores (314).

⁹ En *The Dialogic Imagination*, Bakhtin señala que en el género novelístico, el narrador sabe que el habla que utiliza no es incontrovertible o indubitable; que es pronunciada en un ambiente de heteroglosia y que por lo tanto debe ser promocionada, defendida, respaldada, purificada: "En la novela incluso tal lenguaje unitario y directo [del narrador] es polémico y defensivo, es decir, que se interrelaciona en forma dialógica con la heteroglosia (332).

¹⁰ En este sentido, es interesante que Larissa, el personaje que le causa la muerte a Ilona, es representado por Maqroll como una mujer araña que teje una red para atrapar a su víctima. Entonces, el comentario de Castro coincide con la lectura de Maqroll, y la tipología mencionada por de Lauretis, en cuanto a que Ilona es un hombre cuyo obstáculo es Larissa.

Al igual que Castro, Hernández asevera que: "Lo que, tal vez, no se ha notado es que su obra, sin ser feminista, se distingue entre sus contemporáneos por articular una perspectiva con voz masculina (la de Maqroll), de parte de la mujer basada en la comprensión de sus valores y cualidades esencialmente femeninos y en el reconocimiento de su trascendencia en la vida del hombre" (Shimose 68, paréntesis en el original). Hernández no sólo obvia el sexo de los personajes femeninos, sino que su maniobra crítica ensalza el espacio de la mujer como un locus secundario e idóneo para el silencio. Maqroll puede hablar desde la perspectiva femenina—como conocedor de la psicología y necesidades femeninas—y desde la masculina—al comprender mejor que las mujeres el papel de estas últimas.

¹¹ Lo "fantástico" se define como la incertidumbre o duda antes de decidir si un fenómeno es extraño—es decir, explicable dentro del mundo y las leyes racionales como algo imaginado o soñado. Lo "maravilloso" forma parte de la realidad pero se gobierna según leyes desconocidas para los humanos (Todorov 25).

¹² Uso las categorías de sonido presentadas por Francesco Casetti. En su tipología, el *voice-over* es un ejemplo de sonido diegético interior, es decir aquel sonido cuya fuente está en el pensamiento de los personajes (99-100). Según Cabrera, el *voice-over* se usó con el fin de

conferirle al filme un gusto literario: "y por eso esa voz tenía una función adicional [a la de hilar la narración y resaltar la mirada de Maqroll] que era la de ser la idea de que se está leyendo un libro."

¹³ La heteroglosia, según el análisis de Mikhael Bakhtin, es el conjunto de visiones del mundo y de condiciones sociales, culturales e históricas que se manifiestan en el lenguaje del hablante. En la novela, la heteroglosia se produce por el proceso dialógico, que es la conciencia de otras voces presentes en la voz del hablante (263-82). Aplico el concepto de heteroglosia al análisis de esta película por encontrarlo altamente productivo por la multiplicidad de voces y de puntos de vista en pugna dialógica que caracterizan esta narrativa filmica.

¹⁴ Por estos aspectos del texto filmico, *Ilona llega con la lluvia* parece pedir una lectura edípica.

¹⁵ El término "segmento" se usa aquí en la acepción trabajada por Bellour: "un segmento es un momento en el entramado filmico delimitado tanto por un esquivo pero poderoso sentido de lo dramático como por la rigurosa noción de equivalencia narrativa entre espacio y personajes." Los segmentos se componen de escenas, se subdividen en micro-segmentos y constituyen "secciones" en el texto filmico (69, 199). Para mi análisis he dividido *Ilona llega con la lluvia* en cuatro secciones narrativas: Francia, Panamá, Ceuta y los segmentos que ocurren en alta mar en el Lepanto. El segmento de Francia no es extenso, pero, como explico aquí, es altamente valioso para el análisis estructural y simbólico del filme. Este segmento remite a una sección narrativa que ocurre en Europa previamente a la acción representada.

¹⁶ El sonido *off* se refiere al sonido diegético exterior, es decir, aquel que tiene una realidad física presente en el espacio de la peripecia representada pero que cuya fuente no está encuadrada (Casetti 100).

¹⁷ El resaltar esta relación fue una decisión de Cabrera. Aunque la novela sugiere el fuerte vínculo entre los dos personajes, Bashúr nunca aparece de cuerpo presente en el texto novelístico y sólo es mencionado en algunas ocasiones.

¹⁸ En *The Sexual Woman in Latin American Literature*, Marting señala que a partir de la década de los sesenta, al liberarse del estigma social, del poder y venalidad de las élites y del miedo al embarazo, la mujer sexualizada de la literatura ya no comete el "crimen" del sexo. A pesar de ello, incluso en épocas recientes, el deseo femenino se sigue representando como peligroso (34). La novela de Mutis y la representación del filme de Cabrera caben dentro de esta caracterización.

¹⁹ En la novela, al explicar su salida de África del Sur por la desaprobación que sufre por su asociación con personas negras, Ilona comenta: "Todo marchó bien hasta cuando comenzaron los problemas raciales. Las autoridades me exigieron que despidiera a dos preciosas haitianas que imitaban un acto de amor mientras una hablaba por teléfono. Era el número fuerte del negocio" (62).

²⁰ En la película, al igual que en la novela, la naturaleza del trabajo de las prostitutas queda sin problematizar. Las imágenes asociadas con estas mujeres las presentan en un ambiente de relajación y esparcimiento. Se les ve cantando y riendo felices en casi todo momento, excepto cuando hablan de preferencias injustas por parte de Alex, el administrador del lugar. A pesar de cierta similitud con la cinta *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco Lombardi, 1999-2000)—en cuanto a la infraestructura y códigos de comportamiento para las "aeromozas" y los clientes— *Ilona llega con la lluvia*, en contraste con el filme de Lombardi, presenta el trabajo de estas mujeres como una forma de pasar el tiempo que no acarrea peligro aparente para ellas.

²¹ Cabrera explica que el espacio de Ceuta, y algunos de los personajes que se ven asociados con Bashúr, son una invención basada en otros libros de Mutis. En entrevista personal, 25 de abril de 2001. Es interesante notar que el fotógrafo es Vincas, uno de estos amigos sacados

de otras narrativas. La ambientación en esta parte del filme cita el género de películas de acción y aventura por medio del sonido, la luz, el juego con el saber y los engaños. El final feliz, en el que Bashúr pasa todas las pruebas y resulta ser el más inteligente y el más astuto, también es citación de este tipo de narrativa.

²² Con respecto a una interpretación homosexual, Cabrera comenta: "En el libro se sugiere que existe un triángulo entre dos hombres y un triángulo con dos mujeres. Allí hay una diferencia, en el libro claramente se establece que Ilona tiene una relación homosexual con otro personaje que no aparece en el libro, con una húngara. Yo en la versión de cine quité eso porque le daba un . . . o sea en la novela Ilona explica que fue una pequeña aventura y que no tuvo mayor importancia, pero eso en cine es muy fuerte y era marcar demasiado al personaje; le quitaba como emoción, o una segunda..., como coqueteo homosexual iba a marcarla demasiado. Entonces yo lo hablé con Álvaro y decidimos que era mejor no mostrar a Ilona antes del encuentro con Maqroll, sino que se encontraran así y se dejara todo más sugerido." En entrevista personal, abril 25 del 2001. El silencio sobre todo lo que indique relaciones lésbicas implica la modificación de pasajes del libro.

²³ Tal parece ser el planteamiento de varias películas latinoamericanas recientes: en *Frida: Naturaleza viva* (Paul Leduc, México 1989) el deseo lésbico de la protagonista se ofrece como signo de masculinización. Además de mostrar que sólo a través de esta maniobra se posibilita la participación de Frida en el proyecto de nación "masculina" de principios de siglo, la cinta ancla el deseo de la protagonista en el binarismo masculino/femenino y en la heteronormatividad. En la menos conocida *Retén de mujeres* (Carlos González, Venezuela 1988) la protagonista es sexualmente atacada por una lesbiana. Esta última es una mujer mayor y repulsiva a la que la narrativa no impugna ningún crimen específico, en contraste al resto de personajes principales. Se deduce, entonces, que su delito es ser lesbiana. En términos de representación, el lesbianismo de esta mujer sirve para marcarla como un ser monstruoso y

depredador. Como anota Lynda Hart, "estas prácticas de representación reflejan y, con el tiempo, logran ocultar pautas culturales inconscientes que instituyen una afinidad entre la lesbiana y la mujer criminal al confinar la agresión femenina al campo de la desviación sexual (xii). En este filme homofóbico, catalogado como de "denuncia" del sistema penal venezolano, se dice que si las reclusas tuvieran permiso de ver a sus maridos no tendrían que "volverse lesbianas." La denuncia del sistema penal se convierte en un ataque al lesbianismo al presentarlo como una enfermedad y un mal que atenta contra el orden social.

Obras citadas

Abel, Elizabeth, ed. *Writing and Sexual Difference*. U of Chicago P, 1982.

Acevedo e hijos. Número especial de *Cuadernos de Cine colombiano*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos S.A., [2003?]. 1-56.

Agustín, José. *La vida en México de 1940 a 1970*. México D.F: Editorial Planeta Mexicana, 1990.

Altamirano, Ignacio Manuel. *Clemencia. Cuentos de Invierno*. México D.F.: Editorial Porrúa, 1995.

Ameztoy, María Virginia. "Cine argentino: Un continuo regreso de los exilios." Ed. Ana Wortman. *Políticas y espacios culturales en la Argentina: Continuidades y rupturas en una década de democracia*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1997. 15-41.

Anderson, Danny. "Displacement: Strategies of Transformation in *Arráncame la vida*." Ibsen 13-27.

---. "Mexican Novels and the Literary Field in the Age of Neoliberalism." Publicación pendiente, 2000.

Andrew, Dudley. "Adaptation." Naremore 28-37.

Ángel de fuego. Dir. Dana Rotberg. Reparto: Lilia Aragón y Evangelina Sosa. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.

Arenal, Electa. "Where Woman is Creator of the Wor(l)d Or, Sor Juana's Discourses on Method." Merrim, *Feminist Perspectives* 124-41.

Arlt, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Arredondo, Isabel. *Palabra de mujer: historia oral de las directoras de cine mexicanas:*

1988-1994. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; Aguascalientes, México D.F.: U Autónoma de Aguascalientes, 2001.

Aura o las violetas. Dir. Pedro Moreno y Vicente di Domenico. Reparto: Roberto Estrada e Isabel von Walden. Sicla, 1924.

Avni, Haim. "The Origins of Zionism in Latin America." Elkin y Merckx, *The Jewish Presence* 135-55.

¡A volar joven! Dir. Miguel Delgado. Reparto: Mario Moreno "Cantinflas" y Miroslava. Clasa-Mohme Inc., 1946.

Ayala Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano: 1973-1985*. México D.F.: Editorial Posada, 1986.

---. *La aventura del cine mexicano*. 2a ed. México D.F.: Ediciones Era, 1979.

Ayala Poveda, Fernando. *Novelistas colombianos contemporáneos*. Bogotá: U Central, 1980-1983.

Bach, Caleb. "María Luisa Bemberg Tells the Untold." *Americas* 46.2 (1994): 20-7.

Baer Barr, Lois. *Isaac Unbound: Patriarchal Traditions in the Latin American Jewish Novel*. Tempe: Arizona State U Center for Latin American Studies, 1995.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981.

Balboa, Rosina. "Entrevista con Alvaro Mutis: Perseguidor de nostalgias." *Quimera* 108 (1991): 26-30.

Barnard, Tim, ed. *Argentine Cinema*. Toronto: Nightwood Editions, 1986.

Bartra, Roger. "La crisis del nacionalismo en México." *Revista Mexicana de Sociología* 51.3 (1989): 191-220.

- . *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. 2a ed. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1987.
- Bay, Robert B. "The Field of 'Literature and Film.'" *Naremore* 38-53.
- Beceyro, Raúl. *Cine y política: Ensayos sobre cine argentino*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones U del Litoral, 1997.
- . *Cine y política*. Buenos Aires: Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1995.
- Beer, Gabriela de. *Contemporary Mexican Women Writers*. Austin: U of Texas P, 1996.
- Bell, Shannon. *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana UP, 2000.
- Belton, John. "Technology and Aesthetics of Film Sound." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy y Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999. 376-84.
- Benhabib, Seyla y Drucilla Cornell, eds. *Feminism as Critique: On the Politics of Gender*. Minneapolis: Minnesota UP, 1987.
- Bergmann, Emilie. "Fictions of Sor Juana/Fictions of Sapho." *Confluencia* 9.2 (1994): 9-15.
- . "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice." Bergmann et al., *Women* 151-72.
- . "Abjection and Ambiguity: Lesbian Desire in *Yo, la peor de todas*." *Hispanisms and Homosexualities*. Eds. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin. Durham: Duke UP, 1998. 229-47.
- Bergmann, Emilie, Janet Greenberg, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, Francesca Miller, Marta Morello-Frosch, Kathleen Newman y Mary Louise Pratt, eds. *Women, Culture*

and Politics in Latin America: Seminar on Feminism and Culture in Latin America.

Berkeley: U of California P, 1990.

Berman, Sabina. *The Theatre of Sabina Berman: The Agony of Ecstasy and Other Plays.*

Carbondale: Southern Illinois UP, 2003.

Bermúdez, Julia, Carolina González, Celeste Agea, Anastasia Macagni, Pablo Piedras Silvana

Spadaccini y Romina Spinsanti. "Revistas de cine en la Argentina." *Otrocampo:*

Estudios sobre cine. 19 marzo 2003: 1-12. 10 julio 2003

<<http://www.otrocampo.com>>.

Bernheimer, Kathryn. *The 50 Greatest Jewish Movies.* New Jersey: Carol Publishing Group,

1998.

Bhabha, Homi. "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a

Tree Outside Delhi, May 1817." *Critical Inquiry* 12 (1985): 144-65.

Bodas trágicas. Dir. Gilberto Martínez Solares. Reparto: Ernesto Alonso, Miroslava y

Roberto Silva. Ventura Distribution, 1946.

Bombal, María Luisa. *La última niebla.* Santiago: Andrés Bello, 1982.

Boyd, David. *Film and the Interpretive Process.* Paris: Peter Lang, 1989.

Bracho, Diana. "El cine mexicano: ¿ y en el papel de la mujer . . . quién ?" *Mexican*

Studies/Estudios Mexicanos 1.2 (1985): 413-23.

Bradu, Fabienne. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo*

XX. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Bratton, Jackie, Jim Cook y Christine Gledhill, eds. *Melodrama: Stage, Picture, Screen.*

London: British Film Institute, 1994.

Bretillon, Catherine. "La mujer gato y el lector hembra." *Imágenes de mujeres: Images de*

femmes. Ed. Bernard Fouques. Caen: Editorial Ave María, 1998. 375-80.

Brooks, Linda Marie, ed. *Alternative Identities: The Self in Literature, History, Theory*. New York: Garland Publishing, 1995.

Brooks, Peter. "The Melodramatic Imagination." *Landy* 50-67.

Buitrago, Fanny. *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza y Janés Editores-Colombia, 1983.

Bullrich, Silvina. *Mañana digo basta*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

Burton-Carvajal, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin: U of Texas P, 1986.

---. "Mexican melodramas of Patriarchy: Specificity of a Transcultural Form." *Stock* 186-234.

---. "María Luísa Bemberg's *Miss Mary*: Fragments of a Life and Career History." *Robin y Jaffe* 331-51.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.

Cabello-Castellet, George, Jaume Martí Olivella y Guy Wood, eds. *Cine-Lit III: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Corvallis: Oregon State U, 1998.

Cabrera, Sergio. Entrevista personal. 25 de abril de 2001.

Camila. Dir. María Luisa Bemberg. Reparto: Imanol Arias y Susu Pecoraro. GEA Cinematográfica, Producciones/Impala Film, European Classics, 1983.

Canfield, Martha. "Maqroll el Gaviero: Un peregrino elegido por los dioses. El "soñador de navíos." *Shimose* 30-40.

Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México D.F.: Cal y Arena, 1990.

Carroll, Noel. *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Cartas del parque. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Guión de Gabriel García Márquez, Tomás

- Gutiérrez Alea y Eliseo Alberto Diego. *Amores difíciles*. Macondo Cine Video S.A., 1988.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1990. Trad. de *Analisi del film*. Milán: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1990.
- Castaño, Rosa de. *Fruto de sangre*. México D.F.: Populibros "La Prensa," División de Editora de Periódicos, [1958].
- Castillo, Debra. *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.
- . *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Castro, Luisa. Intervención transcrita no titulada. Shimose 78-82.
- Cavell, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Caws, Mary Ann, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg, eds. *Surrealism and Women*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1984.
- Chambers, Ross. *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Christensen, Inger. *Literary Women on the Screen: The Representation of Women in Films Based on Imaginative Literature*. Wien: Peter Lang, 1991.
- Clemetson, Lynette, Joan Raymond, Bret Begun, Ana Figueroa y Jukie Halpert. "Special Report: Women of the New Century: Oprah on Oprah." *Newsweek* 8 enero 2001: 38-48.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Álvaro Mutis*. Bogotá: Procultura, 1989.

---. *La narrativa colombiana después de García Márquez y otros ensayos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.

---. *Para leer a Álvaro Mutis*. Santafé de Bogotá: Espasa, 1998.

Collard, Patrick. "Álvaro Mutis y la historia." *1898-1998: Fines de siglo. Historia y literatura hispanoamericanas*. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège Fasc. 279. Ed. Centre de Recherches et d' Etudes sur l'Amérique Ibérique. Colloque International. Genève: Librairie Droz, 2000. 91-102.

"Colombian Cinema: Silent and Talking" Compilación del artículo de Luis Alberto Álvarez. 10 Julio 2003 <http://users.rcn.com/mg.interport/silence_b.html>.

Como agua para chocolate. Dir. Alfonso Arau. Reparto: Lumi Cavazos Marco Leonardi y Regina Torné. Arau Films Internacional, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1993.

Constelaciones. Dir Alfredo Joskowicz. Reparto: Jorge Humberto Robles, Sergio Jiménez y Ana Ofelia Murguía. México D.F., 1978.

Corbin, Alain. *Women for Hire*. Cambridge: Harvard UP, 1990.

Coria, Clara. *El sexo oculto del dinero: Formas de dependencia femenina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1986.

Cornell, Drucilla. *The Imaginary Domain: Abortion, Pornography, and Sexual Harassment*. New York: Routledge, 1995.

Correa, M. G. "Sobre el personaje Larissa en *Ilona llega con la lluvia* de Álvaro Mutis." Sept. 7 de 1999 <http://www.wysiwyg://contentFrame.20/http://m...ht_a/mgcorrea/express/LARISSA7.htm>.

Corrigan, Timothy. *A Short Guide to Writing about Film*. The Short Guide Series. Eds.

- Sylvan Barnet y Marcia Stubbs. Glenview: Scout, Foresman and Company, 1989.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, [1972].
- Couselo, Jorge Miguel. *El negro Ferreyra: un cine por instinto*. Buenos Aires: 1969.
- Crossen, John F. "Sor Juana Inés de la Cruz, ¿'Caudilla'?": Octavio Paz en busca de lo personal entre los Tlatoanis romanos." *Romance languages Annual* 8 (1996): 424-27.
- Cruz, Juana Inés de la. *Obras completas*. México D.F.: Editorial Porrúa, 1999.
- . *The Answer/La respuesta*. Ed. y trad. Electa Arenal y Amanda Powell. New York: Feminist P, 1994.
- . *Poems: A Bilingual Anthology*. Trad. Margaret Sayers Peden, Tempe: Bilingual P, 1985.
- Cuatro caras para Victoria*. Dir. Óscar Barney Finn. Reparto: Nacha Guevara, Carola Reyna y Julia von Grolman. Argentina, 1992.
- Curry, Richard. "La estructuración del discurso filmico en *Camila* de María Luisa Bemberg: Filtros." *Letras femeninas* 18.1-2 (1992): 11-23.
- Danzón*. Dir. María Novaro. Reparto: María Rojo y Tito Vasconcelos. Sony Pictures Classics, 1990.
- Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal. *Filmografía general del cine mexicano: 1905-1931*. Puebla: U Autónoma de Puebla, 1985.
- DellaPergola, Sergio. "Demographic Trends of Latin American Jewry." Elkin y Merckx, *The Jewish Presence* 85- 133.
- Denver, Susan. "Re-Birth of a Nation: On Mexican Movies, Museums, and María Félix." *Spectator* 13.1 Fall (1992): 52-69.
- DiAntonio, Robert y Nora Glickman, eds. *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Albany: State U of New York P, 1993.
- DiAntonio, Robert. Introducción I. DiAntonio y Glickman 1-8.

- Díaz Rodríguez, Manuel. *Sangre patricia*. Caracas: Monte Avila Editores, 1972.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Cruz de Malta, 1960.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- . "The 'Woman's Film': Possession and Address." Gledhill, *Home* 283-298.
- . *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp y Linda Williams, eds. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: U Publications of America, Inc., 1984.
- Domingo feliz, Un*. Dir. Olegario Barrera. Guión de Gabriel García Márquez, Olegario Barrera y Eliseo Alberto Diego. Amores difíciles. Macondo Cine Video S.A., 1988.
- Domínquez, Christopher. "El miedo a los animales de Enrique Serna." *Vuelta* (1995): 44-45.
- Donelan, Carol. *The Politics of Gender in the New Latin American Cinema* Morgantown: West Virginia U, 1993.
- Donnell, Sidney. "Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Buñuel's *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*." *MLN* 114.2 (1999): 269-96. 3 Sept. 2001 <<http://muse.jhu.edu/journals/mln/v114/114.2.donnell.html>>.
- Druxes, Helga. *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Detroit: Wayne U P, 1996.
- Duncan, J. Ann. *Voices, Visions, and a New reality: Mexican Fiction since 1970*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1986.
- Elkin, Judith y Gilbert W. Merckx, eds. *The Jewish Presence in Latin America*. Boston: Allen y Unwin, 1987.

Elkin, Judith y Ana Lya Sater, comps. *Latin American Jewish Studies: An Annotated Guide to the Literature*. Westport: Greenwood P, 1990.

Elkin, Judith. *The Jews of Latin America*. Ed. rev. New York: Holmes y Meier, 1998.

Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Melodrama." Landy 68-91.

Ensayo de un crimen [*The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*]. Dir. Luis Buñuel.

Reparto: Ernesto Alonso, Rita Macedo, Miroslava y Andrea Palma. Alianza cinematográfica, 1955.

Escalante, Evodio. "La narrativa mexicana de la encrucijada de los ochenta." *La intervención literaria*. Alebrije: U Autónoma de Sinaloa/U Autónoma de Zacatecas, 1988.

Escuela de vagabundos. Dir. Rogelio A. González. Reparto: Pedro Infante y Miroslava. Laguna Films, 1954.

España, Claudio, comp. *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. México D.F.: Planeta, 1989.

Eulalia. Dir. Óscar Castillo. Reparto: Miguel Calacci, Nerica Carmona, Maureen Jiménez. 1987.

Evita: quien quiera oír que oiga. Dir. Eduardo Mignona. Guión: Eduardo Mignona y Santiago Carlos Oves. 1983.

Fábula de la bella palomera. Dir. Ruy Guerra. Guión de Gabriel García Márquez y Ruy Guerra. Amores difíciles. Macondo Cine Video S.A., 1988.

Falicov, Tamara. "Argentine Cinema and the Construction of National Popular Identity, 1930-1942." *Studies in Latin American Popular Culture* 17 (1998): 61-77.

- Faludi, Susan. "Don't Get the Wrong Message." *Newsweek* 8 enero 2001: 56.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- Ferreira, César. "Una nueva versión de la infancia en México." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 4.9 (1998): 66-70.
- Fiske, John. "Popular Culture." *Critical Terms for Literary Study*. Eds. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago: U. Of Chicago P., 1990. 321-35.
- Flynn, Gerard. "Sor Juana Inés de la Cruz: Las trampas de la crítica." *Sor Juana Inés de la Cruz: Selected Studies*. Ed. Luis Cortest. Asunción: Centro de Estudios de Economía y Sociedad, 1989.
- Fontana, Clara. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- Foster, David William. *Alternate Voices in the Contemporary Latin American Narrative*. Columbia: U of Missouri P, 1985.
- . "Queering the Patriarchy in Hermosillo's *Doña Herlinda y su hijo*." Stock 235-45.
- . *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia: U of Missouri P, 1992.
- Fox, Claire F. "'Lo clásico de México moderno': Exhibiting the Female Body in Post-Revolutionary Mexico." *Studies in Latin American Popular Culture* 20 (2002): 1-31.
- Franco, Jean. "Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas." *Más allá del boom: literatura y mercado*. Eds. David Viñas et al. México D.F.: Marcha Editores, 1981. 111-29.
- . "Trends and Priorities for Research on Latin American Literature." *Ideologies and Literature* 16 (1983): 107-22.
- . "The Incorporation of Women: A Comparison of North American and Mexican Popular Narrative." *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Ed. Tania Modleski. Bloomington: Indiana UP, 1986. 119-38.

- . *Plotting Women: Gender and representation in México*. New York: Columbia UP, 1988.
- . "Going Public: Reinhabiting the Private." *The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Eds. George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. 65-83.
- Frida: Naturaleza viva*. Dir. Paul Leduc. Reparto: Claudio Brook, Juan José Gurrola y Ofelia Medina. Hanover House, 1989.
- Gamboa, Federico. *Santa*. México D.F.: Ediciones Botas, 1938.
- Garber, Marjorie. *Vested Interest: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- García Canclini, Néstor. "Museos, aeropuertos y ventas de garaje: La cultura ante el Tratado de Libre Comercio." *La Jornada* 157 (1992): 32-9.
- . *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo, 1995.
- . *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- . "Will There be a Cinema in the Year 2000?" Stock 246-58.
- García, Florencio. "Temas culturales e históricos de la obra fílmica de María Luisa Bemberg." Dis. U of New Mexico, 1997.
- García, Gustavo. "Melodrama: The Passion Machine." *Paranaguá* 153-70.
- García, Kay S. *Broken bars: New Perspectives from Mexican Women Writers*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1994.
- García Riera, Emilio. *El cine mexicano* México D.F.: Ediciones Era, 1963.
- . *Historia documental del cine mexicano*. 9 volúmenes. México D.F: Ediciones Era, 1969-1978.

- . *Historia del cine mexicano*. México D.F: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Gaspar de Alba, Alicia. *Sor Juana's Second Dream*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1999.
- Gatto, Katherine Gyékényesi. "Representing the Silence of Conversion in Octavio Paz's *Sor Juana, or, The Traps of Faith* and María Luisa Bemberg's '*I, the Worst of All*.'" *Monographic Review/Revista Monográfica* 16 (2000): 306-14.
- Gentile, Mary. *Film Feminisms: Theory and Practice*. London: Greenwood P, 1985.
- Gerould, Daniel. *Melodrama*. New York: New York Literary Forum, 1980.
- Getino, Octavio. *Cine y dependencia*. Lima, s.e. 1978. Reimpreso en *Les Cinémas de l'Amérique Latine*. Eds. Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio. París: L' Herminier, 1981. 21-54.
- Gibson, Pamela Church y Roman Gibson, eds. *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*. Worcester: British Film Institute, 1993.
- Gide, André. *The Immoralist*. New York: Vintage Books, 1958.
- Gimbernat de González, Esther. "Speaking through the Voices of Love: Interpretation as Emancipation." Merrim, *Feminist Perspectives* 162-76.
- Giraldo, Luz Mery, ed. *Fin de siglo: narrativa colombiana; lecturas y críticas*. Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades/Centro Editorial Javeriano, 1995.
- Glantz, Margo. *Las genealogías*. México D.F.: Martín Casillas Editores, 1981.
- . *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México D.F.: Conaculta, 2000
- Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute Publishing, 1987.
- . Introducción. Gledhill, *Home* 1-4.
- . "The Melodramatic Field: An Investigation." Gledhill, *Home* 5-39.

- . "Pleasurable Negotiations." *Female Spectators: Looking at Film and Television*. Ed. E. Deidre Pribram. New York: Verso, 1988. 64-89.
- . "Image and Voice." *Multiple Voices in Feminist Film Feminism*. Eds. Diane Carson, Linda Dittmar y Janice R. Welsch. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994. 109-22.
- . "Klute 1: A Contemporary *Film Noir* and Feminist Criticism." Kaplan 20-34.
- Glickman, Nora. "The Authors Speak for Themselves." Introducción II. DiAntonio y Glickman 9-31.
- Goity, Elena. "Las realizadoras del período." España 273-83.
- Gojman de Backal, Alicia. "Minorías, estado y movimientos nacionalistas de la clase media en México: Liga Anti-China y Anti-Judía Siglo XX." *Judaica latinoamericana: estudios histórico-sociales*. 9o Congreso mundial de estudios judaicos, Agosto 1985. Ed. AMILAT. Jerusalem: Editorial Universitaria Magnes, U Hebrea, 1988. 174-91.
- Goldman, Ilene S. "Novaro, María: Mexican director." Ed. Amy L. Unterburger. *Women Filmmakers and their Films*. Detroit: St James P, 1998. 303-4.
- Gómez, Sara, dir. *De cierta manera*. Reparto: Mario Balmaseda, Yolanda Cuellar y Mario Limonta. ICAIC, 1974.
- Gorkii, Maksim. *Detstvo, kak ia uchilsia*. Moscow: Ministry of Education, 1963.
- Grandis, Rita de. "María Luisa Bemberg o las trampas de la clase." *María Luisa Bemberg: Entre lo político y lo personal*. Número especial de *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 27.1 (2002): 3-14.
- Greenberg, Susan, Susannah Meadows, Karen Springen, Pat Wingert y Ana Figueroa. "Finding Time to Plan your Life." *Newsweek* 8 enero 2001: 54-5.
- Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Oxford UP, 1997.

- Gubar, Susan. "The Blank Page and the Issues of Female Creativity." Abel 73-93.
- Habla con ella*. Dir. Pedro Almodóvar. Reparto: Rosario Flores y Dario Grandinetti. Sony Pictures Classics, 2002.
- Halevi-Wise, Yael. "Puente entre naciones: idioma e identidad sefardí en *Novia que te vea e Hisho que te nazca* de Rosa Nissán." *Hispania* 81 (1998): 269-77.
- Hall, Stuart. "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates." *Critical Studies in Mass Communication* 2 (1985): 91-114.
- Hamui-Halabe, Liz. "Recreating Community: Christians from Lebanon and Jews from Syria in Mexico, 1900-1938." *Arab and Jewish Immigrants in Latin America: Images and Realities*. Eds. Ignacio Klich y Jeffrey Lesser. Portland: Frank Cass, 1998. 125-45.
- Hart, Lynda. *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston [1974].
- Hays, Michael y Anastasia Nikolopoulou. *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin's P, 1996.
- Hernández Carballido, Laura. "El humor presente en una mujer que escribe." *Fem* 11 (1987): 13-5.
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Avila Editores, 1996.
- . "Los amores de Maqroll en el anverso social." *Shimose* 67-78.
- Herrera Zapién, Tarcisio. "La Fénix: Del filme vulgar a la sacra grandeza." *Memoria del coloquio* 159-83.

- Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema/Mexican Woman: 1940-1950*. Tucson: U of Arizona P, 1996.
- . "Race and Ethnicity in the Classical Cinema." *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Eds. Joanne Hershfield y David R. Maciel. Wilmington: Scholarly Resources, 1999. 81-100.
- Hollinger, Karen. *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.
- Homero, José. "Tres novelas de Álvaro Mutis." *Vuelta* 152 (1989): 42-45.
- Horn, Pierre y Mary B. Pringle, eds. *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. New York: Frederick Ungar, 1984.
- Hotel Cuba*. Dir. Robert M. Levine y Mark D. Szuchman. U of Illinois Film Center, 1985.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Cambridge: U Printing House, 1988.
- Ibsen, Kristine, ed. *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995*. Westport: Greenwood P, 1997.
- Igel, Regina. "Aspects of the Jewish Presence in the Brazilian Narrative: The 'Crypto-Jews.'" DiAntonio y Glickman 157-63.
- Iglesias Prieto, Norma y Rosa Linda Fregoso, eds. *Miradas de mujer: Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. El Colegio de La Frontera Norte, 1998.
- Ilona llega con la lluvia*. Dir. Sergio Cabrera. Reparto: Imanol Arias, Margarita Rosa de Francisco, Humberto Dorado. Caracol Televisión, Producciones Fotograma y Emme. 1996.
- Isaac, Jorge. *María*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A., 1988.

- Jardín del Edén, El*. Dir. María Novaro. Reparto: Bruno Bichir, René Coleman y Gabriela Roel. Golem Distribución S. L., Macondo Cine video y Videovisa, 1993.
- Jenckes, Katherine. "Identity, Image and Sound in Three Films by María Luisa Bemberg." Cabello-Castellet, Martí Olivella y Wood 61-7.
- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter Cinema." *Feminism and Cultural Studies*. Ed. Movay Shiach. New York: Oxford UP, 1999. 247-58.
- Joseph, May y Jennifer Fink, eds. *Performing Hybridity*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- Joskowicz, Alfredo. "En busca de los espacios poéticos, filosóficos y cinematográficos que habitaron Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora." *Memoria del coloquio* 185-93.
- Kalechovsky, Robert y Roberta Kalechovsky, eds. *An Anthology of Latin American Jewish Writings*. 2a ed. Ann Arbor: McNaughton y Gunn, 1984.
- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Kaplan, Ann E. "Mothering, Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-1940." Gledhill, *Home* 113-37.
- , ed. *Women in Film Noir*. 3a ed. London: British Film Institute, 1998.
- Kegan Gardiner, Judith. "On Female identity and Writing by Women." Abel 177-91.
- King, John y Nissa Torrents, eds. *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*. London: The British Film Institute, 1987.
- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. New York: Verso, 1990.
- King, John, Ana M. López y Manuel Alvarado, eds. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. London: British Film Institute, 1993.

- Kirk, Pamela. *Sor Juana Inés de la Cruz: Religion, Art, and Feminism*. New York: Continuum, 1998.
- Kohen, Héctor. "Mitos, personajes y leyendas." *España* 231-41.
- Kohut, Karl. "Alvaro Mutis y la novela cololombiana." *Estudios de literatura y cultura colombianas y de lingüística afro-hispánica*. Frankfurt: Peter Lang, 1995.
- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Films*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Krauze, Enrique. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana." *Vuelta* 60 (1981): 27-42.
- Landy, Marcia, ed. *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State UP, 1991.
- La negra Angustias*. Dir. Matilde Landeta. Reparto: Eduardo Arozamena, Agustín Isunza y María Elena Marqués. Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados, 1949.
- LaPlace, Maria. "Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager*." Gledhill, *Home* 138-96.
- Larkin, Alile Sharon. *Women Film Directors: An Internacional Bio-Critical Dictionary*. Ed. Gwendolyn Audrey Foster. Westport: Greenwood P, 1995. 285-87.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- . "La tecnología del género." *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. Comp. Carmen Ramos Escandón. México D.F.: U Autónoma Metropolitana, 1991. 231-78.
- . "Gender Symptoms, or, Peeing Like a Man." *Social Semiotics* 9.2 (1999): 257-66.
- Leal, Luis. "Female Archetypes in Mexican Literature." *Beth Miller* 227-42.

Leñero, Vicente. *Mirolava*. México D.F: Plaza y Valdés, 1995.

León, Tonia. "Structures, Traps, and Snares: A Critique of Octavio Paz's Interpretation of *El primero sueño* in *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*." *Confluencia* 2.1 (1986): 28-32.

Les années sidérales d'Arielle. Techniserv Marzo 2000. 6 enero 2004 <<http://www.arielle-dombasle.net/>>.

Lesser, Sara Harriet. "A History of the Jewish Community of Mexico City, 1912-1970." Dis. Columbia U, 1972.

Levy, Daniel C. "Jewish Education in Latin America." Elkin y Merckx, *The Jewish Presence* 157- 84.

Lindstrom, Naomi. "Arlt's Exposition of the Myth of Woman." *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Eds. Carmelo Virgillo y Naomi Lindstrom. Columbia: U of Missouri P, 1985. 151-66.

---. *Jewish Issues in Argentine Literature: From Gerchunoff to Szichman*. U of Missouri P, 1989.

Loeza, Guadalupe. *Mirolava*. 3 ed. México D.F: Alianza Editorial, 1994.

Lockhart, Darell B. "Growing up Jewish in Mexico: Sabina Berman's *La Bobe* and Rosa Nissán's *Novia que te vea*." Ibsen 159-73.

---. *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary*. London: Garland Publishing Inc., 1997.

Lola. Dir. María Novaro. Reparto: Leticia Huijara, Martha Navarro y Alejandra Vargas. Cooperativa José Revueltas, Conacite Dos, S. A. de C. V., Macondo Cine video, 1989.

Lola Casanova. Dir. Matilde Landeta. Reparto: Meche Barba, Enrique Cancino e Isabela Corona. Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados, 1948.

López, Ana. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema." King, *Mediating Two Worlds*. 147-63.

---. "The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form." Landy 596-606.

---. "A Cinema for the Continent." *The Mexican Cinema Project*. Eds. Chon A. Noriega y Steven Ricci. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994. 7-12.

---. "From Hollywood and Back: Dolores del Río, a Trans(Nacional) Star." *Studies in Latin American Popular Culture* 17 (1998): 5-28. *EbscoHost*. 3 marzo 2004

<<http://80~weblinks1.epnet.com.exproxy.lib.ucalgary.ca>>

López González, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, eds. *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*. México D.F.: El Colegio de México, 1990.

López González, Aralia. "Dos tendencias en la evolución de la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas." López González, Malagamba y Urrutia 21-4.

---. "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria." *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del siglo XX*. Coord. Aralia López González. México D.F.: El Colegio de México, 1995. 13-48.

Luciani, Frederick. "Octavio Paz on Sor Juana Inés de la Cruz: The Metaphor Incarnate." *Latin American Literary Review* 15 (1987): 6-25.

Ludmer, Josefina. "Tricks of the Weak." Merrim, *Feminist Perspectives* 86-93. Trad. de "Tretas del débil." *La sartén por el mango*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. 47-54.

Lynch, Marta. *La señora Ordóñez*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.

- Maciel, David R. "Serpientes y Escaleras: The Contemporary Cinema of Mexico, 1976-1994." Martin, Tomo 2: 94-120.
- Mahieu, José Agustín. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- Maíz-Peña, Magdalena. "Mapping the Jewish Female Voice in Contemporary Mexican Narrative." *Passion, Memory, and Identity: Twentieth Century Latin American Jewish Writers*. Ed. Marjorie Agosín. Albuquerque: U of New Mexico P., 1999. 17-33.
- María*. Dir. Alfredo del Diestro y Maximo Calvo. Reparto: Stella López Pommareda y Hernando Sinisterra. Valley Film Company, 1922.
- María Candelaria*. Dir. Emilio Fernández. Reparto. Pedro Armendáriz y Dolores del Río. Guión. Mauricio Magdaleno. Films Mundiales, 1943.
- María Cano*. Dir. Camila Loboguerrero. Reparto: María Eugenia Dávila y Frank Ramírez. Focine, 1990.
- Mármol, José. *Amalia*. [Buenos Aires]: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Martín-Barbero, Jesús. "Communication from Culture: the Crisis of the National and the Emergence of the Popular." *Media, Culture and Society* 10 (1988): 447-65.
- Martin, Michael, ed. *New Latin American Cinema*. 2 Tomos. Detroit: Wayne State UP, 1997.
- , ed. *Studies of National Cinemas*. Detroit: Wayne State UP, 1997. Tomo 2 de *New Latin American Cinema*. 2 Tomos.
- Martínez-Sanmiguel, Yolanda. *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999.
- Marting, Diana E. *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires*. Gainesville: UP of Florida, 2001.

- Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. 7a ed. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Mayne, Judith. *Public Novels, Public Films*. Athens: U Of Georgia P, 1988.
- . *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Maza, Maximiliano. "Biography for Miroslava Stern." (IMDb) International Movie Database Inc. 1990-2004. 6 enero 2004 <<http://us.imdb.com/name/nm0827797/bio>>.
- McClintock, Anne, Aamir Mufti y Ella Shohat, eds. *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. McClintock, Anne. "No longer in a Future heaven': Gender, Race and Nationalism." McClintock, Mufti y Shohat 89-112.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 2a. ed. New York: Routledge, 1989.
- Medina, Manuel. "Imagining a Space in Between: Writing the Gap between Jewish and Mexican Identities in Rosa Nissán's Narrative." *Studies in the Literary Imagination* 33.1 (2000): 93-106.
- Melo, Juan Vicente. "Estar en tierra firme." *La Palabra y el Hombre* 71 (1989): 205-6.
- Memoria del coloquio internacional: Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- Mennell, Jan. "Topografías filmicas: Espacio y etnicidad en *Novia que te vea* de Guita Schyfter." *Anclajes* 4.4 (2000): 99-130.
- . "Memoria, *mindrash* y metamorfosis en *Novia que te vea* de Guita Schyfter: Un diálogo textual-visual." *Chasqui* 29.1 (2000): 50-63.
- Merkx, Gilbert W. "Jewish Studies as a Subject of Latin American Studies." Introducción. Elkin y Merkx 3-10.
- Merrim, Stephanie. "Sor Juana después de Paz: Una restitución feminista." *Insula* 45 (1990):

20-22.

---, ed. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State UP, 1991.

---. "Toward a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism." Merrim, *Feminist Perspectives* 11-37.

Milagro en Roma. Dir. Lisandro Duque Naranjo. Guión de Gabriel García Márquez y Lisandro Duque Naranjo. Amores difíciles. Macondo Cine Video S.A., 1988.

Millar, Denise. "María Luisa Bemberg's Interpretation of Octavio Paz's Sor Juana." *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and her Films*. Eds. John King, Sheila Whitaker y Rosa Bosch. New York: Verso, 2000. 137-73.

Miller, Beth, ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. U of California P, 1983.

Miller, Francesca. "Latin American Feminism and the Transnational Arena." Bergmann et al, *Women* 10-26.

Mirolava. Dir. Alejandro Pelayo Rangel. Guión de Vicente Leñero. Reparto: Claudio Brook, Arielle Dombasle y Milosh Trnka. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993.

Miss Mary. Dir. María Luisa Bemberg. Reparto: Julie Christie y Nacha Guevara. Argentina Video Home y New World Pictures, 1986.

Misterio Eva Perón, El. Dir. Tulio Demichelli. Guión: Tulio Demichelli y Emilio Villalba. 1987.

Mistrón, Deborah E. "A Hybrid Subgenre: The Revolutionary Melodrama in the Mexican Cinema." *Studies in Latin American Popular Culture* 3 (1984): 47-56.

Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Connecticut: Archon Books, 1982.

- . *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. New York: Routledge, 1991.
- . "Time and Desire in the Woman's Film" Gledhill, *Home* 326-38.
- Moi, Toril. "Against Femininity: Freud, Lacan, and the Metaphysics of the Beyond." Publicación pendiente, 2001.
- Monaco, James. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia*. 3 ed. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Monsiváis, Carlos. "Sexismo en la literatura mexicana." *Imagen y realidad de la mujer*. Ed. Elena Urrutia. 2ª ed. México D.F.: SepDiana, 1980. 102-25.
- . "Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano." *Nexos* 109 (1987): 13-22.
- . "El fin de la diosa arrodillada." Iglesias Prieto y Fregoso 163-66.
- . "Miroslava: De la tragedia como perdurabilidad." Prefacio. *Miroslava*. De Guadalupe Loaeza. México D.F.: Alianza Editorial, 1994. 11-6.
- . "Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications." King, *Mediating Two Worlds* 139-46.
- Monteith, Moira, ed. *Women's Writing: A Challenge to Theory*. Sussex: Harvester P, 1986.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988*. Los Angeles: U of California P, 1982.
- . "Feminine Images in Mexican Cinema: The Family Melodrama: Sara García, 'The Mother of Mexico' and the Prostitute." *Studies in Latin American Popular Culture* 4 (1985): 21-35.
- Moraña, Mabel. "Sor Juana Inés de la Cruz: Letra, lengua, poder." *Memoria del coloquio* 271-81.
- Morris, Barbara. "La mujer vista por la mujer: El discurso filmico de María Luisa Bemberg."

- Discurso femenino actual*. Ed. Adelaida López. San Juan: Editorial de la U de Puerto Rico, 1995. 253-67.
- Mujer de Benjamín, La*. Dir. Carlos Carrera. Reparto: Eduardo López Rojas y Arcelia Ramírez. Ventura Distribution, 1991.
- Muro de silencio*. Dir. Lita Stantic. Reparto: Julio Chávez, Ofelia Medina y Vanesa Redgrave. México y Argentina, 1993.
- Mutis, Alvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Madrid: Mondadori, 1988.
- . "Ilona llega con el cine." *Cinemas d' Amérique Latine* 5 (1997): 3-5.
- . *La nieve del almirante*. Madrid: Alianza, 1986.
- . *Un bel morir*. Madrid: Mondadori, 1989.
- . *La última escala del Tramp Steamer*. México D.F.: Ediciones del Equilibrista, 1989.
- . *Amirbar*. Madrid: Siruela, 1990.
- . *Abdul Bashúr soñador de navíos*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1991.
- Nagel, Joane. "Ethnosexual Frontiers: the Intimate Substructure of Race, Ethnicity and Nationalism." Publicación pendiente, 1999.
- Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers UP, 2000.
- Niebylski, Dianna. "Transgression in the Comic Mode: Ángeles Mastretta and Her Cast of Liberated Aunts." Ibsen 29-40.
- Nissán Rosa. *Novia que te vea*. México D.F.: Editorial Planeta, 1992.
- . "Quiero hablar de tu cuerpo." *La luna de miel según Eva*. Comp. Beatriz Escalante. Colección Aura. México D.F.: Selector, 1996.
- . *Las tierras prometidas: crónica de un viaje a Israel*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997.
- . Entrevista personal. 7 Julio 2000.

Nobleza gaucha. Dir. Humberto Cairo, Enrique Gunche y Eduardo Martínez de la Pera.

Reperto: Arturo Mario y María Padín. Cairo Films, 1915.

Norma: Diccionario de la lengua española. Segunda reimpresión. Santafé de Bogotá:

Editorial Norma S.A., 1996.

Novia que te vea. Dir. Guita Schyfter. Reparto: Claudette Maille y Maya Mishalska. Atara, 1993.

O'Campo, Aurora, ed. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México D.F.:

U.N.A.M., 1981.

Ojeda, Néstor L. "Prostitución en los noventa." *Nexos* 17 (1994): 76-80.

O'Keffe Charles. *Void and Voice: Questioning Narrative Conventions in André Gide's Major First-Person Narratives*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1996.

Olaciregui, Julio. "El sueño gótico de Álvaro Mutis." *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988*. Ed. Santiago Mutis Durán. Cali: Proartes; Bogotá: Revista Literaria Gradiva, 1988.

Oroz, Silvia. *Melodrama: O cinema de Lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

Orr, Elaine Neil. *Subject to Negotiation: Reading Feminist Criticism and American Women's Fictions*. Charlottesville: UP of Virginia, 1997.

Osorio Gómez, Diana. "Cine y mujeres en Colombia." *Cuadernos de Cine colombiano*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos S.A., [2003?]. 4-17.

Paladino, Diana. "Maria Luisa Bemberg." *Cinemas d' Amérique Latine* 5 (1997): 68-73.

Pantaleón y las visitadoras. Dir. Francisco Lombardi. Reparto: Pilar Bardem, Angie Cepeda, Salvador del Solar, Mónica Sánchez. Distribuidora Cinematograph (Schweiz), Ibach, SZ. 1999-2000.

Paranaguá, Paulo Antonio, ed. *Mexican Cinema*. Trad. Ana López. London: British Film Institute, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1995.

---. "Ten Reasons to Love or Hate Mexican Cinema." Paranaguá 1-13.

Parker, Alice y Elizabeth Meese, eds. *Feminist Critical Negotiations*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1992.

Pasos de Ana, Los. Dir. Marysa Sistach. Reparto: Roberto Cobo, Emilio Echevarría y Guadalupe Sánchez. México, 1988.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Peña, Luis H. "La nostalgia del milagro: Guadalupe Loaeza y la crónica como crítica cultural." *Número extraordinario conmemorativo: 1974-1994 de Letras Femeninas* (1994): 131-37.

Pequeño Larousse Ilustrado. 9a ed. Santafé de Bogotá: Ediciones Larousse de Colombia, Ltda., 2003.

Perelmuter, Rosa. "Sor Juana Inés de la Cruz: De la excepcionalidad a la impostura." *Memoria del coloquio* 331-39.

Perera, Víctor. *The Cross and the Pear Tree: A Sephardic Journey*. New York: Random House, 1995.

Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke UP, 1982.

---. Prefacio. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. De Pérez Firmat. Durham: Duke UP, 1986. xiii-xxi.

Pérez Martínez, Herón. *Estudios sorjuanianos*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1988.

- Pick, Zuzana. "Las mujeres en el cine: entre lo nuevo y lo viejo." *Literatura chilena: creación y crítica* 12 (1989): 145-57.
- . "An Interview with María Luisa Bemberg." *Journal of Film and Video* 44 (1992-93): 76-82.
- . *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: U of Texas P, 1993.
- Pineda-Botero, Alvaro. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.
- Piotrowski, Bogdan. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea: aspectos antropológico-culturales*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.
- Place, Janey. "Women in *Film Noir*." *Kaplan* 47-68.
- Podalsky, Laura. "Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s Mexico." *Studies in Latin American Popular Culture* 12 (1993): 57-73.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México D.F.: Era, 1969.
- . *La 'Flor de Lis.'* México D.F.: Ediciones Era, 1988.
- . *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México D.F.: Alfaguara, 1998.
- Poot Herrera, Sara. "La 'Flor de Lis,' código y huella de Elena Poniatowska." López González, Malagamba y Urrutia 99-105.
- Portillo Trambley, Estela. *Sor Juana and Other plays*. Ypsilanti: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1983.
- "Portraits of Strong-Voiced Women." *Newsweek* 8 enero 2001: 50-3.
- Pribram, Deidre, ed. *Female Spectators: Looking at Film and Television*. New York: Verso, 1988.
- Puccini, Darío. "La Sor Juana de Octavio Paz." *Vuelta* 16 (1992): 30-4.
- Puga, María Luisa. *Pánico o peligro*. México D.F.: Siglo XXI, 1983.

- . *Las posibilidades del odio*. 3a ed.. México D. F.: Siglo XXI, 1988.
- Quart, Barbara. *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*. New York: Praeger Publishers, 1988.
- Quintillá, Teresa. "Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma." *La imagen de la mujer en la literatura*. Ed. María Calero. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 1996. 13-31.
- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: U of Texas P, 1992.
- . Introducción. *Cine Mexicano: Carteles de la Época de Oro 1936-1956*. De Rogelio Agrasánchez. San Francisco: Chronicle Books, 2001. 8-23.
- Ramírez, Susan. "I, the Worst of all: The Literary Life of Sor Juana Inés de la Cruz." *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*. Ed. Donald F. Stevens. Wilmington: SR Books, 1998. 47-62.
- Ramón, David. "Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha." *80 años de cine mexicano*. Eds. Aurelio de los Reyes, David Ramón, María Luisa Amador y Rodolfo Rivera. México D. F.: U Nacional Autónoma de México: 1993. 93-120.
- Rashkin, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: U of Texas P, 2001.
- Reati, Fernando. "Argentine Political Violence and Artistic Representation in Films of the 1980s." *Latin American Literary Review* 17 (1989): 24-39.
- Rendon, Kris. Reseña de *Ilona llega con la lluvia*, dir. Sergio Cabrera. 7 Sept. 1999
<<http://www.filmfestivals.com/venice/vfilmb11.htm>>.
- Reseña de *Novia que te vea*, dir. Guita Schyfter. *Variety* 350 (1993): 70-1.

Reseña de *Novia que te vea*, dir. Guita Schyfter. *Siempre* 2141 (1994): 105.

Retén de mujeres. Dir. Carlos González. Reparto: Lula Betucci, Aura Rivas y Zamira Segura. Pablo Lanz Productions C.A., 1988

Rich, B. Ruby. "An/Other View of Latin American Cinema." Martin, Tomo 1: 273-97.

---. "After the Revolutions: The Second Coming of Latin American Cinema." *Village Voice* 10 Febr. 1987: 25-27.

--- "An/Other View of New Latin American Cinema." Iglesias Prieto y Fregoso 127-40

Rivas, Víctor Gerardo. *La sombra fugitiva: La poética del precipicio en el Primero Sueño de sor Juana y la comprensión del humanismo barroco*. México D.F.: U Nacional Autónoma de México, 2001.

Robin, Diana e Ira Jaffe, eds. *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*. Albany: State U of New York P, 1999.

---. Introduction. Robin y Jaffe 1-31.

Rock, David. *Argentina, 1516-1987: From Spanish Colonization to Alfonsín*. Berkeley: U of California P, 1987.

Rodowick, David. "Madness, Authority, and Ideology in the Domestic Melodramas of the 1950s." Landy 237-47.

Rodríguez, Omar. "Poder, institución y género en *Yo, la peor de todas*." *María Luisa Bemberg: Entre lo político y lo personal*. Número especial de *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 27.1 (2002): 139-56.

Rowe, William y Vivian Schelling. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso, 1991.

Rubenstein, Anne. *Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation: A Political History of Comic Books in Mexico*. Durham: Duke UP, 1998.

- Ruffinelli, Jorge. "De una Camila a otra: Historia, literatura y cine." *Foro hispánico* 10 (1996): 11-25.
- Ruiz-Duenas, Jorge. "Dos nuevas novelas de Alvaro Mutis y el ciclo del Gaviero: La navegación del silencio." *Plural* 233 (1991): 23-7.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Ruy-Sánchez, Alberto. "Approaches to the Problem of Mexican Identity." *Identities in North America: The Search for Community*. Eds. Robert L. Earle y John D Wirth. Stanford: Stanford UP, 1995. 40-55.
- . *Cuatro escritores rituales*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz." *Modern Language Notes* 100 (1985): 417-23
- Safa, Helen y Cornelia Butler Flora. "Production, Reproduction, and the Polity: Women's Strategic and Practical Gender Issues." *Americas: New Interpretive Essays*. Ed. Alfred Stepan. New York: Oxford UP, 1992. 109-36.
- Sánchez Ambriz, Mary Carmen. "Las tierras prometidas. Crónica de un viaje a Israel." *!Siempre!* 43 (1997): 62.
- Santa*. Dir. Antonio Moreno. Reparto. Mimi Derba, Carlos Orellana y Lupita Tovar. Basada en la novela de Federico Gamboa. Compañía Nacional de Películas S.A. de México, 1931.
- Santi, Enrico Mario. "Sor Juana, Octavio Paz and the Poetics of Restitution." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1 (1993): 101-39.
- Sarabia, Rosa. "Sor Juana o las trampas de la restitución." *María Luisa Bemberg: Entre lo político y lo personal*. Número especial de *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 27.1 (2002): 119-56.

Sarlo, Beatriz. "Argentina under Menem: The Aesthetics of Domination." *NACLA: Report on the Americas* 2 (1994): 33-44.

Schaefer-Rodríguez, Claudia. *Textured Lives: Women, Arts, and Representation in Modern Mexico*. Tucson: U of Arizona P, 1992.

---. "Embedded Agendas: The Literary Journalism of Cristina Pacheco and Guadalupe Loaeza." *Latin America Literary Review* 19.38 (1991): 62-76.

Schmidhuber, Guillermo. *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz*. Lexington: UP of Kentucky, 2000.

Schatz, Thomas. "The Family Melodrama." *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Randon House, 1981. 221-60.

Schyfter, Guita, dir. *Novia que te vea*. Reparto: Claudette Maille y Maya Mishalska. Atara, 1993.

---. *Sucesos distantes*. Reparto: Angelica Aragón, Fernando Balzaretti, Maria Pankova. México, 1994.

Scott, Renée. "Novia que te vea y Sagrada memoria: dos infancias judías en Latinoamérica." *Revista Interamericana de Bibliografía* 44 (1995): 605-12.

Secreto de Romelia, el. Dir. Busi Cortés. Reparto: Pedro Armendáriz Jr., Dolores Berstein y Diana Bracho. Instituto Mexicano de Cinematografía, Centro de Capacitación Cinematográfica, Consejo de Radio y Televisión de Tlaxcala, U de Guadalajara, Conacite Dos, 1988.

Sefami, Jacobo. *El espejo trizado*. México D.F.: U Nacional Autónoma de México, 1992.

Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México D.F.: Grijalbo, 1987.

---. *La señora de los sueños*. México D.F.: Planeta, 1993.

- Seligson, Esther. *Otros son los sueños*. México D.F.: Organización Editorial Novaro, 1973.
- Serrana, Elisa. *Chilena, casada, sin profesión*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963.
- Shimose, Pedro, ed. *Alvaro Mutis*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.
- Shohat, Ella. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims".
 McClintock, Mufti y Shohat 39-68.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford UP, 1983.
- . *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indianapolis:
 Indiana UP, 1988.
- Sin dejar huella*. Dir. María Novaro. Reparto: Aitana Sánchez, Tiaré Scanda, Jesús Ochoa.
 Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2000.
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano*. New York: Peter Lang Publishing,
 1992.
- Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The Nacional Romances of Latin America*. Berkeley:
 U of California P, 1991.
- Sor Juana Inés de la Cruz Project*. Ed. Luis M. Villar. Sept. 2002. The Department of
 Spanish and Portuguese, Dartmouth College. 8 Nov. 2003
 <<http://www.dartmouth.edu/~sorjuana>>.
- Sosnowski, Saúl. "Latin American-Jewish Writers: Protecting the Hyphen." Elkin y Merckx,
The Jewish Presence 297- 307.
- Stables, Kate. "The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the *Femme Fatale* in 90s
 Cinema." Kaplan 164-82.
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York
 UP, 2000.

- Stam, Robert. "The Dialogics of Adaptation." *Naremore* 54-76.
- Stavans, Ilan. "Visions of Esther Seligson." *DiAntonio y Glickman* 193-99.
- Steele, Cynthia. *Politics, Gender and the Mexican Novel, 1968-1988: Beyond the Pyramid*. Austin: U of Texas, P, 1992.
- Stern, Steve. *The Secret History of Gender: Women, Men, and Power in Late Colonial Mexico*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1995.
- Stock, Anne Marie, ed. *Framing Latin American Cinema Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Szok, Peter A. *La última gaviota: Liberalism and Nostalgia in Early Twentieth-Century Panamá*. Wesport: Greenwood P, 2001.
- Taylor, Diana y Juan Villegas, eds. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, And Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke UP, 1994.
- Thompson, Currie. "The Films of María Luisa Bemberg and the Postmodern Aesthetic." *La Chispa 95: Selected Proceedings*. Ed. Claire J. Paolini. New Orleans: Tulane U, 1995. 367-73.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland: P of Case Western Reserve U, 1973.
- Torres Bodet, Jaime. *Margarita de niebla*. Mexico: Editorial Cultura, 1927.
- Trelles Plazaola, Luis. *Cine y mujer en América Latina: Directoras de largometrajes de ficción*. Río Piedras: Editorial de la U de Puerto Rico, 1991.
- Trotacalles*. Dir. Matilde Landeta. Reparto: Ernesto Alonso y Miroslava. Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados, 1951.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*. México D.F.: El Colegio de México, 1998.

Turim, Maureen. *Flashback in Film: Memory and History*. New York: Routledge, 1989.

Vaughn, Jeanne. "¿En dónde van a florear?: La '*Flor de Lis*' and the Problematics of Identity." Ibsen 41-56.

Vega, Eduardo de la. "Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema." *Paranaguá* 79-93.

Vendedora de rosas, La. Dir. Víctor Gaviria. Reparto: Álex Bedoya y Lady Tabares. Nirvana Films, Steward y Wanda Distribución Cinematográfica de Films S.A., 1998.

Verano de la Señora Forbes, El. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Guión de Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo. Amores difíciles. Macondo Cine Video S.A., 1988.

Vida según Muriel, La. Dir. Eduardo Milewicz. Reparto: Florencia Camiletti, Inés Estévez y Soledad Villamil. Argentina Video Home, 1997.

Villaverde, Luis. "¿En qué trampas cayó Sor Juana?" *La escritora hispánica: Actas de la decimotercera conferencia anual de literatura hispánica en Indiana*. University of Pennsylvania. Eds. Nora Erro Orthmann y Juan Cruz. Miami: Universal, 1990. 199-211.

Welles, Marcia L. "The Changing Face of Woman in Latin American Fiction." Beth Miller 280-88.

West, Dennis. "Una conversación con Sergio Cabrera." Cabello-Castellet, Martí Olivella y Wood 184-99.

Williams, Bruce. "The Reflection of a Blinded Gaze: María Luisa Bemberg, Filmmaker." *A Woman's Gaze: Latin American Women Artists*. Ed. Marjorie Agosin. Fredonia: White Pine P, 1998. 171-90.

---. "Dwarfing Difference: Deformity at the Threshold of the Visible in

Bemberg's *I don't want to talk about it*." *Canadian Journal of Film Studies* 8.2 (1999): 44-55.

---. "A Mirror of Desire: Looking Lesbian in María Luisa Bemberg's *I, The Worst of All*." *Quarterly Review of Film and Video* 19.2 (2002): 133-43.

Williams, Raymond L. *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981.

Williams, Raymond. "Estructuras del sentir." *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1988. 150-58. Trad. de "Structures of Feeling." *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977. 128-35.

Wolf, Sergio. "El cine del Proceso: Estética de la muerte." *Cine Argentino: La otra historia*. Ed. Sergio Wolf. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1993. 265-79.

"Women of the New Century." *Newsweek* 8 enero 2001: 38-56.

Wood, Michael. "Buñuel in México." King, *Mediating Two Worlds* 40-51.

Yo, la peor de todas. Dir. María Luisa Bemberg. Reparto: Hector Alterio, Lautaro Murua, Dominique Sanda, Alberto Segado, Assumpta Serna. First Run Features Home Video, 1990.

Yo soy el que tú buscas. Dir. Jaime Chávarri. Guión de Gabriel García Márquez y Jaime Chávarri. Amores difíciles. Macondo Cine Video S.A., 1988.

Young, Iris M. "Impartiality and the Civic Public: Some implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory." Benhabib y Cornell 57-76.