

Sobre Alfonso Ortega Mantecón y Sandra Anchondo Pavón (coords.). *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*. México: Río Subterráneo-Universidad Panamericana, 2020, 504 pp., ISBN: 978-607-8532-65-0.

Por Lucero Fragosoⁱ



Alice Guy-Blaché, una mujer, fue la primera persona en hacer cine de ficción (antes de Georges Méliès), con su cortometraje *El hada de las coles* de 1896. Y cómo olvidar *Las consecuencias del feminismo*, otro de sus filmes en el que los hombres planchan, se maquillan, usan la máquina de coser y son acosados por las mujeres, mientras que éstas observan cómodamente el mundo desde un sillón y son buscadas por sus maridos en las cantinas; esta obra ridiculiza y se burla de la división de roles por género en 1906. Desde entonces, numerosos cineastas, hombres y mujeres, han optado por presentar a los personajes femeninos fuera de los estereotipos tradicionalmente ligados a su género, fuera de los cánones que los encasillan en una única forma de ser.

La compilación de ensayos *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*, coordinada por Alfonso Ortega Mantecón y Sandra Anchondo Pavón, busca destacar el trabajo de creadores que se han alejado de las representaciones femeninas convencionales y, a la vez, quiere rescatar un conjunto de interrogantes y reflexiones alrededor de las protagonistas en distintas épocas y geografías. Una de las principales contribuciones de este volumen es que pone a discusión interrogantes controversiales como los siguientes: ¿las conductas transgresoras de estas mujeres rompen de verdad con las estructuras del sistema patriarcal o sólo se amoldan a él?, ¿cuál es el precio que han

tenido que pagar estas protagonistas por su actuar extraordinario? Por tales motivos, es un libro necesario y relevante para los interesados en el cine, en las relaciones de género y para el público que desea conocer el debate alrededor de películas icónicas.

Los autores de los textos se acercan a los filmes desde una gran pluralidad de enfoques: narrativo, histórico, legal, desde el análisis de los personajes, la estructura de la trama, entre otros. Dado que el libro se compone de 35 textos, referirse a todos ellos de modo significativo excedería el espacio dedicado a una reseña. Por tal razón, vamos a comentar sólo tres, aquellos que ponen énfasis en los elementos formales que hacen de estas obras productos propiamente cinematográficos, o bien, hacen observaciones críticas documentadas a aspectos no logrados del filme. En estos ensayos, los autores expresan la reconfiguración de lo femenino a la luz de los *lapses* y mensajes cifrados que descubre el análisis fílmico, de sus revelaciones en las capas latentes de lo no expresado con palabras. Una de las películas escogidas corresponde a los años dorados del cine hollywoodense, otra, a la última década del siglo XX (cuando se recurrió al juego de géneros para resaltar el peso dramático de personajes femeninos) y una más es parte de la industria mexicana en la presente centuria.

El primero de los textos al que haremos referencia se titula “Douglas Sirk y la reformulación del melodrama en *All That Heaven Allows*”, de Siboney Oscura, sobre la película de 1955. La autora subraya la habilidad de Sirk para conjugar los postulados del “sistema de representación clásico” de Hollywood con la crítica social y el trazo de personajes ambiguos. La cinta se examina a partir del análisis de la puesta en escena y de la Teoría de las Representaciones Sociales. Las representaciones sociales son una serie de juicios y actitudes propios del sentido común o del “pensamiento ingenuo” que un colectivo se forma sobre un objeto; se argumenta que en este filme la mujer “aparece como una representación social” de su momento histórico y su contexto.

La protagonista, Cary, pertenece a una clase media alta que disfruta de la holgura económica de la posguerra. En este período, el destino de las mujeres sigue siendo el matrimonio, y su papel principal el de esposas y amas de casa; sin embargo, tienen ya ciertas libertades como fumar, manejar un automóvil o ir a la universidad.

La principal aportación del texto es que identifica la forma en que Douglas Sirk, sin romper con la censura moral, la legibilidad del filme, ni con las expectativas de un final feliz, logra hacer una crítica de los condicionamientos que pesaban sobre las mujeres en los años 50 a partir de la ironía verbal y la puesta en escena. Con respecto a los diálogos, por ejemplo, se alude al complejo de Edipo cuando el hijo de Cary señala que el vestido rojo de su madre es demasiado escotado y a la tradición egipcia de enterrar en vida a la viuda al obligarla a llevar atuendos negros, como si fuera un objeto del marido que debe acompañarlo en su féretro. A nivel de la puesta en escena, se destaca la toma en la que en el espejo de Cary se reflejan tanto la rama que Ron —el jardinero y su joven pretendiente— había cortado para ella, como el saludo con sus hijos, lo que sintetiza el dilema de la protagonista al tener que elegir entre su descendencia y su nuevo amor. Otro aspecto que se registra en la puesta en escena, pero que no se menciona en el artículo, es la actitud vacilante de Cary entre Ron y su círculo social, en uno de los encuentros en el molino que el jardinero acondiciona para vivir con ella. Allí, la puerta abierta muestra la nieve y una luz azul gélida, lo que alude a la frialdad de la burguesía local con la que convive Cary y, por otro lado, se nos deja ver, en tonos naranjas, el ambiente cálido y acogedor del molino, símbolo de su relación con Ron.

Un elemento escénico también importante es la preferencia por los exteriores sobre los interiores (escenarios característicos del melodrama), lo que realza “la idea de libertad asociada a personajes de sectores populares” y, de forma acotada, la de Cary (quien no termina de abandonar los roles asociados a su género). La autora finaliza recalcando la importancia que en esa época cobró la televisión como “último consuelo de las mujeres solitarias”, la cual es retratada en el filme con una toma que se cierra en torno al aparato en cuya pantalla aparece reflejado el propio rostro de Cary y, con él, el futuro que posiblemente le espera. Es así como el texto identifica, mediante el análisis formal, el

conflicto de Cary, su actitud dubitativa ante una incipiente independencia y su propio proceso de transformación.

El segundo artículo que discutiremos es el de Ilse Mayté Murillo Tenorio, titulado “Thelma & Louise: ¿una épica feminista?”, sobre la película *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991). La autora señala que se trata de un *road movie* (género inspirado en la travesía de Ulises en *La Odisea*) con rasgos de *western*, ambos géneros con temáticas que se habían centrado en situaciones y personajes masculinos. La premisa del texto es que la película objeto de estudio puede considerarse una cinta épica y que el carácter heroico de las ambas mujeres es revelado no sólo por la narrativa y la forma cinematográfica, sino por “los contextos socioculturales donde se inserta”.

La autora describe el filme como una “tragedia moderna con tintes épicos”, muy distinta de las épicas del cine clásico hollywoodense y de las súper producciones actuales. ¿Por qué razones? La épica literaria de la antigua Grecia se ha adaptado a los nuevos tiempos para referirse a la consecución de un logro individual o a las aventuras de un grupo de personas que persiguen la misma causa y que, en ese proceso, sufren una metamorfosis psicológica, moral o un despertar interno. En este sentido, los avatares de Thelma y Louise se dirigen, conforme avanza el filme, a combatir el maltrato, el acoso, la violencia y la cosificación de las mujeres, temas cardinales en el ocaso del siglo XX.

La épica en el cine se caracteriza por desarrollar sus historias en paisajes naturales portentosos, imponentes, como las llanuras y los enormes cañones terracota que bordean el camino de las protagonistas, los que remiten también al *western*. El clima extremadamente caluroso y sofocante tiene asimismo correspondencias dramáticas con las vicisitudes de ambas mujeres; de acuerdo con Murillo, la fortaleza de carácter y la conciencia que Thelma y Louise adquieren se plasma en el bronceado que va curtiendo su piel y en su porte corporal cada vez más firme y seguro.

Murillo cita las críticas que en su momento despertó la película: para unos, se trataba de un 'feminismo tóxico' e irracional, para otros, de mujeres que encauzan su frustración mediante actos destructivos y, una tercera opinión, la considera una obra compleja que rebasa las dicotomías y pide ser dimensionada dentro de una cultura patriarcal omniabarcante. La autora se inclina por este último punto de vista. *Thelma y Louise* son heroicas porque superan los obstáculos para liberarse de la opresión sexual y las constricciones del machismo, aunque para ello se vean orilladas a transgredir la ley. Sin embargo, sus actos no están motivados por la sinrazón o la venganza, sino por la memoria de la violencia, por la obligación ética de dar lecciones ejemplares a los hombres y de reconstituirse ellas mismas, así sea mediante una mortal redención.

El tercer ensayo que nos gustaría comentar lleva por nombre "Rosario Castellanos: otra forma de ser", de Rogelio Alonso Laguna y Andrés Inurreta, quienes analizan el filme mexicano *Los adioses* (Natalia Beristáin, 2017). El texto hace una crítica a la principal debilidad de la cinta: se enfoca casi de manera exclusiva en la relación amorosa de la escritora con quien fue su marido y padre de su hijo, el filósofo Ricardo Guerra, en detrimento de su oficio literario. La realizadora intenta presentar una mujer "de carne y hueso", pero el resultado fue la estampa de "simplemente una mujer que ama". El ensayo destaca la caracterización de Rosario como una víctima ante la dominación de Ricardo, a la que responde, la mayor parte de las veces, con sumisión y fragilidad (aunque hable en voz alta y firme), en contradicción con la fortaleza de sus escritos feministas y sus alocuciones públicas.

Los autores rescatan de la película el énfasis en la "condición marginal" como mujer de Rosario Castellanos y la exploración de sus inconsistencias. No obstante, estos contrasentidos se muestran con excesos discursivos e histriónicos, como si las mujeres no tuvieran más herramientas subversivas que la exageración emotiva. Como se afirma en el texto, no basta "la presencia constante del acto de escribir" para que la película no sea una "mero drama romántico". Los propios autores señalan las pocas referencias a la producción intelectual de Castellanos en el filme y, de igual forma, citan evidencias que hacen improbable que la escritora cayera bajo el yugo de Ricardo como, por

ejemplo, el hecho de que Rosario dudara de las convicciones políticas de su marido, según el testimonio de Dolores Castro, poeta y amiga. Si bien la realizadora Natalia Beristáin encontró, tras la lectura de las cartas de Castellanos a Guerra, a una mujer distinta a la que le habían mostrado, su película construye un personaje también distinto de la Rosario feminista que uno se esperaba; la valía del ensayo de Rogelio Alonso y Andrés Inurreta radica en argumentar sólidamente sobre este punto.

Esta colección de artículos logra su objetivo de debatir y repensar las figuras de lo femenino en el cine. Sólo cabría advertir, antes de finalizar, que dentro de la selección de películas se extrañaron los trabajos de directoras pioneras como Lois Weber, Dorothy Arzner, la propia Alice Guy-Blaché o, en Latinoamérica, Matilde Landeta y María Luisa Bemberg, quienes ya ponían en entredicho la ética y la moral dominantes en su tiempo con protagonistas fuera de serie.

ⁱ Lucero Fragoso Lugo, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM. Becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorada por el Dr. David Wood. Sus líneas de investigación son cine mexicano, cine político, análisis cinematográfico y filosofía política contemporánea aplicada. E-mail: lucerofragoso@hotmail.com.