
Danzón

Sergio González Rodríguez

El éxito de la película *Danzón* de María Novaro, que trata sobre el "mundo femenino", expresa un hecho cultural que conviene analizar: el reencuentro, cuya permanencia aún es impredecible, de un tipo de cine con su público. *Danzón*, apta para cualquier espectador, narra una historia femenina, la de una mujer madura llamada Julia Solórzano, madre sola de una quinceañera, que mitiga mediante el baile su soledad sentimental y los agobios de su trabajo como telefonista. Asidua asistente al Salón Colonia, semana tras semana encuentra a su pareja de baile favorita en un hombre que posee la elegancia y la postura de una edad a punto de la vejez. Un día, por razones vagas, el hombre desaparece; ella lo extraña y decide buscarlo, provista de indicios precarios, en el Puerto de Veracruz. Allí se instalará en un hotel modesto, conocerá a otras mujeres solas como ella y a un travesti, buscará a su hombre y tendrá un amorío con un joven marinero. Entre el anonimato y la ventura, Julia vivirá una breve vacación en el puerto, y volverá a la ciudad de México sin haber hallado a su hombre. Sólo podrá reencontrarlo una vez que retome sus antiguas costumbres: otro día cualquiera, el hombre regresa y ambos reinician su baile interrumpido, en el mismo sitio y con idéntico placer, se entregan a la pieza de danzón que los unió siempre.

El registro de la línea narrativa de la película es decisivo para entender la propuesta y el éxito de *Danzón*. Ahí se destacan las tres zonas de interés en que han confluído la película y su público: el retrato de una mujer y su aventura; una atmósfera construida a partir de un conjunto de imágenes y memorias íntimas y colectivas; y, por último, una visibilidad o legibilidad donde el relato circular reafirma la fantasía ingenua que encierra la película, cuyos recursos formales definen las resonancias entre las dos zonas anteriores.

María Novaro entiende y describe la peculiaridad o diferencia femenina como un asunto vinculado con el modo como las mujeres viven o experimentan el minuto cotidiano y su contexto. En su primer largometraje, *Lola* (1989), Novaro proponía a una joven madre e hija a la vez, vendedora ambulante de la ciudad de México, que buscaba desenrañar una inconformidad sentimental, de hastío recurrente en la protagonista, que apenas disfrutaba de algunos episodios vivificadores. *Lola* reflejaba la cercanía paulatina de una mujer a un momento de elección íntima en la que no tuviera injerencia nadie más que ella, siempre sujeta a la voluntad o deseo masculino, o materno, filial o social. Una auténtica pugna contra los fatalismos. Pero al poner en escena tales predicamentos, Novaro perdió la debida sintaxis y continuidad de lo que intentaba narrar, y la historia se le desplomó en el vaivén irregular de las demandas de cada secuencia, y cada secuencia, a su vez, se desplomó en las imantaciones de lo más inmediato, que cambiaba al azar: un acierto visual, un hallazgo circunstancial durante el proceso productivo, el peso encantador de algunas locaciones; los mensajes ideológicos en defensa o lamento de los desposeídos; las viñetas costumbristas, las ocurrencias más o menos ingeniosas de los diálogos o las situaciones, el regodeo con los actores. . . *Lola* consignaba al final la pérdida del control y el aliento cinematográficos en manos de la complejidad de la propia realización. Y si algo le enseñó a Novaro su primer largometraje, fue lo siguiente: una mayor eficacia entre sus propósitos y el modo de llevarlos a buen término.

La protagonista de *Danzón* evoca un repertorio de datos sobre el lenguaje, la cultura y la personalidad femeniles en el México de los años recientes. Pero evoca también un modo, el que comienza a distinguir a María Novaro, de entender la peculiaridad de la mujer. La Julia Solórzano de *Danzón* encara un horizonte de doble papel: madre y trabajadora de clase media baja. Pero al ser su hija una joven, ya no requiere más atenciones que las mínimas, por lo que Julia registra la inminencia del vacío ante el virtual abandono de su hija, su soledad sentimental. El elemento complementario de sus fantasías simbólicas se centra en el viejo danzonero llamado Carmelo: sin él, se arriesga ella al vacío pleno, y por esto se resiste al abandono. El viaje de Julia en busca de Carmelo articula una exploración a sí misma más que una aventura exterior; quizá por esto lo que le sucede a la protagonista en Veracruz resulta tan poco aventuresco, tan poco

riesgoso, tan cándido y sereno: lo que sucede en profundidad es interno.

Pero *Danzón* resiste en la pantalla esa serenidad aventuresca que viene de una mezcla de personaje creado por María y Beatriz Novaro, y el efecto exploratorio de la película, donde en el acto creativo de la trama parece subyacer siempre una pregunta: ¿qué pasaría si Julia hiciera tal o cual cosa? Este juego especulativo se aletarga en algunos episodios y entrega las partes menos logradas y convincentes de la película: la mirada se extasía en seducciones visuales que tienden a borrar o disolver sin interés las ensoñaciones de la protagonista.

El papel de Julia como madre y trabajadora apenas está enunciado, lo que favorece a la película, que se encuentra en el relato de los días nómadas. Así, en términos de puntos de referencia socioculturales, el personaje lleva sólo lo necesario, y esa cantidad facilita la historia: el espectador o la espectadora se ahorra, por ejemplo, las variaciones y lugares comunes sobre la “jornada solidaria” de una madre, que dispersó a *Lola*. En *Danzón*, María Novaro volcó sus objetivos en el rastreo de los gestos y palabras que encarna la actriz María Rojo. Se trata pues de un acercamiento al lenguaje corporal como eje de cada escena, ya sea la pareja mientras baila, el barroco de uña pintada y pestañas postizas del travesti o, de modo esencial, el andar coqueto de la protagonista y sus confrontaciones con otros lenguajes corporales. La toma emblemática de los zapatos rojos de tacón alto de María Rojo–Julia Solórzano plantea un claro dominio sobre lo fálico, eje rotativo de la danza que parece llevar el hombre cuando en realidad es al contrario. Ese *leit-motiv* contradice la idea de que la película borda sobre el falo ausente. En todo caso, *Danzón* representa el vértigo cómplice de la seducción, ese imaginario que a través de la historia se realza de mujer a mujer.

Camille Paglia ha hablado sobre los nexos entre lo dionisiaco, lo subterráneo u obscuro femenino en que reside la fuerza seductora. Para Paola Melchiori el nudo se encontraría en la complicidad del hombre y la mujer en la búsqueda de lo perfecto: “Hay un problema primario, escribe Paola Melchiori, común tanto a varones como a mujeres, un problema que genera la ilusión de ver lo infinito en lo limitado y concreto, y proyectar una perfección, inalcanzable para cualquier individuo singular, sobre otro complementario, dentro de un mecanismo que tiene como base conceptos que vienen de lo sagrado, el amor y la polaridad varón–mujer”. Lo que vendría a ser diferente sería la posibilidad de expresar tal

problema: el hombre “objetiva sexualmente”, traza un ideal del yo especular en la imagen de una “hermosa madre–hermana–melliza”; la mujer, por su parte, busca “conservar intacto el sueño infantil de una totalidad omnipotente”. Melchiori escribe que “para contrarrestar la realización del narcisismo varonil, la mujer construye una fortaleza vacía, un castillo narcisista, en donde puede rechazar todavía con más violencia las realidades, constreñimientos y vicisitudes de las actuales relaciones. Para contrarrestar la pesadosa interrupción de la temporalidad del deseo real, su tiempo tendría que llegar a ser místico, eterno. Y de esa manera una superilusión se levanta para contrarrestar otra ilusión”. Lo que Melchiori destaca así respecto de la representación cinematográfica de la mujer, es la presencia del ensimismamiento visual como rasgo básico de la “mirada femenil”, donde las “imágenes visuales” estarían por encima de las “imágenes narrativas”. Pero si se observara a *Danzón* bajo ese enfoque que parece avalar el cine de Chantal Akerman y Marguerite Duras, se decepcionaría la idea de una pura visualidad contemplativa como rasgo femenino, de hecho, es lo contrario: en *Danzón* lo visual termina por jugar a favor de lo narrativo tradicional, el círculo de lo fatal, el “modelo institucional de representación” como lo llama Melchiori, pero eso de ningún modo invalidaría la propuesta de María Novaro.

Lo narrativo de *Danzón* prevalece por un conjunto de imágenes, memorias y realidades íntimas y colectivas que brotan de dos puntos culturales: la música y el baile populares y el cine mexicano, esa especie de “grandes relatos” de la cultura mexicana. La propia directora ha declarado que “rescatar ciertos valores de la mexicanidad es cuestión prácticamente de vida o muerte (...) me estoy atreviendo a retomar y replantearme muchísimas cosas del cine mexicano que vi y amé de niña y que todavía sigo viendo en la televisión con muchísimo más gusto que mucho del cine mexicano actual (...) *Danzón* no es una película de época, pero retoma lo que los mexicanos llevamos dentro y que nos viene de muy atrás. Esta película juega muchísimo con la herencia del buen cine mexicano”. En *Danzón*, María Novaro centra las imágenes en coloquios caracterológicos como Julia y Carmelo, Julia y el Travesti, la abuela y la niña que bailan, o en Julia y la admiración masculina y callejera, donde lo anecdótico cotidiano brilla. La misma pieza de *danzón* suena y resuena, familiar, a lo largo de la película, y subraya los encantamientos visuales, ese deseo de Novaro por “crear imagen tras imagen”. Así, la nostalgia y la entereza vigente de los “grandes relatos” de

la cultura popular o cultura a secas gravitan y se filtran una y otra vez, y la película cobra un clima afectivo, identificable y común a muchos, pero ante el que María Novaro reitera una vista reflexiva, inmóvil, curiosa y al mismo tiempo ajena, prospectiva: "Mi principal manera de relacionarme con la realidad es por medio de las imágenes. Cuando escribo el guión en colaboración con mi hermana Beatriz, yo le planteo situaciones, ambientes, locaciones, en función de las situaciones y las locaciones: primero vine a Veracruz, descubrí el danzón pensé en todo lo nostálgico de la música de los cincuentas y luego me intencé la historia y la trabajé con mi hermana (...) *Danzón* surgió de una primera imagen que me parece muy sensual, hermosa y mexicana: una pareja bailando danzón cerrado. Resulta que al bailar el hombre guía y la mujer sigue, y eso me llevó a toda una reflexión y a querer explorar ese mundo". Para Novaro la imagen precede a la historia, pero esa imagen, como lo ejemplifica el caso germinal de la pareja que baila danzón, es una historia.

La visibilidad o legibilidad de *Danzón* se complementa ante el espectador porque el tema, convincente, atractivo, íntimo y común a la vez, se da en particular de cara a las expectativas del público femenino, cuyo estudio en tanto fenómeno reciente en nuestra cultura está por hacerse, pero que deberá recuperar al menos las siguientes consideraciones: la presencia creciente de la mujer en la sociedad mexicana, su papel autónomo como sujeto laboral, político, consumidor, sexual. Tal presencia se incrementó en los últimos treinta años, y su eco está en las luchas políticas, las reivindicaciones sindicales, la defensa de las libertades y derechos privados que residen en el cuerpo, el rechazo a la violencia masculina, y está también en la educación sentimental de las telenovelas, las revistas de contenidos domésticos, de historietas rosas, de moda y aliño personal, o en la literatura escrita por mujeres, y a veces dirigida a ellas más que a nadie, que se generalizó en la década de los ochentas, y en la que han sobresalido Angeles Mastretta, Margo Glantz, Carmen Boullosa y María Luisa Puga. Dentro de las ofertas culturales que se expresan en nuestro país, a las de tipo femenino las une una sustancia afectiva que otorga peculiaridad a sus propósitos narrativos, el espejo de la mujer ante el hombre, su papel en el marco de los cercos tradicionales, la perplejidad e indagación al respecto. Si no todas las ofertas culturales femeninas de los últimos años se

reducen a lo anterior, sí resulta claro que existe un “gusto” que se beneficia de aquello, y ese gusto solicita y admite relatos que lo satisfagan, que traten con el reconocimiento del nuevo papel de la mujer y muestren las continuidades de los modelos o inercias de lo antiguo. Pero en el caso de *Danzón*, aparte de que la película converge con dicho gusto, también sostiene sus propias directrices mediante las que se aproxima a los y las espectadoras: en primer lugar, una exactitud, que es notoria a diferencia de la anterior película de Novaro, en cuanto al manejo del tema; en segundo lugar, un tono ligero, humorístico, grato, sencillo, que provoca familiaridad; en tercer lugar, un estilo fluido y sintético de contar, excepto en algunos episodios en que la visualidad se obnubila y el ritmo narrativo pierde agilidad; y, en cuarto lugar, una eficiencia en el dominio de lo que se propuso filmar la directora y lo que transmitió en la pantalla. En términos comunicativos, esos cuatro elementos establecen las condiciones determinantes para un diálogo entre la película y su público.

Más allá de la pregunta acerca de que si con María Novaro cristaliza o no una mirada femenina, lo que resalta en *Danzón* es cómo sintetiza una estrategia de rescate cultural doble: de narratividades tradicionales que siguen vigentes, y de indagación visual y placentera sobre el papel de la mujer en el mundo cotidiano en nuestro país, en este fin de siglo. Una estrategia que auxilia a reformular el cine mexicano y reencontrar así a un público que se ha mostrado evasivo, y que ahora se descubre receptivo y vasto. La línea narrativa de la película, de encuentro, búsqueda, desencuentro y reencuentro, ha sido también la cifra de su destino cultural, de su historia ante los espectadores y las espectadoras.