Sujetos transnacionales: la negociación en cine y literatura

Autora: Nayibe Bermúdez Barrios
Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez / University of Calgary, 2008, 150 págs.

Guadalupe Mercado

El libro que tenemos en la mano, *Sujetos transnacionales: la negociación en cine y literatura*,habla sobre tres filmes basados en textos literarios. Publicado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en coedición con la University of Calgary, presenta de manera extraordinaria a una autora doctorada al otro lado de la frontera: Nayibe Bermúdez Barrios, de la Universidad de Calgary, cuya disertación doctoral es el producto que a continuación se comenta.

El libro se divide en tres capítulos, y cada uno está compuesto de dos secciones. En la primera de cada sección se analiza la obra literaria, y en la segunda se examina la versión fílmica.

El primer capítulo se centra en *Novia que te vea* (1992), novela de Rosa Nissán y adaptación cinematográfica de Guita Schyfter (1993). Teóricamente se apoya en los conceptos de *performance* de Judith Butler (1993) y Joseph Roach (1996), según el cuál es a través de las memorias que la identidad se reproduce, pero también se modifica para acomodarse a nuevas necesidades, deseos y hábitos.

La tesis fundamental
De este trabajo gira en torno a la noción de negociación: por ella se entiende una serie de tácticas y estrategias conscientes e inconscientes, por las que los sujetos intentan construir zonas de convivencia más dignas y habitables en un entorno histórico, político, espacial y sociocultural determinado. La negociación no necesariamente implica 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.

La noción de negociación se encuentra intrínsecamente ligada a la idea de capacidad de acción e intervención. Mientras que en aquella incluye una serie de estrategias, tácticas y maniobras para crear espacios de acción, esta última implica cambios de significación personal y social, antes teóricos.

La negociación de las protagonistas de *Novia que te vea*, dos jóvenes mujeres mexicanas de ascendencia judía de nombres Rifke y Oshinica, se presenta por la apropiación que ellas realizan de la mirada y la voz, a través del diario, las memorias y el melodrama.

Novia que te vea

Tanto la autora, Rosa Nissán, como la realizadora son judías y mexicanas, lo que les permite recrear un contexto transnacional desde el que proyectan imágenes propias sobre su diversidad étnica. Texto y película permiten entender los efectos de las tácticas de representación usados, y observar el impacto social de las estrategias de negociación que emplean las protagonistas.

La novela de Rosa Nissán, *Novia que te vea,* está escrita en forma de diario, lo que permite representar la voz de una mujer como origen textual de la trama. El significado de la frase ladina es: "Ojalá que te vea vestida de novia", forma en que saludan las mujeres a las jóvenes. Se anota que el estudioso Lockhart, ("Growing up", 1997:164) afirma que la frase proviene del cancionero judío-sefardita.

El uso del diario, según Bermúdez Barrios, permite contrarrestar la marginación histórica y cultural del sujeto femenino judío dentro de la cultura mexicana y negociar con la ideología de género de la tradición judía. Así, el diario contribuye a representar cómo los sujetos usan la historia personal y la del grupo para una construcción de la identidad anclada en formaciones sociales, tales como el género, la etnia, la clase social y el nacionalismo. El capítulo es, a su vez, buen lugar para establecer una discusión acerca del melodrama, cuyo valor documental comienza apenas a ser puesto de relieve. Sobre todo en lo que concierne al papel secundario de la mujer, principal receptor del género que encuentra en él manera de expresarse.

La cinta, por su parte, utiliza las convenciones del melodrama para resaltar las tensiones de orden generacional que demarcan los cambios en el papel femenino dentro del núcleo familiar y nacional. El uso del *voiceover* como estrategia para representar la memoria, permite que Oshinica y Rifke, las dos protagonistas, se conviertan en sujetos que reclaman un lugar en el entramado histórico y cultural. El diario de Oshinica indaga en los meandros de la identidad judía, askenazi y sefardita: sus diferencias, sus enemistades. La ruptura a la que llegan las dos amigas radica en que Oshi se casa con el empleado judío-árabe de su padre, luego de despreciar otro pretendiente que no toleraba por controlador. Rifke pasa la frontera de su raza para desposar a un mexicano, luego de una huída de la casa paterna de las dos chicas, lo que marca la ruptura definitiva.

A nivel técnico, la situación enunciativa enfatiza la importancia del sonido; las voces de Oshi y Rifke acompañan al primer segmento que, en blanco y negro, remite a los abuelos de Oshinica y la idea de los orígenes diaspóricos. Varios segmentos son encuadrados e hilados por medio del *voiceover* y de *flashbacks* que corresponden a diversas etapas de su historia.

El segundo capítulo se dedica a la actriz mexicana de origen checoslovaco
Miroslava, de Guadalupe Loaeza (1989; 1994) y adaptación de Alejandro Pelayo, (1993), utiliza las ideas de Drucilla

Cornell (1995) y Teresa de Lauretis (1999), en el sentido de que las representaciones sociales del cuerpo disciplinan el "cuerpo vivido" y que sin las condiciones necesarias para la individualización, es imposible cumplir exitosamente con el proyecto de reconstrucción autónoma del sujeto.

Esa adaptación parece jugar con detalles asociados a estereotipos de "revista femenina". "El aparato fílmico, ligado con la mirada y la voz masculinas, resalta aspectos espaciales y de autoridad asociados con estereotipos "patriarcales" o masculinos" (pág. 18).

Miroslava

La autora subraya los factores de clase social y adaptación de la actriz al medio mexicano, de los que sobresale la categoría de género sexual como primordial eje de negociación. Se enfatiza el proceso de adaptación al medio mexicano de la inmigrante europea, un medio que la atrae y la rechaza. La cinta saca a relucir cuestiones ideológicas relacionadas con el género sexual y el sistema patriarcal: se introduce un *voiceover* masculino que desplaza a la protagonista como centro de autoridad.

El relato de Guadalupe Loaeza 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. El personaje reflexiona y desanda sus pasos, a medida que ejecuta un meticuloso proyecto suicida. Aunque ella trató de negociar y adaptarse al medio mexicano, su representación dentro del mismo la constriñe y le deja menos opciones de individualización. Desea que la aprecien como persona, no como la belleza extranjera que representa. En la película, la agencia narrativa incorpórea es reemplazada por un narrador, lo que le confiere a la voz masculina el valor de filtro y centro de la autoridad, desplazando la visión femenina del cuento de Loaeza.

El tercer capítulo observa las particularidades de una mujer casi mítica

Ilona llega con la lluvia es una original novela de Álvaro Mutis, de 1988, en que la protagonista emprende con

desenfado negocios ilícitos y sostiene relaciones con al menos dos hombres a la vez.

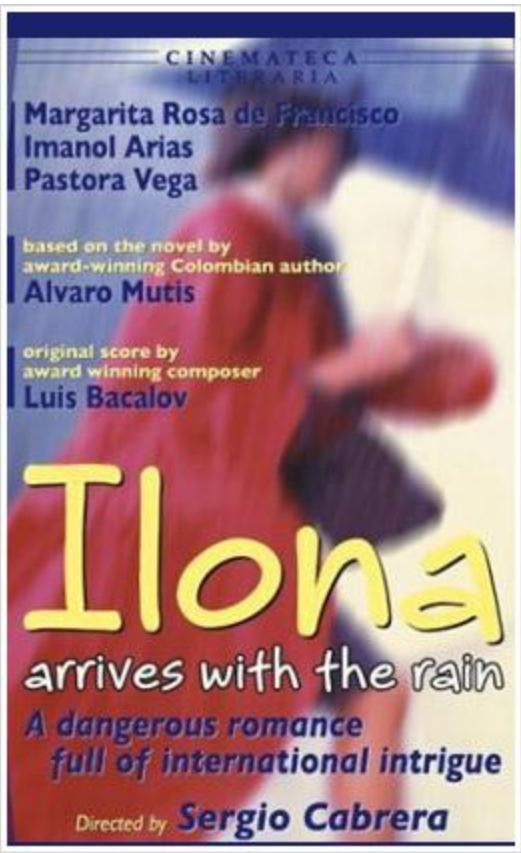
La adaptación cinematográfica es de 1996, de Sergio Cabrera, director colombiano. Este capítulo toma como ejes teóricos al dialogismo bajtiniano y al concepto de Foucault acerca de la heterotopía. Así se realza la negociación de Ilona con la voz autoritaria de Maqroll1, quien es ayudada por Larissa para construir espacios alternos a los que el narrador no tiene acceso.

La posición de la mujer en el texto de Mutis es limitado a su función de utilidad narrativa, que iluminará especialmente al personaje de Maqroll. Por lo tanto, ella estará cargada de acentos míticos y tradicionales. Desde el análisis feminista, este tipo de representación responde a un modelo patriarcal, en el que la mujer carece de importancia. Luisa Castro, periodista española, dice que "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" (1993).

La película de Sergio Cabrera presenta los temas de la capacidad de acción e intervención, así como el de la negociación dialógica. Se caracteriza por un ruido constante y de conversaciones en diferentes idiomas con música de fondo; lecturas de cartas y sus traducciones simultáneas, enfatizando así el aspecto transnacional pretendido. Ilona viaja constantemente y ha visitado África del Sur, las Islas Canarias, Oslo, Hong Kong, Chipre, Bruselas, Trieste, Panamá; ha montado un negocio de alfombras, un *table-dance*, la venta de cremas y ropa fina, y otras que no especifica. Todo, incluso su descripción física, nos viene a través de la mirada y la voz de Maqroll, quien se apodera del discurso y ella solamente actúa delante de su mirada.

Maqroll es obligado a permanecer en Panamá donde no tiene cómo subsistir. Encuentra a su amiga Ilona y juntos deciden poner un prostíbulo para salir lo más pronto de la ciudad, ayudando también a Abdul Bashur, íntimo amigo de ambos. Pronto se aburren del negocio y deciden deshacerse de él, pero una de las mujeres que ahí trabajan provoca un incendio, lo que les cuesta la vida a las dos.

Filmada en Cuba, Ceuta y Bogotá, las compañías colombianas Producciones Fotograma y Caracol Televisión se conjuntaron a la italiana Emme, S. R. L.; cuenta con actores colombianos, cubanos, españoles e italianos: Fausto Cabrera, Luis Fernando Múnera y Humberto Dorado, en el papel de Maqroll, fieles colaboradores de Sergio Cabrera. Ilona y Larissa son interpretadas por Margarita Rosa de Francisco, (conocida por su papel en la telenovela *Café con aroma de mujer* (1994), y la española Pastora Vega.



En términos generales podríamos afirmar que el texto se preocupa de un problema de índole femenino, netamente, como lo es el de la adaptación al medio de mujeres extranjeras. Especialmente los dos primeros ejemplos, trabajan el esfuerzo constante de mujeres judías por parecer mexicanas, y de una exótica checoeslovaca, Miroslava, por ser algo más que un rostro bello en la pantalla. Su obsesión recuerda a Alejandra Pizarnik, (Buenos Aires, 1936) cuya extranjería la llevó al suicidio en Argentina, tras una larga carrera literaria; pero los límites de la comunicabilidad del mundo poético interno la postraron hasta la decisión final, en 1972.

La autora denomina a esos procesos como “negociación”, operación que consistiría en transformarse, disfrazarse, disimular, mimetizarse.

La problemática, señala la autora, es paralela entre las nacionalidades, si bien de diferentes etnias y clases. Todas las historias elegidas se desarrollan en la década de los cincuenta, giran en torno a mujeres privilegiadas, ya sea por su belleza o por su status. Son todas blancas y se mueven en estratos de poder. Comparten además la característica de ser sujetos “transnacionales”, que habitan varios intersticios nacionales o no tienen afiliación nacional definida.

Esto le permitirá conformar un corpus de indagación del que saldrán conclusiones muy interesantes. Al fijarse objetivos difíciles, como lo es el de género especialmente, la autora acepta el reto del que va a salir bien librado.

Las obras estudiadas reevalúan los puntos de vista negativos sobre la producción de discursos “privados”, al presentarse como modos contestatarios de enfrentar las ideologías hegemónicas sobre el papel tradicional de la mujer.

El debate sobre las etiquetas es evocado, en la necesidad de recordar los géneros considerados “femeninos”, como el diario, las memorias y el melodrama. La poética de la negociación los regenera, así como la mitificación de la imagen femenina y la importancia de la autorepresentación, que se unen a prácticas cinemáticas precisas: la

adaptación, el sonido apoyado por el *voiceover* y el *flasback,* la dramatización de fotos, así como la presentación en escena de cómo las protagonistas negocian con su entorno.

Notas:

1. Maqroll el Gaviero es un personaje presente y muy reiterativo en la obra de Mutis. Según comenta Consuelo Hernández, (1996), Maqroll aparece en 1953, en el poemario *Los elementos del desastre* y luego tituló las ediciones poéticas de 1984 a 1988. La trilogía que incluía las novelas *La nieve del almirante* (1986); *Ilona llega con la lluvia* (1988) y *Un bel mourir* (1989) se extiende para incluir otras narraciones en las que aparece el personaje.

Guadalupe Mercado. Doctora en Estudios Románicos por la Universidad Paul Valery, de Montpellier, Francia. Ha participado en más de 50 congresos y simposios de su especialidad (lengua y literatura), y se desempeña como docente en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y de Humanidades. Investiga sobre cine y literatura desde el año 2004. mercadomguadalupe@yahoo.com