

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos (PNPC)

De la Revolución a la pantalla: la representación de la mujer revolucionaria en *La negra Angustias* de Matilde Landeta.



Querétaro, Qro., México.

Noviembre de 2013



**Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos**

De la Revolución a la pantalla: la representación de la mujer revolucionaria en *La negra Angustias* de Matilde Landeta.

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestría en Estudios Históricos

Presenta:

Ilse Mayté Murillo Tenorio

Dirigida por:

**Dra. Juana Patricia Pérez Munguía
Directora**

**Dra. Patricia Torres San Martín
Co-Directora**

Sinodales:

Dra. Juana Patricia Pérez Munguía
Presidente

Firma

Dra. Patricia Torres San Martín
Secretario

Firma

Dr. José Óscar Ávila Juárez
Vocal

Firma

Dra. Gabriela Pulido Llano
Suplente

Firma

Dra. Ma. Margarita Espinosa Blas
Suplente

Firma

Dra. Blanca Estela Gutiérrez Grageda
Directora de la Facultad de Filosofía

Dr. Irineo Torres Pacheco
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro., México
Noviembre de 2013.

RESUMEN

En la Revolución mexicana, la presencia de las mujeres en las filas revolucionarias fue determinante. Hubo quienes participaron como soldaderas, muchas veces obligadas y sin saber bien porqué. También hubo quienes se unieron por algún ideal revolucionario, llegando incluso a ser coronelas o generalas. El cine mexicano de los años treinta y cuarenta del siglo XX, popularizó a estas revolucionarias con la figura de la "Adelita", la cual se convirtió en una representación desgastada y repetitiva de valores como la valentía, la abnegación, el matrimonio y la maternidad. Ante este panorama, me surgió el interés de buscar algún caso filmico que retratara a las revolucionarias diferentemente, y así fue que encontré *La negra Angustias*, dirigida por Matilde Landeta, en 1949. Mi objetivo fue analizar los elementos que hicieron de esta película y de su protagonista, Angustias, una representación disímil, siendo ésta coronela de una tropa zapatista, con ideales como justicia y libertad para los pobres; asimismo, se muestra renuente al matrimonio y al yugo de cualquier hombre, mostrando comportamientos considerados convencionalmente masculinos. Rompe con el estereotipo de los personajes femeninos, planos y simples que reflejan más sus aptitudes amorosas que militares. Además, es importante subrayar la influencia de que una mujer como Landeta haya dirigido esta cinta, por lo que fue fundamental profundizar en su entorno personal y profesional. Para ello, revisé varias películas del cine de la Revolución, contemporáneas a la de Landeta, para resaltar los contrastes y singularidades del filme estudiado. También revisé material de prensa cinematográfica, con el propósito de ubicar el contexto de la industria filmica de aquellos años. Finalmente, considero esta propuesta relevante para la historia de género, ya que rescata una imagen disidente de la mujer revolucionaria que en aquellos tiempos tendía a ser reduccionista, en función de valores morales que ubicaban a las mexicanas en un *statu quo* de abnegación. Respecto al entorno cinematográfico, rescato la visión de una mujer directora, pionera en el cine mexicano, que fue a contracorriente de los estereotipos femeninos, con la intención de resarcir el papel de las mujeres en la sociedad mexicana.

(**Palabras clave:** Revolución, cine, mujeres, Landeta, Angustias)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

SUMMARY

In the Mexican Revolution, the presence of women was a determining factor among the revolutionaries. Some participated as *soldaderas*, many times by force and without knowing why. There were also those who joined due to a revolutionary ideal, even becoming coronels or generals. Mexican movies from the thirties and forties of the 20th Century made popular these revolutionaries with the figure of "Adelita;" this became a hackneyed and repetitive representation of values such as bravery, abnegation, marriage and motherhood. Given this panorama, I became interested in finding a film that portrayed these revolutionaries differently, and this is how I found *La Negra Angustias*, directed by Matilde Landeta in 1949. My objective was to analyze the elements that made this movie and its protagonist, Angustias, different as she was a coronel in one of Zapata's troops with ideals such as justice and liberty for the poor. She was also reluctant to marry and to accept the oppression of any man, showing behavior conventionally considered to be masculine. She breaks the stereotype of plain and simple female characters who reflect amorously more than military aptitudes. It is moreover important to underline the influence that a woman like Landeta had in directing this film; this made it important to delve into her personal and professional background. I thus reviewed various movies on the Revolution which were contemporary to that of Landeta in order to highlight the contrasts and singularities of the film studied. I also reviewed material from the cinematographic press with the purpose of situating the context of the film industry in those years. Finally, I consider that this proposal is relevant to gender history since it presents a dissident image of the female revolutionary which at the time tended to be reductionist, based on the moral values that situated Mexican women in the status quo of abnegation. Regarding the cinematographic environment, I rescue the vision of a woman director, a pioneer in Mexican movies, who went against the flow of female stereotypes with the intention of redressing the role of women in Mexican society.

(Key words: Revolution, movies, women, Landeta, Angustias)



A Jaime y a Dustin

Recuerdo que cuando era joven creía que la muerte era un fenómeno del cuerpo; ahora sé que es meramente una función de la mente... y de las mentes de quienes sufren la pérdida. Los nihilistas dicen que es el final; los fundamentalistas, que el comienzo; cuando en realidad no es más que un inquilino o familia que deja una casa alquilada o un pueblo.

William Faulkner,

Mientras agonizo

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a la Universidad Autónoma de Querétaro, la cual me abrió las puertas de su institución y me dio la oportunidad de desenvolverme académica e intelectualmente, contando con las facilidades técnicas y en algunas ocasiones económicas para poder continuar con mi desempeño profesional. Asimismo quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por brindar la facilidad económica para llevar a cabo proyectos de investigación como éste, pues sólo así se puede realizar con tiempo y dedicación un trabajo integral y serio. Asimismo, quiero mostrar mi agradecimiento a la Facultad de Filosofía, y en especial al programa de la Maestría en Estudios Históricos, pues vieron en mí y en mi proyecto de investigación una propuesta interesante y novedosa, sin importar que estuviera lejos de los estándares tradicionales de la investigación histórica. Aunado a ello, quiero expresar un agradecimiento especial al profesorado de este posgrado, pues el retomar la dinámica del aula y del estudio me ayudó a repasar temas vistos con premura o a veces sin el debido interés durante la licenciatura, o bien, pude llenar varias lagunas que tenía en el campo del conocimiento histórico e historiográfico, así como enriquecer mis opiniones y críticas.

No quiero dejar de mencionar a la Universidad de Guanajuato y su maestría en Estudios Históricos Interdisciplinarios, pues también me abrió las puertas de su institución, con la idea de poder retroalimentar mi investigación tanto en sus clases como con asesorías personales. Tener la experiencia de convivir con la gente de la Universidad y vivir en esta hermosa ciudad, enfrascada en sus callejones de estilo medieval, fue invaluable.

Quiero hacer mención especial de algunos profesores que se involucraron de manera más directa con mi trabajo, pues sin sus opiniones, observaciones, comentarios, cuestionamientos y críticas, esta empresa no hubiera podido concluirse de tal forma. En primer lugar, a mi asesora, la Dra. Patricia Pérez Munguía, quien fue honesta conmigo al señalarme que no era experta en el tema, no obstante, se mostró interesada y curiosa en éste, y aportó diferentes opiniones y perspectivas desde su trinchera. También quiero agradecer al Dr. Óscar Ávila, quien desde un principio mostró un especial interés en mi proyecto y el hecho de compartir un gusto por el cine hizo que mantuviéramos un diálogo fructífero para este trabajo. A la Dra. Margarita Espinosa, quien se animó también a revisar a

fondo mi texto y pudimos comentarlo con detenimiento y con una buena taza de café en mano, además le agradezco su paciencia hacia mi acoso, con tantas preguntas de carácter académico y burocrático. No quiero dejar de mencionar también a la Dra. Cecilia Landa, quien desde un inicio mostró disposición e interés en que tanto mi proyecto como el de mis compañeros salieran adelante y nos brindó las facilidades necesarias para continuar con nuestro trabajo sin tanta complicación. A Vero también, por su atención y buena disposición ante cualquier duda o aclaración.

También quiero agradecer especialmente a la Dra. Malú Cuevas, de la Universidad de Guanajuato, pues durante mi estancia en dicha institución, sus opiniones y comentarios siempre fueron más allá de una formalidad académica. Aquellas asesorías que duraban alrededor de 3 o 4 horas sin parar fueron muy provechosas. La pasión por la enseñanza de la historia que ella tiene es digna de admirar. Por otra parte, agradezco enormemente a la Dra. Patricia Torres San Martín, de la Universidad de Guadalajara, pues en mi búsqueda desesperada de tener un apoyo externo que pudiera orientarme en estos temas (del mundo cinematográfico) desconocidos para mí, ella fue quien se mostró interesada y con disposición de guiarme por el sendero de la Historia y el Cine. Finalmente, agradezco también la intervención de la Dra. Gabriela Pulido, quien, como una mirada externa también, considero que le dio un aire de frescura a mi proyecto en un momento en que creía que mi trabajo ya se había enciado.

Por un lado, considero importante hacer mención de mis compañeros y amigos de la maestría, que recorrimos y compartimos este breve pero laborioso camino, que al final nos dejó un gran sabor de boca. Gracias a Araceli, Paquito, Jorge, Yessenia, Arturo, Raúl y Domingo, por esos buenos momentos dentro y fuera del aula, con grandes pláticas y anécdotas, no siempre de carácter académico. Gracias por hacerme sentir parte de la UAQ, considerando que yo era la única fuereña. No olvido tampoco a mis compañeros de Guanajuato, pues aunque mi estancia fue breve, logré una bonita amistad con ellos, principalmente con Susana, Paola y Ricardo, con quienes, a pesar de la distancia, seguimos en contacto. Tampoco quiero dejar de recordar a mis amigos de la ENAH, pues también, a pesar del tiempo y la distancia, seguimos en contacto, apoyándonos y escuchándonos, así como compartiendo nuestro camino recorrido a través de la Historia. Gracias Ale, Moroko, Bernardo, Brando e Irving por seguir ahí. Gracias a todos los amigos de antaño que siguen por ahí, que sin importar los años, los cambios de domicilio en el país y en el mundo, podemos seguir al tanto; sobre todo gracias a Viri, Ale, Daniela, Andrea, Natalia y Elsa, siempre mis *sisters*, pues a pesar de que nuestros intereses académicos, profesionales y laborales distan

mucho de ser parecidos, el interés y la empatía que tenemos por lo que hacemos es sensato y lo compartimos indiscriminadamente.

Finalmente, doy infinitas gracias a mi familia, por apoyarme incondicionalmente en todos los aspectos. A mi madre, que a pesar de nuestras diferentes formas de pensar, siempre se ha mostrado flexible y respetuosa ante lo que creo, pienso y hago. Gracias por tu amor, cariño, comprensión, paciencia, desvelo y perseverancia, que han hecho de mí una persona con ganas de seguir luchando, estudiando y trabajando para forjarme como individuo, como mujer y como profesional. Tu ejemplo no sólo de madre, esposa, hermana e hija, sino de una mujer plena, es digno de admirar, y me motiva a seguir adelante y mostrarte que no ha sido en vano todo el esfuerzo que has puesto en mí y en mis hermanos. Sin tu apoyo moral y económico, este trabajo jamás hubiera sido posible. A mi padre, quien es un padre singular, le agradezco que me haya guiado por este camino, pues desde chica me enseñó a ser crítica de todo, a preguntarme y a dudar sobre cualquier cosa (“duda y acertarás”), a llevar la contraria de cualquier cosa que no me pareciera (aunque algunas veces ha sido contraproducente). Gracias por acercarme al mundo de las letras y poner especial atención y educación, porque cada logro que he tenido en este ámbito siempre ha sido motivado por ti. Sobre todo, gracias por creer en mí, sin importar a dónde vaya, con quién vaya, lejos o cerca, con mis errores y torpezas, y por respetar mi forma de pensar y de hacer las cosas, por ser un papá “liberal”.

Gracias a mis hermanos Jaime y Joaquín, con quien prácticamente he compartido la mayor parte de mi vida, a pesar de la distancia. La convivencia leal y honesta que hay entre nosotros siempre me ha alimentado el espíritu y la conciencia. El aprendizaje que hemos forjado entre nosotros a lo largo de los años ha sido de todo tipo, desde peleas, discusiones, anécdota, juegos, viajes, entre otras cosas, es invaluable para mí, y a través de este tiempo hemos generado respeto y admiración mutua por lo que somos, hacemos y creemos. A Joaquín, mi hermanito, que de una u otra forma me hace saber cuáles son mis errores y mis aciertos, sin pelos en la lengua. Que al igual que yo, decidió ir en busca de otros horizontes, y que ha transgredido sus miedos e inseguridades, con tal de cumplir sus metas, y que a pesar de mis regaños “maternales”, sé que me adora y me admira. A Jaime, mi hermanote, que a pesar de que ya no se encuentra entre nosotros, fue mi compañero fiel desde que tengo uso de razón, siempre a mi lado, cuidándonos el uno al otro, compartiendo gustos e intereses similares y otros no tanto, pero siempre juntos. No obstante, las grandes peleas y discusiones que tuvimos, siempre supe que en tu enorme corazón, yo tenía un lugar muy especial, así como tú lo sigues teniendo en el mío. Tu recuerdo me motiva a seguir

creciendo en todos los ámbitos, pues sé que si estuvieras aún aquí en la profanidad, no dejarías de hacerme saber lo orgullosa que estás de mí.

No quisiera dejar de lado a mi familia en extensión, es decir, abuelos, tíos, primos, etc., pues a pesar de que en su mayoría me han etiquetado, sin mal afán, de “niña rara”, con ideas “raras”, han creído que sea lo que sea a lo que me dedique, lo hago con pasión, disciplina y constancia; me han mostrado todo su cariño y respeto, a veces sin entender porqué me gusta esto de la Historia. Y para terminar, agradezco también a Diego, quien se ha convertido en parte importante de mi familia. Gracias por dejarme compartir esta parte de mi vida profesional, así como por tu apoyo moral y técnico en mi trabajo de investigación, pues quizás sin tu ayuda nunca hubiera aprendido a hacer Índice o Tabla de Contenido. Pero sobre todo, gracias por escuchar, alentar e interesarte por todos estos viajes locos que luego traigo en mi cabecita y compartirme los tuyos también.

Sin más por el momento, agradezco su atención y el tiempo que se tomaron al leer todo esto, y los invito a que continúen la lectura esperando que sea de su agrado. Así que: ¡Corte, cámara y acción!

Introducción	11
1. La Historia y el Cine	11
2. El filme como una fuente histórica.....	11
3. De la verdad histórica y la realidad histórica	12
4. De la Revolución a la pantalla	14
5. <i>La negra Angustias</i> : un análisis desde la historia y para la historia	23
6. La representación como práctica social.....	26
7. El género como categoría de análisis.....	27
8. ¿Cómo analizar a <i>La negra Angustias</i> ?.....	29
I. El cine nacional: una cuestión paradigmática en el proyecto de la Revolución Mexicana.	32
1.1. De la Revolución y el nacionalismo	34
1.2. La institucionalización de la Revolución en el proyecto nacionalista	42
1.2.1. <i>La educación como constructora de la identidad</i>	43
1.3. El cine como medio difusor de lo nacional	46
1.3.1. <i>¡Que viva México!</i>	50
1.3.2. <i>La tipificación del cine nacional</i>	53
1.4. De estereotipos y tipologías femeninas	56
2. ¿Mujeres de armas tomar?: Idealización, representación y tipificación	63
2.2. Rostros anónimos entre las masas	68
2.3. “Y si Adelita se fuera con otro...”	71
2.4. Entre la idealización y la estigmatización	75
2.5. La incondicionalidad entre el amor y la Revolución.....	77
2.6. Mujeres de la vida real.....	80
2.7. De soldadera a mujer soldado	83
3. Matilde Landeta: en busca del mundo cinematográfico	89
3.1. El siglo de las mujeres.....	89
3.1.1. <i>Mujeres en la escena cultural</i>	92
3.1.2. <i>El cine, ¿un mundo masculino?</i>	98
3.2. Matilde Landeta, un espíritu libre y revolucionario	104
3.3. El despegue del cine nacional	109
3.3.1. <i>Script girl, los primeros pasos</i>	113
3.3.2. <i>Matilde hacia el altar</i>	115

3.4.	El cine nacional en tiempos del cardenismo y del avilacamachismo	117
3.5.	La difícil entrada al mundo masculino	123
3.5.1.	<i>Lola Casanova (1948)</i>	128
3.5.2.	<i>La negra Angustias (1949)</i>	131
3.5.3.	<i>Trotacalles (1951)</i>	132
3.6.	Después de su trilogía	135
3.7.	Sobre su cine.....	141
4.	Mujeres de armas tomar. Análisis sobre el filme <i>la negra Angustias</i>	151
4.1.	<i>La negra Angustias</i> en vísperas.....	151
4.1.1.	<i>Del éxito de taquilla a la crítica cinematográfica</i>	159
4.1.2.	<i>De la literatura al cine sólo hay un paso</i>	160
4.2.	¡Cámara y... Revolución!.....	164
4.2.1.	<i>Angustias, hija de la Revolución</i>	167
4.2.2.	<i>De fugitiva a coronela</i>	171
4.2.3.	<i>La coronela al pie del cañón</i>	178
4.3.	Raza y sexo: símbolos que dibujan una identidad	184
4.3.1.	<i>De “lo negro” como algo exótico</i>	187
4.3.2.	<i>Angustias, mulata</i>	192
4.4.	El cuerpo: entre la naturaleza y la cultura	196
4.4.1.	<i>Una sexualidad que contamina</i>	199
4.4.2.	<i>El poder y el peligro desafiando el orden social</i>	201
4.5.	Angustias, una mujer con “pantalones”	205
4.5.1.	<i>De víctima a victimaria del “macho”</i>	206
4.5.2.	<i>A salto de mata: entre la batalla, la cantina, y la escuela</i>	215
4.5.3.	<i>¡Que muera el amor y que viva la Revolución!</i>	225
4.6.	<i>La negra Angustias</i> en cartelera	230
	Conclusiones	236
	Fuentes Consultadas	256
	Anexos	272

Introducción

1. La Historia y el Cine

Si habláramos del cine como un medio de retratar la realidad de manera fidedigna concordaríamos con nuestros antepasados que vivieron el nacimiento de esta técnica o arte visual, pues existía la impresión de asistir a los acontecimientos tal como habían sucedido. En la actualidad sabemos que se trata de una ilusión, no obstante, a muchos nos es difícil discernir entre lo real y lo ilusorio que nos presenta la pantalla cinematográfica.

En el caso de la historia, surge el interés, pero también la preocupación, de utilizar al cine como una herramienta de análisis, o bien, como un conjunto de fuentes que nos permitan construir e interpretar algún proceso histórico vía el celuloide, aun sabiendo que es un medio que pasa por diversos filtros y manipulaciones técnicas y artísticas. Finalmente, las películas son representaciones que median los hechos, pero también lo son los libros, los artículos de prensa, los testimonios, etc. La diferencia es que el cine se plasma en el tiempo y que, si bien, podríamos parar la película, la imagen se convierte en una fotografía (fotograma), como lo señala Pierre Sorlin, “porque simula el movimiento el cine es tiempo y revela una paradoja de los estudios históricos”.¹

2. El filme como una fuente histórica

Un filme como tal puede analizarse desde diferentes puntos, internos y externos. El semiólogo de cine Christian Metz divide el análisis cinematográfico en dos partes: la fílmica y la cinemática. La primera hace referencia a la parte externa, es decir, a los aspectos del cine relacionados con otras actividades que implican lo que hay alrededor de la producción de una cinta (tecnología, organización industrial, gustos e intereses de directores, etc.), así como otros asuntos

¹Pierre Sorlin, “Cine e Historia, una relación que hace falta repensar”, en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, p. 20.

relacionados con el éxito taquillero, el gusto del público, la censura, el culto a las estrellas, etc.² Estas aristas externas permiten que otras disciplinas como la historia, la economía, la sociología o el psicoanálisis interactúen en el análisis cinematográfico. La segunda aterriza en la parte interna del filme, es decir, en su mecanismo de códigos, el cual tiene como propósito reflexionar sobre la organización de los significados a través de un modelo semiótico “capaz de explicar cómo un film corporiza un sentido o lo transmite a su público”.³

Dudley Andrew insiste en que fuera de un film se encuentran “innumerables códigos culturales no específicos que no dependen del cine para su existencia, pero que son transferidos vivos al cine”.⁴ El entorno social de una producción fílmica se conforma de acuerdo a cierta organización de significados que desde la semiótica cinematográfica se realice, dependiendo desde dónde se crea o se observa este fenómeno en un plano espacio-temporal.

Entonces, veamos al filme como una huella más del pasado que ha dejado la humanidad, como una fuente que, al igual que un libro se convierte en materia testimonial, como un texto que construye, representa y refleja una realidad histórica a través del celuloide. Para ello es pertinente realizar una interpretación hermenéutica alrededor del texto fílmico, para así entender y explicar sus representaciones desde una perspectiva histórica.

3. De la verdad histórica y la realidad histórica

Cuando el propósito del investigador va más allá de utilizar al filme como una fuente, y lo que pretende es partir de ésta para reflexionar sobre algún evento histórico, la tarea se complica. Llámese cine histórico o documental, la realidad es que todo producto fílmico parte de una construcción ficticia, y aunque el realizador

² Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Ediciones RIALP, S. A., Madrid, 1993, p. 257.

³ *Ibid.*, p. 257.

⁴ *Ibid.*, p. 266.

y su equipo de trabajo intente apegarse lo más que pueda a la realidad histórica, siempre habrá de por medio diversos factores que lo harán imposible.

No obstante, abordar con una mirada histórica una obra que a su vez trata un tema de corte histórico, puede dar como resultado una reflexión enriquecedora no sólo al poner en contexto la obra estudiada, sino para comprender cómo y para qué es que se ésta aborda a la historia. Para dejar de lado controversias sobre la credibilidad y legitimidad del cine histórico para comprender realidades del pasado, coincido con la propuesta de Robert A. Rosenstone de mirar de un modo diferente las películas históricas:

Un modo basado en la idea de que el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos “hacer historia” como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página sino que existe en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita.⁵

Las películas históricas, al igual que los trabajos escritos sobre historia, no son espejo de la realidad, sino construcciones del pasado que se realizan bajo diferentes condiciones. La naturaleza de una cinta es que por cuestiones de tiempo, la historia montada hace omisiones de varios detalles que quizás esperaríamos ver, o que el director simplemente ignoró.

Una cinta de carácter histórico no siempre está apegada a personajes y eventos reales, pues muchas veces, con la intención de plasmar una ideología o discurso, en lugar de figuras históricas, se representan personajes ficticios en situaciones reales del pasado.⁶

En este sentido, mi interés por el cine histórico recae en la curiosidad de explorar las representaciones que se llevaron a la pantalla sobre el papel de las mujeres en la Revolución Mexicana. Si bien el cine de la Revolución abarca varias

⁵ Robert A. Rosenstone, “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”, en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, p. 9.

⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 14-15.

producciones que van desde las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad, me llaman la atención aquellas cintas que se produjeron en las décadas posteriores al término de la guerra. Quería observar cómo es que se utilizaba el escenario de la Revolución para crear tramas en el celuloide, así como analizar la construcción de los personajes femeninos que participaron en el evento.

En este periodo hubo filmes críticos y no tan críticos para con la lucha armada, unos de buena calidad estética y otros no tanto. No obstante, la intención de hacer alusión a este evento histórico tiene su razón de ser en cada película. La época en que se realizaron es reflejo del ambiente político y cultural que se vivía en el México posrevolucionario. El compromiso de este cine con tintes históricos, pero al final ficticio, resulta provocativo para el que lo estudia y para el público en general, pues como dice Rosenstone, “crear un pasado en la pantalla escandaloso y controvertido fuerza a la sociedad a establecer un debate abierto sobre cuestiones históricas importantes”.⁷ Asimismo, se puede reflexionar sobre el cine a partir de la idea que la sociedad de una época tiene de su pasado, o bien, de la idea que intenta crear y transmitir en la mente de sus espectadores.

4. De la Revolución a la pantalla

La participación femenina en la lucha revolucionaria fue determinante en el movimiento, colaboraron desde diferentes trincheras, más allá del estatus socioeconómico y de la concientización de los ideales de la Revolución, ya que, como menciona Mary Kay Vaughan, “en ninguna otra conflagración militar de los tiempos modernos participó un contingente tan grande de mujeres de diferentes clases”.⁸ Mujeres que se unieron a sus esposos, padres e hijos para vivir y sufrir el acontecer de la guerra.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ Mary Kay Vaughan, “Introducción, Pancho Villa, las hijas de María y la mujer moderna: el género en la larga Revolución mexicana”, en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comp.),

Factores como la clase social, la educación y los lazos familiares determinaron el papel de cada una, pero también muchas veces estos se entrecruzaron. La colaboración femenina en la lucha armada, sin importar si eran intelectuales, profesionistas o enfermeras, fue un fenómeno que si bien no cambió totalmente los roles sociales en tiempos posteriores a la guerra, sí transgredió los límites de la esfera privada, la cual abarcaba cuestiones del hogar y de la familia. Todas ellas se vieron involucradas en el ámbito político, económico, social o militar durante diez años o más. Su adhesión a la Revolución dependió de las necesidades e intereses de cada una de ellas y, más allá de los ideales revolucionarios, todas sufrieron las adversidades de la guerra.

No obstante su presencia esencial en la lucha, estos rostros anónimos han pasado casi inadvertidos por la historia del movimiento revolucionario y en su mayoría, una vez concluida la guerra, volvieron a sus roles y faenas tradicionales del hogar. Pero lo que sí perduró en el imaginario de la gente fue la figura de una mujer valiente y sacrificada por su patria y a la vez abnegada y sumisa ante su hombre. La famosa “Adelita”, se convirtió en una figura emblemática para mostrar la presencia de las mujeres en la guerra, a través de diversos medios, como la pintura y la literatura, y posteriormente se difundiría de manera significativa a través del cine de la Revolución, representando un papel casi siempre plano e inamovible. Pero la mitificación de soldadera a “Adelita”, pasó de ser una cuestión quizá anecdótica a condicionar ciertas virtudes y características que se alejaban de las mujeres de carne y hueso que pasaron hambre, sed y resistieron la fatiga de incontables caminatas. De ser mujeres partícipes en innumerables actividades, pasaron a ser representadas como una “Adelita”, una moza que valientemente seguía a su hombre. Ahora su incondicionalidad y abnegación es lo que las describe, su arrojo y supuesta valentía alivia las penurias, cargas, e incomodidades que pasaron estas mujeres. Para Carlos Monsiváis, la soldadera

Género, poder y política en el México revolucionario, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 45.

se ha convertido en un mito opresor, en una “docilidad santificada”.⁹ El escritor incluso se cuestiona lo siguiente:

¿No hubiese podido la mujer en la revolución elaborar una herencia más aliviada? Ni modo, a ella le hicieron arrojar sobre sus descendientes una carga fatal de abnegación, sufrimiento callado, estoicismo y obstinada veneración por su hombre.¹⁰

Una vez consumado el movimiento armado, con el propósito de terminar con las discrepancias políticas, las autoridades gubernamentales del Estado posrevolucionario y sus instituciones tenían dentro de su agenda política como uno de sus objetivos medulares generar una identidad del pueblo mexicano, producto de la Revolución, y con ello, instaurar ciertos ideales y valores de carácter social y cultural. En este contexto, me refiero a identidad como un elemento que pretende forjar una unidad nacional, la cual implica la necesidad de integrar las diversidades culturales y étnicas en la nueva nación en relación con un discurso modernizador, para así conformar una nueva “raza”: la mestiza, como lo planteaba José Vasconcelos en sus escritos.¹¹

Así pues, la pintura, la poesía, la antropología, la literatura y la música, fueron un medio importante para la constitución de esta identidad¹² No obstante, tanto la radio¹³ como el cine sobresalieron, pues resultaban medios novedosos por su difusión masiva y reflejaban progreso y modernidad a través de la tecnología. En relación con el cine, este medio no requería de un nivel alto de educación y, por lo mismo, fue idóneo para “representar y transmitir a una población a la que la

⁹ Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México, Ediciones Era/Secretaría de Educación Pública, 1977, p. 23.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Nohemy Solórzano-Thompson y Cristina Rivera-Garza, “Identidad”, en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora, Siglo veintiuno, 2009, p. 142

¹² Cfr. Enrique Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus 2002, p. 386.

¹³ El presidente Calles inauguró la enseñanza radiofónica, con ella se intentó combinar noticias e información de la vida cotidiana con rudimentos educativos sobre temas diversos, como la bolsa de valores, lectura de precios, clase de higiene y de belleza, economía doméstica, boletín meteorológico, entre otros asuntos. Véase en Francisco Arce Gurza, “En Busca de una educación revolucionaria: 1924-1934”, en Josefina Zoraida Vázquez, *et al. Ensayos sobre Historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1981, pp. 160-161.

literatura no podía abarcar nuevas formas ideológicas acerca de la familia, la nación y la diferencia sexual.”¹⁴

El cine se volvió un medio predilecto como difusor del discurso nacionalista, pues, de acuerdo con Carlos Monsiváis, además de su carácter de entretenimiento se convirtió en un “sistema educativo disimulado”.¹⁵ A través de este medio, la gente se empezó a apropiarse de un imaginario social,¹⁶ por lo tanto, al cine también se le puede apreciar desde una mirada socio-histórica, como una forma de representación que transmite una manera de pensar contextualizada por un sistema de valores y creencias que diversos grupos sociales han asimilado como parte de su vida cotidiana.

El cine de la Revolución tuvo su auge desde los primeros encuentros con el mundo del celuloide, y gracias a esta innovación científica, artística y técnica la Revolución Mexicana fue la primera revolución mediática del siglo XX. Los acontecimientos de la guerra hicieron de la cinematografía un medio indispensable para informar de lo sucedido de la manera más fiel que se pudiera. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, el cine se convirtió en una suerte de prolongación de la prensa, de tal forma que se convertiría en una especie de documental.¹⁷ Tal lo confirman trabajos como el de los hermanos Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador Alva, quienes se iniciaron como exhibidores en la sala Academia Metropolitana. Su obra se caracteriza por retratar vistas de fiestas populares, corridas de toros, paisajes y acontecimientos políticos. De estos últimos, sobresalen los que hacen alusión al movimiento armado, como *Insurrección en*

¹⁴ Joanne Hershfield, “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”, en Gustavo García, David R. Maciel, México, UNAM/Instituto Mexicano de la Cinematografía/Universidad Autónoma de Juárez, 2001, p. 128.

¹⁵ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, p. 307.

¹⁶ Con imaginario social me refiero a “una serie de cuestiones que remiten a la psicología social e individual lo mismo que a las distintas formas de construir o inventar uno o varios conceptos; en el imaginario caben las fantasías o las voluntades de ciertos individuos o sectores sociales, y además las múltiples representaciones que una o varias personas se hacen de la realidad”. Véase en Ricardo Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México 1850-1950*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008, p. 10.

¹⁷ Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p.118.

México (1911), *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México* (1911), *Revolución Orozquista* (1912) y *La Decena Trágica* (1913).¹⁸

Enrique Rosas pasó por un proceso parecido a los hermanos Alva, pues de exhibidor pasó a ser documentalista al retratar también episodios de la guerra, como en *Revolución en Veracruz* (1912).¹⁹ Salvador Toscano creó un estilo de reportaje documental, el cual se plasma en sus cintas sobre el movimiento revolucionario y de propaganda política, principalmente a favor de Madero y Pino Suárez. Su legado más sobresaliente, *Historia completa de la Revolución*, un montaje que comprende varios acontecimientos de la lucha armada y de los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles.²⁰ Otro caso fue el de Jesús H. Abitia, quien se unió a la causa constitucionalista en Sonora y ahí registró eventos importantes alrededor de la figura de Álvaro Obregón y de Venustiano Carranza y en 1920 gira la gira del entonces candidato a la presidencia Plutarco Elías Calles.²¹

Pero no es sino hasta la década de los años treinta en que, con la llegada del cine sonoro, se empezaron a popularizar el formato de largometraje basado en un guión. Pensemos en la trilogía de Fernando de Fuentes: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Estas cintas en especial se consideran como unas de las más críticas del director, respecto al movimiento revolucionario, en donde más allá de la realidad y la ficción, en donde reflejaba posturas disidentes al fervor revolucionario y nacionalista de la época. Pero para la década de los años cuarenta, el género del melodrama se popularizó notoriamente, haciendo de la Revolución un espectáculo y ya no un revisionismo sobre el movimiento armado.

En relación con el periodo de la Época de Oro del cine nacional, es difícil definir la línea temporal que abarca este auge de la industria fílmica, pues hay

¹⁸ Perla Ciuk, Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano 2009*, tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, pp. 35-36.

¹⁹ Perla Ciuk, Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano 2009*, tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, p. 667.

²⁰ *Ibid.*, pp. 760-761.

²¹ Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, pp. 20-21.

varios factores que podrían dar cabida a diferentes periodizaciones. Para Emilio García Riera, esta etapa del cine está enmarcada en los años de la Segunda Guerra Mundial, precisamente de 1941 a 1945, lo cual no fue casualidad, pues bajo el cobijo de Estados Unidos, México, quien también fuera aliado de este país en la guerra contra el Eje (Alemania, Italia y Japón), pudo prosperar en el marco de la industria cinematográfica hispanohablante, en mayor medida frente a países como España o Argentina. La ayuda de parte de los norteamericanos consistía en brindarles refacción de maquinaria para los estudios, refacción económica a los productores de cine y asesoramiento por instructores de la Meca del cine, Hollywood, para los trabajadores de los estudios.²² Asimismo, en estos años empezaron a sobresalir figuras como el director Emilio el “Indio” Fernández, y a consolidarse las estrellas de la pantalla, como María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova y Mario Moreno “Cantinflas”. En 1942 se funda el Banco Cinematográfico, con la intención de respaldar a los inversionistas en la industria.

Para Carlos Monsiváis, la Época de Oro “no es sino el pacto implícito entre una industria que aprovecha el nacionalismo cultural y el costumbrismo, y un público contentadizo y agradecido, en el que se incluye un sector amplísimo de habla hispana”.²³ El declive de esta etapa, según Monsiváis, se dio hasta finales de la década de los años cincuenta, cuando ya se empiezan a deteriorar las estructuras narrativas y géneros de este cine,²⁴ cuando la sacralización de los rostros de las estrellas se ve mermada por la muerte de los ídolos que fueron Jorge Negrete y Pedro Infante.²⁵

En el repertorio de filmes de estos años que he consultado, se puede apreciar cómo se construía una imagen femenina apegada a ciertas tipificaciones. Para la investigadora Joanne Hershfield, las películas del cine de oro mexicano

²² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 120.

²³ Carlos Monsiváis, *La cultura Mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, p. 346.

²⁴ *Ibid.*, p. 307.

²⁵ *Ibid.*, p. 346.

son caso un representativo de la condición femenina, la cual no depara en reiterar esquemas que retratan una madre virtuosa y sufrida, o de jóvenes seducidas y abandonadas, o de mujeres perdidas e irremediables.²⁶ Para esta documentalista norteamericana, el discurso retoma estas imágenes de representaciones anteriores originadas entre leyendas históricas, el mito cultural y la memoria popular.

La posición de las mujeres en el discurso cinematográfico no reparó en difundir valores morales apegados a una tradición conservadora y católica, pues Hershfield bien dice que “esas películas melodramáticas de los años cuarenta proyectan una cierta concepción del ‘universo moral’ que se requería de las mujeres para clarificar y sostener la reforma nacional”.²⁷ Por su parte, Silvia Oroz, especialista brasileña en cine, considera que los prototipos femeninos se convirtieron en “un modelo imprescindible para el funcionamiento y desarrollo de la producción cinematográfica de la época, los cuales representan modelos culturalmente aceptados pues siempre cumplen el rol establecido por el hombre para el hombre.”²⁸ Estos modelos transmitidos también son resultado de una tipificación propia de su lenguaje, de su forma de narración, puesto que transmiten una serie de ideas y de prácticas sociales que se reciclan y refuerzan, se convierten en la expresión de un modelo social que a su vez generan estereotipos.²⁹

En este sentido, siguiendo la idea de Edith Robyn Quin, me refiero al estereotipo como:

Una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple, [de] un proceso reduccionista que suele causar, a menudo, distorsión porque depende de su elección,

²⁶ Joanne Hershfield, David R Maciel (ed.), *México's Cinema. A century of film and filmmakers*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources Books, 1999, p. 128.

²⁷ Es común que varias de los/las especialistas del tema se remitan a la dicotomía madre/puta, con la intención de situar a la virtuosa y autosacrificada madre en oposición a la “mujer caída” como representaciones expresivas de la mujer. Véase en: Joanne Hershfield, 2001, p. 137.

²⁸ Silvia Oroz, *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*, México, Río Fundo Editora LTDA, 1995, p. 76.

²⁹ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 38.

categorización y generalización, haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros.³⁰

Para Ricardo Pérez Montfort, la construcción de ciertos estereotipos tiene el propósito de identificar lo propio o “lo típico” de algún fenómeno social, y para ello se retoma hace referencia a una serie de expresiones “ligadas a la cultura popular, aunque no siempre sea ‘el pueblo’ el que las genere, sino más bien sea un intérprete de alguna élite o un sector medio el que las identifique como populares y por lo tanto propias o ‘típicas’ de determinado pueblo”.³¹

Frente a esta percepción, al inicio de la investigación me preguntaba si en realidad no hubo algún caso que representara a una mujer (o mujeres) que rompieran con estas tipificaciones y fueran a contracorriente del cine que predominaba en la época dorada. Es decir, que las mujeres tuvieran una presencia más relevante o determinante en la trama de la narración y su participación en la causa revolucionaria se hiciera más notoria o reflejaran algún ideal o concientización frente a la Revolución. En conclusión, mujeres con alguna seña “transgresora” de su género, pues el espacio de la guerra, en el caso del movimiento armado, tuvo como consecuencia el relajamiento de costumbres y hábitos y con ello, la posibilidad de responder de maneras distintas a los roles establecidos.

Así pues, me di a la tarea de buscar algunos casos fílmicos en donde pudiera encontrar estas singularidades y marcaran una ruptura. Esta indagación incluyó, por un lado, un examen más detallado de la literatura existente en torno a los numerosos filmes sobre la revolución mexicana y por el otro, la revisión de algunas películas que consideraba pertinentes y representativas del cine de la Revolución.

³⁰ Edith Robyn Quin, “Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos”, en Roberto Aparici (coord.), *La revolución de los medios audiovisuales. Educación y nuevas tecnologías*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, p. 227.

³¹ Ricardo Pérez Montfort, “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX Y XX”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, p. 180.

En esta búsqueda, incluyendo filmes de los años treinta como antecedente, me he encontrado con producciones cinematográficas en las cuales se pueden observar personajes femeninos con un rol relevante en la trama de la historia, que se desmarcan en cierta medida de las normas y valores propios de su género. Tal es el caso de “La Pintada”; en *Los de abajo* (Chano Urueta, 1940); el de de Beatriz, en *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946). Y posteriores a *La negra Angustias* está el de Jesusita, en *Así era Pancho Villa*, (Ismael Rodríguez, 1957); el de Lázara (José Bolaños, 1966); y varias protagonizadas por María Félix, como *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958), *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1961) y *La generala* (Juan Ibáñez, 1970). No obstante, los finales de estos relatos convergen en un desenlace similar: terminan subordinadas a sus hombres y con la ilusión de conformar una familia, a pesar de la guerra.³² Así pues, esta imagen femenina es correlativa a la construcción de la masculinidad, en donde ciertamente ésta “conllevaría, inevitablemente, la construcción de una feminidad que se entiende como complementaria y sujeta a la primera.”³³ Es decir, que los personajes femeninos existen y se delinean en función de los masculinos, siendo éstos en su mayoría los protagonistas y agentes cambiantes de la trama, mientras que las mujeres quedan generalmente en un plano secundario.

Respecto a la construcción de la masculinidad, podemos ver rasgos de valentía y arrojo, los cuales son adquiridos en el entorno bélico a través del uso de armas de fuego, de duelos en donde ponen en juego su honor, de su galantería frente a las mujeres. Dentro de estos patrones prevalecientes en los personajes femeninos, existen algunas “variables” que de alguna forma definen la posición de su papel, dependiendo que dirección vaya a tomar la trama de la historia, pues por un lado se pueden hallar filmes en los que la mujer es tomada o dejada a placer del hombre y, por otro lado, hay ejemplos en donde su honra es su mayor virtud y, por tanto, es inviolable.³⁴

³³ Alicia Vargas, “Ser muy hombre y ser una buena mujer”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 150.

³⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 154.

Para Alicia Vargas, la representación de las mujeres se encuentra polarizada, pues “por un lado [están] aquellas que cumplen los ideales de perfección; y por el otro aquellas mujeres peligrosas que tienen que ser normalizadas, justificadas o desaparecidas para que no sean un cáncer social”.³⁵ Sin embargo, esta polarización converge en querer exaltar, por un lado, a las “buenas” mujeres aceptando su rol tradicional, pero por el otro lado, las “peligrosas” son estigmatizadas y a través de esta visión se tiende a dar un mensaje moralizante para no incurrir en los comportamientos de aquellas mujeres de peligro y, por el contrario, seguir el ejemplo de las primeras. Aunque concuerdo en algunos puntos con esta investigadora, considero que esta polarización nos lleva a reducir las representaciones cinematográficas a dos polos que muchas veces no aluden a otras más. El estereotipo femenino de estas cintas está presente, sin embargo, la diversificación de las tramas y de los personajes, así como de quien los crea, también permiten ampliar un poco más el panorama de la representación femenina. Finalmente las tipologías funcionan para ubicar y caracterizar a algún personaje en una situación determinada por la trama, y justo por esto es que cada uno está inserto en una representación polisémica, es decir, que su significado o mensaje varía dependiendo del entorno en que se construyó.

Así fue que me encontré con *La negra Angustias* (1949), película dirigida por Matilde Landeta, en donde se aborda la historia de una mujer mulata, oriunda de la sierra de Guerrero, que se adhiere al ejército zapatista, conforma su propia tropa y es nombrada coronela de ésta.

5. *La negra Angustias*: un análisis desde la historia y para la historia

En este sentido, mi interés por *La negra Angustias* se encamina hacia una reflexión sobre la obra como una representación de una realidad histórica, la Revolución Mexicana, que inserta la participación de las mujeres en la lucha. Para ello, como bien lo señala Sorlin, es importante poner atención en “cada elemento

³⁵ *Ibid.*, p.158.

[que] reviste una significación, y tratar de captar los esquemas que han determinado la puesta en relación, la organización de las distintas partes constitutivas del filme”.³⁶ Por otra parte, también es importante comprender cómo es que se constituyó el producto, es decir, en qué época, bajo qué condiciones sociales, económicas y culturales, así como los intereses particulares del realizador que lo llevaron a crear esta obra.

Retomo este filme en particular porque considero que es atípico en relación con otras películas de los años cuarenta de la conocida Época de Oro, sobre el género³⁷ de la Revolución. Lo singular se manifiesta por la forma en cómo la realizadora aborda la participación de las mujeres de la Revolución, con la intención de reivindicar el papel que jugaron en el movimiento armado, frente a otras representaciones contemporáneas, que dibujan a mujeres sumisas y abnegadas, que más que seguir algún ideal revolucionario, siguen a sus hombres por amor y lealtad. Finalmente, existe un compromiso de parte de la directora de dar cuenta de la importancia de su papel en los procesos histórico-sociales.

Esta particularidad en la cinta no es casualidad, ya que fue realizada por Matilde Landeta, considerada la directora pionera del cine mexicano.³⁸ La propuesta cinematográfica que ofrece la directora trae consigo elementos singulares que evidencian su postura frente al tema de la Revolución y de la mujer. Por un lado vemos a una realizadora que como aprendiz y colega de los directores más populares del momento, conformó una técnica y estética cinematográfica similar a todos ellos. Su visión frente al movimiento revolucionario no se desmarca totalmente de un discurso optimista del México moderno con ideales de justicia e igualdad que supuestamente la Revolución nos heredó. Sin

³⁶ Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 37.

³⁷ Con géneros me refiero a “aquellos que categorizan un conjunto de películas que comparten elementos temáticos, estéticos, sintácticos y conceptuales, a partir de un estilo o corriente cinematográfica”. Véase en Xavier Robles, *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 24.

³⁸ Si bien Matilde Landeta es reconocida como la pionera del cine mexicano, antes que ella está el caso de Adela Sequeyro Haro (1901-1992), quien debuta como directora en 1937 con *La mujer de nadie*, aunque ya había codirigido una cinta en 1935 con el director cubano Ramón Peón, *Más allá de la muerte*. Véase Joanne Hershfield, David R. Maciel, “Mexico’s Cinema”, *op. cit.*, pp. 37-44. No obstante, Landeta fue la primera que llegó a ser directora de manera oficial, aceptada por el sindicato del gremio.

embargo, su posición frente a la participación de las mujeres en la guerra, así como en la sociedad en la que ella vive, parece ser más crítica, con un ímpetu emancipatorio, lo cual intenta plasmar en su obra, principalmente en esta cinta.

Para ello, considero elemental seguir de cerca la vida y obra de Matilde Landeta, con el fin de encontrar los indicios que identifiquen y relacionen a la directora con su filme. Es decir, cómo es que sus intereses e ideales reinciden en su cinta a través del personaje de Angustias, protagonista de la película. De esta forma, también es importante ubicarla en su contexto, sobre su formación profesional, sus gustos artísticos, su vida familiar y personal, sus relaciones sociales, entre otras cosas, que finalmente son determinantes en lo que representa en la pantalla.

El argumento de la película está basado en la novela de nombre homónimo de Francisco Rojas González, publicada en 1944. El personaje central es Angustias Farrera, una niña mulata, hija de madre blanca y padre de origen afrodescendiente conocido como un bandido justiciero. Su madre muere al parirla, mientras que su padre, Antón Farrera, se encuentra en la cárcel, por lo que queda al cuidado de Crescencia, una vieja hechicera. De joven sufre el acoso de un hombre, al que termina matando en defensa propia. Ante tal situación, decide huir de su pueblo, pasando por una serie de desventuras hasta encontrarse con gente que quería unirse al ejército zapatista. Al unirse a las tropas es nombrada coronela, y así empiezan una serie de encuentros y desencuentros en que la coronela lucha por la causa revolucionaria, pero también lo hace por el amor del profesor Manuel.

A lo largo de la trama podremos observar algunas situaciones en que el personaje de Angustias se muestra como alguien diferente a los estereotipos de otras películas. Su condición racial, sus gustos y ademanes poco femeninos son elementos que la hacen distinta; su ímpetu de luchar por la causa revolucionaria y dirigir una tropa la convierten en un ser transgresor. Asimismo es básico reconocer y analizar cómo se van construyendo las relaciones entre los personajes (masculinos y femeninos) en torno al de Angustias. Esto me permitirá subrayar los

elementos que considero son disímiles frente a las demás representaciones fílmicas.

Bajo esta mirada, propongo que *La negra Angustias* fue la primera película en que se encuentra una protagonista femenina y figura central tanto en la historia como en el movimiento revolucionario, donde la trama gira alrededor de este personaje y se presenta de manera autónoma, es decir, sin estar delineado a partir de un personaje masculino.

6. La representación como práctica social

Existe una realidad sociohistórica que condiciona el discurso fílmico de cada época, las tendencias, las vanguardias, las ideologías, no obstante, cada representación fílmica tiene sus particularidades delineadas por una variedad de factores sociales y personales, que reflejan la postura de quienes realizan una obra, pero también el entorno en que es creada. De acuerdo con Marisa Fernández y Laura Méndez, considero que la representación de un filme se puede distinguir como una “práctica social e institución, [que] no refleja neutralmente la realidad sino que nos remite inevitablemente a complejas relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto al sujeto como a las representaciones.”³⁹ Entonces veamos al cine no en un sentido totalizador, sino como un conjunto de representaciones en donde cada una de ellas toma una idea de la realidad para construir otra en función de las herramientas técnicas, estéticas, histriónicas que le dota el realizador y su equipo de trabajo, así como el entorno social, moral y cultural que los acoge.

El cine juega con una doble representación, en primer lugar, como escenificación filmada, en segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Incluso, “desde una perspectiva histórica, muchas

³⁹ Marisa Fernández, Laura Méndez, “Historia enseñada, cine y mujeres: una tríada a debate”, *Aljaba* (Luján), 2012, s/p. [Consulta en línea: 6 marzo 2012]. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042009000100009&lng=es&nrm=iso>.

veces, hemos de hablar, incluso, de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa acontecimientos *ya sucedidos*. En este caso, me refiero a una representación⁴⁰ de corte sociohistórico, y hago una reflexión sobre la cinta de *La negra Angustias* como una práctica inscrita en un sistema de valores culturales. De esta forma, un filme se presenta no sólo como un producto *per se*, pues éste se produce en contextos espaciales, sociales e individuales específicos. Y se inscribe, a su vez, en una cultura cinematográfica personal y colectiva,⁴¹ en un tiempo específico.⁴²

7. El género como categoría de análisis

Por otro lado, hago énfasis en las mujeres que participaron en el movimiento de la Revolución, pues considero que se retomó este referente histórico para construir una figura femenina simbólica e identitaria con el objetivo de redefinir en la postura del Estado posrevolucionario la posición social de la mujer. De ello, se desprende una dualidad de la participación femenina durante y después de la Revolución, pues como lo señala Joanne Hershfield

Por una parte, las mujeres habían estado activamente involucradas en la Revolución mexicana como enfermeras, maestras, cocineras y soldaderas. Además después de la guerra muchas de esas mujeres siguieron siendo parte activa de la fuerza de trabajo. Por otro lado, la Revolución no cambió fundamentalmente la estructura patriarcal de la vida social mexicana: las mujeres fueron oprimidas por nuevas formas que surgieron de los discursos sociales del cambio que subsecuentemente generaron nuevas formas de representaciones culturales. No obstante, esas nuevas formas a menudo reafirmaron

⁴⁰ Cfr. José Carlos Ruda Laffond, Ma. del Mar Chicharro, "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico", *Ámbitos*, 1er y 2do semestres, núm. 11-12, 2004, p. 429.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Respecto a los tiempos abordados en el trabajo, que son dos: 1) el momento en que se produjo el filme, 2) El del contexto correspondiente a la historia contada en el filme. Cabe señalar esto, puesto que como en casos similares, "el momento al que se refiere la narración no corresponde necesariamente con el momento en el que se produce el documento. Del mismo modo, el contenido de la narración tampoco será necesariamente fiel a una realidad sociológica o histórica determinada. De ahí que no se puedan extraer datos representativos, inferenciables, o que "recuperen" una determinada realidad. El material cinematográfico no deja de ser una creación y una interpretación y no un "espejo de la realidad". Así pues, estas dos dimensiones se interrelacionan, lo cual abre nuevas perspectivas e interpretaciones. Cfr. *Ibid.*, p. 430.

viejas jerarquías basadas todavía en la diferencia sexual y la mujer siguió funcionando en la narrativa cultural como virgen o puta.⁴³

Para reflexionar sobre este fenómeno histórico, me parece pertinente utilizar una perspectiva de género, como una categoría de análisis que nos permite observar la organización social de las relaciones entre los sexos, pero ya no a partir de un determinismo biologicista⁴⁴ donde mujeres y hombres ocupan un lugar estático e inamovible, es decir, ahistórico. Así pues, con un análisis desde el género se pretende observar tanto a hombres como mujeres de manera relacional y a partir de construcciones culturales –todo factor social, político, económico- que se van resignificando en el acontecer histórico.

Para ello, dice Joan W. Scott, es pertinente poner atención a los sistemas significativos, es decir, “a las formas en que las sociedades representan el género y lo utilizan para articular los roles de las relaciones sociales, o para construir el sentido de la experiencia. Sin este sentido no hay experiencia, sin los procesos de significación no hay sentido.”⁴⁵ Todo esto en un espacio que permita variabilidad y multiplicidad histórica, es decir, donde se puedan reorganizar y reestructurar las relaciones entre los sexos.

Estas relaciones entre hombres y mujeres están imbuidas en estructuras de poder, es decir, que ambos sexos se encuentran entrelazados por redes de poder que los ubica en un lugar específico y se van reacomodando dependiendo el momento histórico. Pero en este caso, entendamos estas relaciones de poder en un sentido foucaultiano, no como una idea de poder unificado, jerarquizado y estático, sino como “un conjunto de constelaciones dispersas de relaciones desiguales, constituidas discursivamente en ‘campos’ sociales ‘de fuerza’”.⁴⁶ En palabras de Foucault, este poder puede “operar un repliegue, desplazarse, investirse en otra parte..., la batalla continúa”.⁴⁷

⁴³ Joanne Hershfield, en Gustavo García, David R. Maciel, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁴ Cfr. Joan W. Scott, *Género e historia*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, p. 49.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶ Tomado de Joan W. Scott, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁷ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, Las ediciones de la Piqueta, 1992, p.112.

Partiendo de una idea del poder desde una microfísica foucaultiana,⁴⁸ aquél se articula en las relaciones de género en la vida cotidiana; a través de las negociaciones que se dan entre ambos sexos, es que se pueden significar y resignificar las relaciones de género. En este sentido, me parece oportuno abordar este planteamiento de Foucault, ya que en el caso a estudiar, se podrán dilucidar cómo se van transformando las relaciones de género en relación con “La negra” Angustias conforme va cambiando su propio contexto social.

Bajo estas posibilidades, el cine se convierte en una fuente que se puede abordar “cómo una sociedad representa a los diferentes tipos femeninos a través de los ojos de los y las cineastas, y nos permite ver cómo se reconoce la mujer en estas representaciones y cómo puede plantear rupturas ante la asignación de roles de género”.⁴⁹ Y no sólo nos permite observar la representación fílmica tal cual, sino bajo las condiciones en que ésta se construyó.

8. ¿Cómo analizar a *La negra Angustias*?

Para analizar la representación de *La negra Angustias*, retomo otros casos que considero pertinentes para contrastarlas con la primera, así como para dar cuenta de algunos ejemplos sobre los estereotipos que considero más sobresalientes de la mujer en la Revolución Mexicana de los años treinta y cuarenta.⁵⁰ Estas cintas me permitirán observar cómo se construyen los personajes femeninos, pero también sus relaciones con los demás y cómo se desarrollan en la cotidianeidad y en el contexto revolucionario.

En el caso de la prensa, el periódico fue un medio a través del cual la gente se enteraba sobre los próximos estrenos cinematográficos, como el caso de *El Cine Gráfico* (Ciudad de México). También empezaban a surgir revistas

⁴⁸ *Ibid.*, p.116.

⁴⁹ María Castejón, “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, *Berceo*, núm. 147, Logroño, 2004, p. 311.

⁵⁰ Entre ellos destaco *Los de Abajo* (Chano Urueta, 1940) *Flor Silvestre* y *Enamorada*, (Emilio Fernández, 1943 y 1946), *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948), *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950).

especializadas sobre el cine, las cuales abordaban desde la crítica cinematográfica hasta cualquier curiosidad de las estrellas de la pantalla, tal es el caso de *Cinema Reporter* (Ciudad de México). A través de este medio, el público interesado en el mundo del cine podía empezar a formarse una opinión o un interés de lo no visto. Además, la prensa también era una vía transmisora de valores culturales y morales de la época. Para dicha consulta, cuento con algunos catálogos de la cartelera cinematográfica en México de los años 40's y 50's, compilados por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, los cuales me pueden facilitar el trabajo de consulta, puesto que cuentan con la fecha de los estrenos.

Cabe mencionar que la novela de Francisco Rojas, *La negra Angustias*, será un elemento clave para el análisis de la representación del filme. A partir de su argumento veremos cómo es que Landeta adapta su obra, así como los cambios que le realiza. Tanto Rojas como Landeta plantean una propuesta diferente desde un argumento que en lo más básico sigue siendo el mismo. La directora lleva por otro rumbo el final de la historia, y aunque la trama está basada en un texto literario, Matilde es la autora del guión. Además, la apreciación cinematográfica se realiza en función de otros factores frente a la literaria ya que una obra fílmica necesita de una elección de actores, lugares o foros de filmación, las técnicas de encuadre, los usos sonoros y musicales, etc.

El cine jamás podrá prescindir de la creación literaria en tanto que un filme siempre necesitará de una diégesis, pero el cine también ha venido a enriquecer la literatura no sólo con una apreciación de la palabra, sino también con una estética de la imagen. Los primeros escritores para el cine acostumbraban fundamentar sus obras en reglas dramáticas y convenciones literarias, así que de alguna forma, la experiencia literaria siempre va de la mano de la cinematográfica, pues como lo dice el guionista y poeta Xavier Robles, “las imágenes proporcionadas por el cine permitían y permiten la realización de los sueños más extravagantes, antes sólo exclusivos de la literatura, madre y consuelo de los cineastas del mundo entero”.⁵¹

⁵¹ Xavier Robles, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, México, Centro de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 15.

Al final, sea escritor o cineasta, o su trabajo en conjunto, se crea un producto resultado de una postura o visión ideológica no sólo en un sentido político tradicional. Es decir, que una película es una mercancía que está al servicio de algo o de alguien, ya sea del Estado, del capital, de la sociedad civil o de alguna práctica cultural (feminismo, machismo, nacionalismo, socialismo, imperialismo, globalización, etc.). Sea cual sea la perspectiva, los creadores están determinados por ciertas ideologías que permean el tema abordado en una cinta y de esta forma, se encuentran sujetos a las reglas del juego de las estructuras sociales en las que viven.⁵² La cuestión aquí es ver cómo Matilde Landeta juega con estas reglas y normas sociales, cuáles acata y cuáles transgrede y cómo es que las manifiestan a través de un filme como *La negra Angustias*.

⁵² Cfr. *Ibid.*, p. 20.

I. El cine nacional: una cuestión paradigmática en el proyecto de la Revolución Mexicana.

Es cierto que en las postrimerías de la Revolución Mexicana se insistía en la idea de configurar un discurso nacionalista que identificara a México como una nación forjada y cohesionada, preparada para enfrentar las transformaciones que la modernidad y el progreso traían consigo. Pero, ¿qué significaba para el Estado posrevolucionario el nacionalismo? Sin entrar a fondo en una teorización sobre este término, en el contexto político del periodo se ha utilizado como un aparato doctrinario que planifica y administra las políticas del Estado a través de un sentimiento patrio.⁵³

Y es que no está de más mencionar que el panorama social y económico del país después de la lucha revolucionaria no era muy favorecedor. Apenas se empezaba a vislumbrar un proyecto de Nación y era una emergencia establecer las políticas que regirían el nuevo Estado mexicano. Se trataba de mostrar un ímpetu de poder y estabilidad hacia el mundo exterior, pero también hacia el enemigo, ya fuese extranjero o coterráneo. Esta necesidad de mostrar una nueva cara al mundo, donde se empalmaban las tradiciones y riquezas culturales y naturales con una nación hacia el camino de la modernidad se filtró por varios medios gubernamentales y no gubernamentales, pero que finalmente reflejaban un interés por “lo nacional”.

La empresa revolucionaria de cierta forma inaugura un siglo nuevo en el advenimiento político, económico y cultural del país, así que el movimiento armado fue sólo el principio de una lucha social con intenciones de transformación y consolidación de una nueva nación. La Constitución de 1917, las nuevas instituciones gubernamentales, así como la creación de un partido político como eje rector del Estado en formación fueron puntos clave para darle continuidad al

⁵³ Herón Pérez Martínez, “Nacionalismo: Génesis, uso y abuso”, en Cecilia Noriega Elio (ed.), *El Nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, México, 1992, p. 47.

proyecto revolucionario. Carlos Monsiváis señala los siguientes elementos sobre el concepto de “Revolución Mexicana”:

a) La perspectiva unificadora proporcionada oficialmente para hacer estable y legible a la realidad mexicana, perspectiva fundada en un *dictum*: el Estado es la entidad más allá de las clases y más allá de la lucha de clases; b) las líneas de conducta individuales y sociales que las clases dominantes aceptan como ejemplares y de validez universal, y c) complementariamente, la visión ideológica en torno a la cultura y la sociedad que, formulada o no de modo explícito, ofrece y/o acepta el Estado.⁵⁴

De tal forma, la intervención del aparato estatal en la conformación de un nacionalismo a través de la cultura, entendiendo a ésta como el conjunto de usos, costumbres, creencias, prácticas artísticas y artesanales que caracteriza a una sociedad en específico, no repercutió siempre y de manera directa en el espectro de manifestaciones culturales. Es decir, que si bien hubo un auge de movimientos artísticos en las artes plásticas, en la literatura, en la danza y en el cine que hacían alusión a la importancia de la Revolución Mexicana y de una idea de nación, no necesariamente fueron financiadas o articuladas por el Estado posrevolucionario. Su empatía, preocupación y convicción por la construcción de una nación con base en los ideales revolucionarios iban más allá de los estatutos gubernamentales.

Con la excepción del proyecto educativo y cultural vasconcelista y cardenista, dice Monsiváis, la Revolución Mexicana “ha carecido de pretensiones teóricas y ha oscilado en sus intervenciones prácticas, sin que en ello advierta contradicción: de las amplitudes y estrecheces de un nacionalismo cultural al frecuente oportunismo de una actitud ecléctica [...],”⁵⁵ lo cual nos hace cuestionarnos sobre la acción dominante de parte del aparato estatal para la construcción de un nacionalismo y de cómo lo asimila la sociedad en función de sus manifestaciones culturales.

⁵⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 959.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 959-960.

1.1. De la Revolución y el nacionalismo

El nacionalismo no era una novedad propia de la Revolución, pues éste seguía una tradición desde el México decimonónico. Desde las postrimerías del movimiento independentista se fue instaurando una ideología de lo nacional desde las instituciones gubernamentales, así como de un grupo de intelectuales, permeados muchos de ellos por el liberalismo. Se trataba de una búsqueda de lo nacional a través de la construcción de los ciudadanos, negando e invisibilizando al indio del momento, quien tenía que ser inserto en un modelo moderno occidental, y tal vez reivindicando al muerto, al de los tiempos prehispánicos. Lo que derivaba de esto era un rescate por lo mestizo, demandando las raíces del indio, pero también el legado de la tradición europea.⁵⁶

No está de más recordar algunas obras literarias mexicanas del siglo XIX post-independentista, representadas principalmente por escritores como Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano, quienes a través de su obra, proponían una exaltación de lo nacional y lo patriótico. Esto con la idea de combatir la imagen negativa que se había creado de México, a través de viajeros como Thomas Gage, militar y político de origen británico, el barón de Humboldt, y la marquesa Calderón de la Barca.⁵⁷

Varios de estos literatos coincidían en que a través de su obra podían educar al pueblo, transmitir valores morales, así como avivar vínculos de unión y patriotismo entre los mexicanos. Para Altamirano, la novela, además de entretener, era una vía alterna, práctica y útil para instruir a las masas.⁵⁸ Además, el escritor opinaba que a través de la literatura podían influir en la moral de la sociedad de su tiempo:

⁵⁶ Cfr. Carlos Fuentes, en Agustín Basave Benítez, *México Mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 9.

⁵⁷ Aurelio de los Reyes "El escenario del nacionalismo cultural", en Cecilia Noruega (ed.), *El Nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 752.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 754.

[...] porque fuera de ella, nada vemos útil, anda vemos que pueda llamarse verdaderamente placer; y como los sentimientos del corazón tan fácilmente pueden ser conducidos al bien individual y a la felicidad pública cuando se forman desde la adolescencia, deseamos que en todo lo que se lea en esta edad haya siempre un fondo de virtud. Lo contrario hace mal, corrompe a una generación y la hace desgraciada, o por lo menos la impulsa a cometer desaciertos que son de difícil enmienda.⁵⁹

Entrando al siglo XX, intelectuales como Andrés Molina Enríquez y Manuel Gamio ya empezaban a teorizar sobre cuestiones de la identidad mexicana y de cómo construir y concebir a México como una nación, como una patria. Molina Enríquez, con su obra *Los grandes problemas nacionales* (1906), se aventuró a construir desde un conocimiento científico un discurso de lo que ocupa a México para conformar una identidad y un porvenir benévolo para la Nación. Tomando en cuenta que este trabajo se realizó en tiempos anteriores al movimiento armado y al fervor nacionalista vivido en tiempos posrevolucionarios, es indiscutible la presencia de un discurso mestizófilo, aunque con adornos positivistas al estilo de Comte y Spencer. Su formación de sociólogo le permitió dilucidar más allá de un fanatismo, malinchismo o chauvinismo, sobre la conformación de las razas y la correlación de estas con aspectos de clase y etnia.⁶⁰ Para el escritor Carlos Fuentes, este intelectual cae en ciertos estereotipos, pues según Fuentes para el sociólogo “el México indio es melancólico. El México criollo es triunfalista. El México sintético o ideal es el mestizo -¿Por exclusión? ¿Por malas razones? ¿Por una especie de "pioresnada" congénito?”.⁶¹

En su obra *Forjando Patria* (1916), Manuel Gamio empezó a dilucidar una forma de idear un camino hacia la identidad nacional del México que para ese entonces se encontraba en una lucha revolucionaria. Más allá de pensar la Revolución como un bien o un mal al país, estos movimientos sociales eran para Gamio una vía “de defensa, de propia conservación, pues tienden a transformar

⁵⁹ Citado en Aurelio de los Reyes “El escenario del nacionalismo cultural”, en Cecilia Noruega (ed.), *El Nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 757.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹ *Idem.*

aquellos fenómenos, de desfavorables, en favorables al desarrollo nacional,⁶² todo sea a favor de una Nación:

La Revolución está apartando los obstáculos que se oponen al bienestar de la mayoría de la población; la Revolución colabora trascendentalmente en esta época a la creación de la futura nacionalidad y al surgimiento de la futura patria mexicana. Los individuos o las clases sociales que constituyen dichos obstáculos o que indirectamente los generan, tienen que apartarse y transformarse *motu proprio* o serán apartados y transformados por el movimiento revolucionario.⁶³

Su formación e influencia del antropólogo Franz Boas, permitieron a Gamio mantener una posición más horizontal y menos discriminatoria frente a las poblaciones prehispánicas y su legado, así como aspectos étnicos y raciales entre los indígenas y los de ascendencia europea. Para él, ni uno ni otro es inferior o superior, sino que en el caso del indio, éste ha sido determinado por sus condiciones sociales, biológicas y geográficas que lo hacen poco apto para asimilar los usos y costumbres de origen europeo.⁶⁴ El antropólogo concluye que:

Todas las agrupaciones humanas poseen iguales aptitudes intelectuales en iguales condiciones de educación y medio, y que para imponer determinada civilización o cultura a un individuo o a una agrupación, debe suministrársele la educación y el medio inherentes a la cultura que se trata de difundir.⁶⁵

Así pues, la conjugación de las raíces indígenas con el legado español, sin discriminar uno respecto al otro, tendría que ser el motor principal para crear una identidad mestiza y así una unidad de lo mexicano. La relación entre raza y cultura es fundamental en la propuesta de Gamio, pues aunque su pensamiento se inscribe en una tradición etnocentrista, al mismo tiempo proclama la primacía de la mezcla racial y de un mestizaje cultural".⁶⁶

Finalmente, a diferencia del siglo XIX, en el XX el nacionalismo mexicano se centró en reivindicar a este indio socavado durante la Colonia hasta el

⁶² Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México, Editorial Porrúa, 2006, p. 168.

⁶³ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Agustín Basave, *op. cit.*, p. 127.

Porfiriato, mismo que intentaba rescatar la historia y la cultura de los indígenas. Posteriormente, bajo el estandarte de la Revolución, intentaría dibujar nuevos referentes con la inclusión del mundo indígena para así conformar una identidad mestiza en un país con visos de progreso y de modernidad que necesitaba de una definición de carácter histórico-cultural para dar una cara al mundo. Ésta es una de las principales razones que separaban al nacionalismo revolucionario del decimonónico, pues como lo explica Agustín Basave:

El fracaso del Porfiriato, el poderoso flujo de movimientos populares como el zapatismo y el villismo, compuestos preponderantemente de campesinos indígenas y mestizos, el hálito justiciero y reivindicador de la Revolución, todo conspiraba a favor de la corriente mestizófila. Se trataba de una singular amalgama de romanticismo redentor y realismo progresista que impelía a desgarrar las máscaras y a mostrar orgullosamente al mundo el verdadero rostro, cualquiera que éste fuera. Era una ruptura de viejos clichés que permitía develar la cara oculta de México y dejaba al desnudo, por vez primera, la fisonomía completa del país. Y era la determinación de un pueblo de verse a sí mismo sin distorsiones miméticas.⁶⁷

Este nacionalismo, dice Pérez Montfort, “permeó tanto al periodo de la Revolución armada como a los años que la siguieron, al grado de que dicho impulso pudo bautizarse con el nombre de ‘nacionalismo revolucionario’”.⁶⁸ Este “nacionalismo revolucionario,”⁶⁹ cobijado bajo el estandarte de la Revolución Mexicana, tenía intenciones de cohesionar al país como una nación singular y próspera en un sentido no sólo político, sino económico y cultural. Bien lo dice Thomas Benjamin, “con frecuencia, una revolución reordena el sistema simbólico

⁶⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁸ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, núm. 12, México, 1999, p. 178.

⁶⁹ Con “nacionalismo revolucionario”, hago alusión a lo que ha definido Monsiváis a grandes rasgos como “la reivindicación del Estado como estructura que integra a las clases populares y que atiende la singularidad del país.” Véase: Carlos Monsiváis, “La cultura”, *op. cit.*, p. 202. De manera más explicativa, este autor define el nacionalismo cultural como “una técnica de resarcimiento que saca a flote, indistintamente, la resistencia antiimperialista, el orgullo ante posesiones y yacimientos artísticos y el compromiso de atender las urgencias expresivas de una nación nueva o diferente. Bajo el clima de la Revolución, ya convertida en la forzadísima ‘armonía de clases’, el nacionalismo cultural hace suyas durante un tiempo contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): en esta sociedad, al arte, continuación de la voluntad colectiva, le corresponde ser impulso moral y político. Véase Carlos Monsiváis, *op., cit.*, 2010, p. 212.

de un Estado, con lo que lleva a cabo la remoción de símbolos propios del viejo orden y la introducción de los representativos de la nueva ideología y del nuevo grupo en el poder”.⁷⁰

Para ello, tanto instituciones gubernamentales como intelectuales y artistas mexicanos, fueron construyendo una imagen de la Revolución, la cual replanteaba el papel del “pueblo”, pues a diferencia de los tiempos del Porfiriato, intentaron crear una imagen incluyente de este “pueblo” como protagonista del movimiento revolucionario. Es decir, que “el pueblo”, se identificaba con los sectores marginados, se concibió como “el territorio de ‘los humildes’, ‘de los pobres’, de las mayorías”.⁷¹

Este proceso se empezó a gestar durante la década de los años veinte, una vez consumada la lucha armada, y un personaje medular en la institucionalización de la Revolución fue el político e intelectual José Vasconcelos. En 1920, el escritor asumió el cargo de rector de la Universidad Nacional y posteriormente fue nombrado secretario de Instrucción Pública, estancias que aprovechó para forjar un proyecto educativo y cultural con la intención de integrar al pueblo mexicano en las grandes transformaciones que se venían dando en el contexto nacional (Revolución Mexicana) e internacional (Primera Guerra Mundial). Sus preocupaciones iban encaminadas principalmente a disminuir el analfabetismo, creando escuelas rurales y capacitando a profesores para ser partícipes de estas misiones. Por otra parte, la creación de centros culturales era una propuesta medular en su proyecto, y así se funda un Departamento de Bellas Artes, con la intención de propagar disciplinas como la pintura, la escultura, la música y la danza que mostraran las singularidades artísticas de la cultura nacional.⁷² De acuerdo con Monsiváis, la incorporación de las artes en el programa educativo por

⁷⁰ Thomas Benjamin, *La Revolución Mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus (colección Pasado y Presente), 2000, p. 142.

⁷¹ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo”, en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 344.

⁷² Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, 2000, pp. 986-987.

parte de Vasconcelos era motivada en gran parte por la idea de que la Revolución sirve como:

Una experiencia universal en lo político, lo social y lo artístico. Su confianza en el mestizaje cultural y racial, unificado por la tradición (“la raza cósmica”) da cauce a su fe en los planes gigantescos, el deseo de comunicar internamente a un pueblo a través del arte y la experiencia de los clásicos (Homero, Virgilio, Shakespeare, Platón, Tolstoi) [...]⁷³

La cultura nacional expresada a través de las artes mexicanas debía presentar algo significativo del pueblo mexicano, y la lucha revolucionaria, así como el rescate de “lo indígena” serían elementos primordiales para la constitución de un pasado heroico que identifique a la nación. A diferencia de Gamio, quien tenía un plan integral de las comunidades indígenas en función de sus diferentes lenguas, usos y costumbres, Vasconcelos proponía una eliminación de los dialectos indígenas, pues representaban un obstáculo para emprender el proyecto educativo y de alfabetización.⁷⁴ Entre otras cosas, para el político la idea de lo “indígena” como nacional iba encaminada a representar algo universalizador.

El lugar que ocupó Vasconcelos en las instituciones educativas fue decisivo, pues gracias a él se difundió una idea de identidad a través de su “Raza Cósmica”, la cual promueve al mestizaje como el elemento incluyente de todos los latinoamericanos, que dará a la humanidad una nueva esperanza en América. De esta forma, su filosofía fue apropiada como un discurso nacional en México, incluso en otros países de Latinoamérica.⁷⁵ Asimismo, su interés por incluir a ciertos artistas e intelectuales en este proyecto fue determinante. El proyecto pretendía un alcance nacional a partir de tres grandes departamentos: escuelas, bibliotecas y Bellas Artes, de tal forma que se abarcaran todos los institutos de cultura.⁷⁶

⁷³ *Ibid.*, p. 987.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 987-988.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

De este modo, con la gestión de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, se construyeron una gran cantidad de bibliotecas públicas, obreras, escolares, ambulantes, entre otros formatos.⁷⁷ En dicha empresa, se hizo acompañar de intelectuales como Manuel Gómez Morín, Carlos Pellicer, Vicente Lombardo Toledano, Julio Torri, Daniel Cosío Villegas, Narciso Bassols, entre otros, quienes fungieron como maestros, conferenciantes, traductores y alfabetizadores. A esta labor se unieron otros intelectuales extranjeros, como el peruano Raúl Haya de la Torre, del dominicano Pedro Henríquez Ureña y la chilena Gabriela Mistral.⁷⁸

En cuanto a la pintura, podemos imaginar los variados murales realizados por Diego Rivera, siendo éste prácticamente el pintor oficial del nuevo régimen. Entre sus obras destacan los murales de la Escuela de Agricultura, en Chapingo, y el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. También se unieron a la causa David Alfaro Siqueiros y De la Cueva, Gerardo Murillo “Dr. Atl”, José Clemente Orozco. Los creadores del muralismo reflejaban en su obra una suerte de descubrimiento de un país enterrado en la oscuridad del porfirismo, “en el hallazgo del ser nacional sólo posible en el proceso de las luchas sociales, en la forja del espíritu que honrase y otorgase fisonomía a la raza puesta en movimiento por la Revolución”.⁷⁹

Cabe señalar que algunos de estos pintores crearon posteriormente el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, con una tendencia que iba en dirección opuesta a los lineamientos que Vasconcelos había establecido, ya que se inclinaron por apoyar más bien la propaganda marxista, misma que no gustaba a Vasconcelos.⁸⁰ Irónicamente, este grupo de artistas, convocado promovido por el Estado, vía Vasconcelos, al distanciarse quedaron huérfanos, y el apoyo que una vez se les había brindado, no lo volverían a recibir. Esto es un ejemplo de que no todos los artistas e intelectuales que propugnaban por plasmar

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 103-104

⁷⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 992.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

en su obra una identidad de carácter nacional se encontraban bajo el mecenazgo del Estado, o que incluso, ni que trabajaran bajo los mismos lineamientos.

Uno de los críticos más representativos en relación con el nacionalismo de Estado fue el filósofo Samuel Ramos, quien en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), partiendo de la idea de que “lo esencial de la cultura está en un modo de ser del hombre”,⁸¹ señalaba lo poco viable que era hablar de la originalidad de la mexicana, aislada de la influencia extranjera, pues cualquier conocimiento es acumulativo e histórico. Para el filósofo era pues, impensable una cultura mexicana sin la relación que tiene con el mundo europeo y hacía un llamado a no caer en metodologías extremas.

De tal manera este filósofo concluía que era imposible concebir una cultura “mexicana” sin seguir aprendiendo de la europea, pues finalmente “nuestra raza es ramificación de una raza europea”.⁸² Con esta postura, Ramos también argüía que este nacionalismo derivado del discurso revolucionario poco hablaba de lo que realmente significaba la cultura (arte, tradiciones, creencias) de los mexicanos. Para él se trataba más bien de una “identidad” sobrepuesta y artificial fundada bajo el argumento de “una realidad ‘pintoresca’ en donde figuran el paisaje con sus montañas y sus cactus, salpicado de puntos blancos: los indios con su traje de manta”.⁸³

Una ideología dominante –desde las instituciones del Estado y del gremio de artistas e intelectuales- imperaba en el discurso nacionalista y se imponía en el pueblo mexicano, pues ¿cómo llamar a esto una cultura “popular” si eran los de “arriba” –el Estado posrevolucionario y sus instituciones-- los que se encargaron de propagar una imagen del país que poco retrataba la realidad de los indígenas, de los campesinos y campesinas? O a caso, ¿lo popular era igual a lo folclórico? y ¿qué era lo que realmente se quería proyectar con esta “cultura popular”? Es claro que, por ejemplo, en las décadas del desarrollismo modernizador, el propósito de

⁸¹ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma de México, 1987, p. 19.

⁸² *Ibid.*, p. 88.

⁸³ *Ibid.*, p. 84.

rescatar y exhibir una cultura popular no se refería precisamente a la de aquellas masas populares, del indígena o del mestizo tal cual; al contrario, parecía que se presentaban como meros obstáculos que representaban a “las masas ‘incultas’, los campesinos retrógrados que se oponían al progreso, los vicios ancestrales que se debían superar”.⁸⁴

Sin entrar en el debate, es claro que era imprescindible este nacionalismo para legitimar al Estado y sus instituciones más que dar cabida a la cultura de aquellas masas populares. Así fue que desde la década de los años veinte, el proyecto de nación fue convirtiendo a la Revolución en un espacio simbólico donde, de acuerdo con el investigador Fernando Fabio, “se ve cifrada la transversalidad temporal del México posrevolucionario y donde son homogenizados los puntos en contradicción de un movimiento bélico que buscó diferentes objetivos (a veces en confrontación directa) y que se sucedió en tiempos disímiles”.⁸⁵ De este modo, toda discrepancia política y facciones militares que existieron durante el movimiento revolucionario quedarían difuminadas por un solo discurso político-ideológico, así como todo síntoma de diversidad de índole social y cultural entre la población mexicana.

1.2. La institucionalización de la Revolución en el proyecto nacionalista

La fundación del Partido Revolucionario Institucional (PNR) en 1929, marcó una pauta coyuntural en el futuro político y social del país, pues tras sucesos como la muerte de Álvaro Obregón y la Guerra Cristera, era fundamental restablecer la unidad y el control del territorio, con el fin de lograr una reconstrucción nacional.⁸⁶

⁸⁴ Guillermo Bonfil, “De culturas populares y política cultural”, en Guillermo Bonfil Batalla *et al.*, *Culturas populares y política cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 12.

⁸⁵ Fernando Fabio, “Introducción. De la representación a la historia: un siglo de cine y revolución”, en Fernando Fabio Sánchez, Gerardo García Muñoz, Gerardo, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 21.

⁸⁶ Según el programa del PNR, algunos de los puntos fundamentales a tratar eran el mejoramiento del ambiente social, tomando en cuenta a las masas populares, a las clases obrera y campesina, así como los grupos indígenas. Para saber más sobre el programa, véase Lorenzo Meyer, *et al.*,

Bajo esta bandera política, la unidad se convirtió en la consigna del momento, pero también significó unidad dentro de una dimensión histórica, como lo dice Thomas Benjamin: “[...] el cierre de las heridas de la memoria infligidas en 1911, 1914 y 1920. Tal era el fin primero y último de la tradición revolucionaria: la transformación de *la Revolución* en remembranzas, ritos, celebraciones, monumentos e historias, entre otros. La Revolución hecha tradición.”⁸⁷ Fue así que, a partir de la tercera década del siglo XX, los esfuerzos para la creación y el fortalecimiento de una identidad nacional se concentraron en instituciones como la Secretaría de Educación Pública (SEP), creando alianzas con el gobierno en turno y el PNR.

No obstante la omnipresencia de este discurso, con el pasar de los años la expresión de un nacionalismo homogéneo se difuminaba entre los gobiernos en turno y los cambios de instituciones. Esta euforia nacionalista no era estática, y sus elementos representativos iban transformándose y mezclándose unos con otros. Luis Javier Garrido arguye que no ha existido una doctrina coherente al respecto, más bien lo que ha prevalecido son diferentes versiones de lo que ha pretendido ser el supuesto proyecto nacionalista de México.⁸⁸

Finalmente, este nacionalismo tenía por objetivo generar una idea de lo mexicano, para ello era necesario instaurar ciertos ideales y valores en el pueblo y así darle cohesión a éste.

1.2.1. La educación como constructora de la identidad

En el año de 1934, durante la conocida ‘Proclamación de Guadalajara’, el ‘Jefe Máximo’, Calles, declaraba que *la Revolución* no estaba concluida, pues argüía que “debemos ingresar a una nueva fase, una que yo llamaría el periodo de revolución psicológica: debemos ingresar y conquistar las mentes de los niños, las

Historia de la Revolución mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización, México, El Colegio de México, 1978: 47, 50, 51, 54.

⁸⁷ Thomas Benjamin, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁸ Luis Javier Garrido, “El nacionalismo priista”, en Cecilia Noriega Elio (ed.), *El Nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, México, 1992, p. 259.

mentes de los jóvenes, porque ellos pertenecen y deben pertenecer a la Revolución”.⁸⁹

Las expectativas del PNR iban dirigidas hacia las nuevas generaciones para poder construir el porvenir de México, y para ello era necesario instruirlos a través de los valores revolucionarios. Este proyecto iba más encaminado a una enseñanza pragmática y técnica que a una formación humanista, pues bien lo dice Francisco Arce, “a Calles no le interesaba este tipo de cultura. Le importaba que los campesinos hicieran producir la tierra, que los obreros se adiestraran en las técnicas modernas de producción y que el país saliera del caos económico en que se encontraba desde la revolución”.⁹⁰ De esta manera se creía que el progreso acabaría con la escasez y la pobreza en la que vivía el pueblo y reduciría las disparidades entre clases; además liberaría al pueblo de los mitos religiosos a través de la razón y la ciencia.⁹¹

Con esta intención, las autoridades gubernamentales reforzaron el proyecto de nación y así, en septiembre de 1928, declaró Plutarco Elías Calles en su último informe que la Revolución: “debe dejar de ser un movimiento de caudillos para transformarse en un régimen de instituciones y de leyes”.⁹² El interés por querer unificar el sistema educativo no era una novedad, sin embargo, las instituciones gubernamentales vieron en este proyecto la oportunidad de darle unidad a una sociedad fragmentada política y socialmente a través de la difusión de los valores de la Revolución.

Pese a la apuesta que le hacía el Partido a la educación como proyecto de cohesión y de unión nacional, ésta siguió siendo una tarea complicada. La dispersión educativa siguió siendo un reflejo de la fragmentación política del país, pues por un lado, las autoridades gubernamentales se enfrentaron con el problema de la Iglesia, la cual representaba una institución de enseñanza de

⁸⁹ Citado en Thomas Benjamin, *op. cit.*, p. 132.

⁹⁰ Cfr. Francisco Arce Gurza, *op.cit.*, p. 146.

⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

⁹² Enrique Florescano, *op. cit.*, p. 398.

valores contrarios al proyecto laico y, por otro lado, la crisis económica de 1929 impactaría en los años venideros, lo cual limitó la inversión en la educación.

Aunado a ello, había posturas disidentes en relación con los usos y costumbres de la población, en especial con la rural. Si a esto le sumamos las confrontaciones que se daban entre sindicatos de maestros y entre políticos e intelectuales por diferencias ideológicas, el proyecto educativo se convertía cada vez más en un sueño lejano. Finalmente, en palabras de Francisco Arce Gurza, “el error fundamental radicaba posiblemente en confiar demasiado en el poder transformador de la educación; en pensar que se podía llevar a cabo una revolución social exclusivamente desde las aulas”.⁹³

La intención de crear una identidad nacional no estuvo reservada sólo al campo de lo educativo, pues este interés también fue retomado en el mundo de las artes. Un claro ejemplo fue el movimiento pictórico del muralismo, a través del cual se plasmaron en amplias paredes los grandes acontecimientos históricos. El propio Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios exponían que su arte tenía como propósito

[...] Socializar el Arte. Destruir el individualismo burgués. Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos. Produce solamente obras monumentales que fueran del dominio público. Siendo este momento histórico, de transición de un orden decrepito a uno nuevo, materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual. Producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella...⁹⁴

No hay que olvidar algunas corrientes artísticas como la pintura muralista, la novela de la Revolución y la música nacionalista, fueron un reflejo de ese ímpetu de querer despertar una conciencia colectiva que a su vez transmitiera un sentir identitario. Varios artistas e intelectuales de aquellos años, unos impulsados por el Estado trataban de delinear y representar en su obra las raíces propias de lo mexicano. De tal forma “lo propio” se identificó con “lo popular”, en este sentido,

⁹³ Francisco Arce, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁴ José Clemente Orozco, *Autobiografía*. México, 1945, pp. 89-90, citado en *Partido Revolucionario Institucional*, 1987, p. 435.

con los grupos indígenas, sin embargo, estas representaciones artísticas no podían escapar de influencias externas y, por ende, de una especie de sincretismo, pues al final “los pintores pintaron indios con técnicas europeas, los juristas rescataron la legislación española de las Indias, los músicos, en fin, hicieron música "mestiza". México fue cubierto por un aluvión de creatividad simbiótica”.⁹⁵

1.3. El cine como medio difusor de lo nacional

A inicios de los años treinta, con la llegada del cine sonoro, la utilidad de este medio se potencializó de manera significativa, puesto que el sonido implicaba que el público ya no necesitaba de la lectura (por los subtítulos). En materia de educación, a través del cinematógrafo se intentó difundir la enseñanza de oficios a las nuevas generaciones (trabajos técnicos, de obraje, secretariado para señoritas, de agricultura, apicultura, etc.) de manera más práctica, pues tomando en cuenta el dato de que aún se contaba con un analfabetismo⁹⁶ mayoritario en la población, la instrucción para los niños y jóvenes a través de la imagen sería más sencilla y llegaría a un público más numeroso y diverso. Esta situación ventajosa la tomaban en cuenta autoridades importantes como las Cámaras de Comercio:

La proyección de esta clase de películas abrirá nuevos horizontes a todo el mundo y hará que nuestra juventud por medio de esta enseñanza objetiva elija el oficio que esté más en consonancia con sus inclinaciones, y esto naturalmente redundará en bien de la sociedad entera ya que sus hijos, al salir de las aulas, sabrán, debido a aquellas películas, lo que más les convenga emprender para abrirse

⁹⁵ Agustín Basave, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁶ A finales del siglo XIX había 8 millones 500 mil personas de 10 años en adelante que no sabían leer ni escribir, las cuales representaban 82.1% de la población total. Para 1921, con el proyecto educativo y las campañas de alfabetización emprendidas se revirtió el analfabetismo en más de 15 puntos porcentuales, al registrar una tasa de 66.2%. Para comienzos de la década de los años treinta del siglo XX, la tasa de alfabetismo reflejaba un 33.8%. Cifras tomadas de “Estadísticas Históricas de México”, Instituto Nacional de Estadística y Geografía [en línea]. <http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.asp> [Consulta: 7 febrero 2013].

paso en la vida y luchar en una forma enteramente efectiva gracias al espíritu de iniciativa y de generosidad de las Cámaras de Comercio.⁹⁷

A lo largo de la década se inauguraron alrededor de 29 salas de cine, sin tomar en cuenta que otras cuantas fueron reinauguradas, además de que algunos espacios de teatro fueron adaptados como salas, lo cual habla de un interés por invertir en la exhibición de filmes.⁹⁸ No obstante, de acuerdo a las cifras de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, durante estos años se exhibieron 2388 (76%) películas norteamericanas, mientras que sólo fueron 199 (6.5%) las mexicanas que se exhibieron, sólo 39 cintas más que las francesas.⁹⁹ El mejor año para el cine nacional fue en 1938, al estrenar 42 películas, frente a las norteamericanas que fueron 185, sin embargo, la década de los treinta cerró con un declive, al estrenarse 35 filmes, frente a las 280 del país vecino.¹⁰⁰

Como vemos, esta empresa no fue tan fácil como parece, pues aún en los años treinta seguían prevaleciendo en la distribución y exhibición cintas extranjeras, en su mayoría americanas (o estadounidenses), opacando el crecimiento paulatino del cine nacional. Y es que en su momento, la distribución se concentraba mayoritariamente en las manos de empresarios americanos, quienes además de darle poca exhibición a las nacionales, retrataban una imagen no tan favorecedora de los mexicanos, así como de sus usos y costumbres, poniendo en duda el honor de la patria.¹⁰¹ Entonces el dilema sería si dejar en manos de los americanos la industria cinematográfica para seguir teniendo su apoyo económico o bien, retomar el asunto e iniciar una propia y así revivir el espíritu nacionalista de esta patria para terminar con el cine que denigraba al país.

Ante tal situación, algunas autoridades gubernamentales creían necesario poner en práctica la censura para aquellas producciones que de una u otra forma denigraran la imagen de México, en especial las norteamericanas. El caso de

⁹⁷ Archivo histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP), caja 13, exp. 26, f. 35.

⁹⁸ María Luisa Alcalá, Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Colección Documentos de Filmoteca, 1980, pp. 284-285.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰¹ Cfr. AHSEP, "Proyecto para evitar la Americanización", caja 13, exp. 2, f. 18.

Joaquín Terrazas, Cónsul de México en Los Ángeles, California, era un claro ejemplo, pues este funcionario tenía a la vista infinidad de cintas americanas que trataban sobre diversas temáticas de México y quedaba indignado ante un sinfín de escenas que amancillaban la imagen de este país. Es por eso que se dirigió a la Secretaría de Educación Pública, proponiendo regular las políticas de censura¹⁰² para evitar la distribución y exhibición de filmes que contengan “pasajes denigrantes para nuestro país o escenas que puedan herir nuestra susceptibilidad”.¹⁰³

Estas propuestas de censura no eran una novedad, pues desde el año de 1919, con el gobierno de Carranza se habían promulgado algunos decretos con el propósito de limitar la producción y exhibición de cintas norteamericanas que denigraran la imagen del país. Para contrarrestarlas se mandaron instalar laboratorios cinematográficos que dependerían de la Secretaría de Gobernación, con el fin de producir filmes que mostraran las riquezas naturales y culturales de México.¹⁰⁴ La laboratorista Dolores Elhers¹⁰⁵ recordaba que fue en el año de 1920 que se propuso la censura en todo filme que entrara a México y que denigrara su imagen así como los principios morales de la sociedad:

[...] porque antiguamente salían de aquí unas películas que excuso decirle a usted, si ahora salen unos charros chorreados por ahí a cada rato, cómo serían los de entonces, puras gentes mugrosas, criminales, puras cosas de esas, y además venía mucha cosa pornográfica que había que evitar, porque en esa época no era como ahora, ahora en todo, además se ha ampliado el criterio y ya los desnudos son una cosa natural, pero en aquella época no. Además no había prohibición de ciertas edades para el cine, iban los niños donde iban los grandes, así es que había que tener películas que no fueran pues ofensivas para los niños ¿no? Para ello, para controlarlo se cobraba una cantidad, por cierto que se cobraba uno setenta y

¹⁰² Cfr. AHSEP, caja 13, exp. 35, f. 3-6.

¹⁰³ AHSEP, caja 13, exp. 25, f. 1.

¹⁰⁴ Aurelio de los Reyes, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1987, p. 74.

¹⁰⁵ Dolores Elhers, PHO/2/12. Entrevista efectuada en su domicilio particular en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, realizada por Aurelio de los Reyes, el día 7 de septiembre de 1974.

cinco por rollo, se les añadía un metro del sello de Gobernación, o sea el águila de Gobernación y tenía obligación de pasarlo.¹⁰⁶

La Secretaría de Gobernación, a través del Departamento de Censura, ejercía un doble veto, en primer lugar sobre el libreto y después sobre la cinta. Por otra parte, la Iglesia también estaba al tanto de lo que se iba a exhibir, pues su juicio moral radicaba en calificar las películas de "lícitas" o "ilícitas".¹⁰⁷

Hay que recordar que este interés de ensalzar el país con un ferviente nacionalismo tenía fines educativos y, si bien, el cine era un medio de entretenimiento, también se veía la posibilidad de difundir los valores revolucionarios de la nación. El ingeniero Eugenio Gaudry, propietario de CINEADUANA-México (almacenes fiscales de depósito de películas cinematográficas), preocupado por la situación económica y moral del cine mexicano, argüía:

El cine, como todo espectáculo público, debe reunir dos condiciones, ser, primero que nada, una distracción, y, en segundo lugar educativo, ya por su aspecto instructivo, estético o moral. Lo menos que debe exigírsele a un espectáculo público, en todo caso, es que divierta y distraiga, es decir, que constituya una forma de esparcimiento, que si no puede educar, al mismo tiempo por lo menos, no perjudique por sus tendencias nocivas, desde el punto de vista de la educación de las gentes que concurren al espectáculo.¹⁰⁸

Para esos años, aún no se contaba con el Banco Cinematográfico –creado el 14 de abril de 1942-, que se ocupara de financiar, ni organismos que se encargaran de distribuir y exhibir aquellas películas que competían con mucha desventaja frente a las producciones norteamericanas, sin embargo, una vez orientada la industria nacional en general, el interés de parte del gobierno por apoyar este rubro fue contundente.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Patricia Torres San Martín, "Las mujeres y el reportaje-documental en México, (1920-1936)", en Josef Raab, Sebastian Thies, Daniela Noll-Opitz (Eds.), *Screening the Americas. Narration of Nation in Documentary Film (Proyectando las Américas. Narración de la nación en el cine documental)*, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 2011, p. 360.

¹⁰⁸ AHSEP, caja 13, exp. 2, f. 3.

¹⁰⁹ Jaime Tello, 1988, "Cuando el cine mexicano se hizo industria", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México, Secretaría de Educación

Y de cierta forma, gracias a los estadounidenses, el director ruso Sergei Eisenstein llegó a México, bajo el patrocinio del escritor norteamericano Upton Sinclair, con la intención de rodar una película sobre las costumbres y los pueblos de México, pero también para poder justificar su estancia en el extranjero, puesto que en Hollywood no fue bien recibido y nadie estaba interesado en su trabajo. Así que por presión del vecino del norte, el director terminó en este país.

1.3.1. *¡Que viva México!*

La obra cinematográfica que realizó el director Sergei Eisenstein en tierras mexicanas fue un punto de partida imprescindible para forjar un cine nacional representativo con su obra *¡Que viva México!* (1932). En este trabajo se pueden apreciar diversos elementos que reflejan tanto su trayectoria de cineasta en la Rusia soviética, como el contacto con la cultura mexicana y la influencia de algunos artistas mexicanos, como el caso de Diego Rivera y su muralismo. De esta manera lo describe Aurelio de los Reyes:

Creemos que hubo intercambio de inquietudes entre el director ruso y los mexicanos, pues varias de las características de esa película las encontramos en la cultura mexicana con anterioridad a su viaje a México, como, por ejemplo, la preocupación por el paisaje, el maguey y el indio como objetos fotográficos, entre otros aspectos. Lo que no encontramos en el ambiente mexicano es su análisis crítico de la realidad de México, determinado por su formación y su pasado personal, particularmente por la Revolución rusa. Es decir, Eisenstein no propone por sí mismo un tema o ciertos elementos del filme, sino que asimila del medio mexicano inquietudes que plasma en su película.¹¹⁰

El caso de Eisenstein en México tuvo un impacto significativo en el cine nacional de aquella época, pues con su obra *¡Que viva México!* el director “sobrepone las diversas connotaciones y énfasis ideológicos de la iconografía de lo mexicano, construida a partir del rescate político de costumbres tradicionales que llegaron a representar en el discurso posrevolucionario y en el imaginario

Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, A. C., 1988, p. 12.

¹¹⁰ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, 1987, p. 99.

nacional, la homogeneidad y la esencia de la cultura rural”,¹¹¹ lo cual también harían otros directores en los años venideros.

También es cierto que la producción estuvo condicionada y limitada a la censura del Estado, pues para 1931 –tiempo en que se filmaba la película-- éste tenía el poder y los mecanismos necesarios para terminar con la filmación.¹¹² Por otro lado, cabe señalar que si bien la obra de Eisenstein fue representativa por exaltar los paisajes del país, así como elementos culturales y demás costumbres de los pueblos indígenas, el director no fue el descubridor cinematográfico del paisaje mexicano.¹¹³ Sin embargo, su técnica fotográfica y su visión de lo “mexicano” serían elementos retomados por otros realizadores en años posteriores.

Un claro ejemplo de ello fue el primer intento fílmico, *Redes* (1934), de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, que en un principio se llamaba *Pescados*. Rodada en 1933, esta producción fue un encargo de parte de la Secretaría de Educación Pública, a través de su Departamento de Bellas Artes, teniendo como objetivo, en el plano educativo, exaltar las riquezas naturales así como las tradiciones y costumbres del pueblo mexicano, pues a través de este filme el público podría apreciar y entender la vida de un grupo de pescadores en el Puerto de Alvarado, Veracruz.¹¹⁴ Después vendrían otras cintas parecidas como la de *Janitzio* (1936) de Carlos Navarro.

Aún con los esfuerzos de hacer crecer el cine nacional, diferentes factores hacían que la influencia norteamericana resistiera ante el proteccionismo de la industria mexicana, pues para los años treinta ésta aún seguía dependiendo de la inversión extranjera, así como de la materia prima y de sus propios técnicos y realizadores. *Santa* (1932) del español Antonio Moreno, fue una segunda versión de la adaptación de la novela homónima del escritor Federico Gamboa. Se

¹¹¹ Zuzana Pick, “¿Usted sabe lo que es un sarape? Intercambios culturales y los debates en torno a lo mexicano en el proyecto inconcluso de Eisenstein”, *Revista Takwá Portafolios*, núm. 8, Otoño 2005, p.153.

¹¹² Cfr. Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, 1987, p. 109.

¹¹³ *Ibid.*, p.111.

¹¹⁴ AHSEP, caja 13, exp. 26, f. 81, 83, 204, 205, 289, 318, 319.

considera como la primera película mexicana sonorizada con el sistema patentado por los hermanos José y Roberto Rodríguez. No obstante, para realizar esta producción se solicitaron los servicios del fotógrafo estadounidense Alex Phillips y la ayuda de técnicos importados desde Hollywood por la Compañía Nacional Productora de Películas, a cargo de Carlos Noriega Hope y Gustavo Sáenz Sicilia. Asimismo, la formación de estos realizadores y técnicos estaba evidentemente influenciada por las estructuras cinematográficas norteamericanas, por sus tramas y sus personajes estereotipados. Lo que hizo el cine mexicano fue retomar estos modelos extranjeros para readaptarlos en un ambiente “mexicanizado”.

En el contexto latinoamericano, el cine mexicano representaba el modelo de producción industrial mejor logrado frente a países como Argentina, Brasil y Cuba, pues contaba con gran infraestructura y buena inversión para la producción fílmica. Sin embargo, el capital invertido no rendía frutos fácilmente, pues los dueños de los estudios no lo eran de las películas,¹¹⁵ así como los que distribuían no eran los mismos que exhibían. Entonces la inversión a largo plazo era poco factible debido a la insuficiencia de capitalización.

En resumen, no obstante el esfuerzo por querer crear una industria de carácter nacional en un sentido autónomo y autóctono de lo mexicano, los modelos hegemónicos (norteamericano y europeo) seguían prevaleciendo. México no era el único caso, pues para esos años en el caso de América Latina, según Paulo Paranaguá, “aun en las expresiones más nacionalistas y renovadoras, existe un diálogo, explícito o implícito, respetuoso o conflictivo, con los modelos dominantes”.¹¹⁶ Es decir, que no hay caso latinoamericano que por más ímpetu nacionalista se pueda considerar autárquico, ni en el aspecto industrial (distribución-exhibición), ni en las propuestas cinematográficas, pues aunque los géneros de la comedia y el melodrama, en varias ocasiones con soporte musical,

¹¹⁵ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, España, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 101.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

estaban vinculados con la tradición teatral latinoamericana, también lo estaban con la europea y hollywoodense.¹¹⁷

1.3.2. La tipificación del cine nacional

El cine se convirtió en un medio predilecto de entretenimiento, pero también educativo y moralizante. De este modo, como lo señala la investigadora Julia Tuñón, existe

La necesidad de mostrar de manera inmediata y contundente contenidos que en la literatura requieren largos discursos. Así pues, la narración fílmica sintetiza y expresa lo que encuentra en el exterior, es receptáculo y difusor de las representaciones plurales de una época, muestra creencias sólo transmitibles a través de configuraciones discursivas o simbólicas. Es un indicio para el historiador, pues el cine muestra el orden de lo cotidiano de una manera privilegiada: los objetos, los decires, las modas, pero también expresa el imaginario.¹¹⁸

En el cine nacional empezó a prevalecer un conjunto de tipificaciones que de cierta forma institucionalizaba “un conjunto de prácticas culturales [que] impone una serie de símbolos como referentes identitarios que poseen un fuerte arraigo en una tradición campesina”.¹¹⁹ Por tanto, el cine de esta época se caracterizó principalmente por ser un instrumento mediático que representaba ciertas imágenes que a su vez fueron conformando elementos identitarios que bien podrían gustar al público cinéfilo y asimilarlos en su vida cotidiana. Dicho en palabras de Juan Pablo Silva:

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁸ Julia Tuñón, “Mujeres de Luz”, *op. cit.*, 1998, p. 30.

¹¹⁹ Juan Pablo Silva Escobar, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales*, núm. 13, vol. VII (Enero-Junio) 2011, p. 25 [Consulta en línea: 20 febrero 2012].

Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=69418365002>>.

“Durante los años treinta y cuarenta hay una fuerte explosión migratoria que va del campo a la ciudad; por lo tanto, no deja de ser al menos curioso que gran parte de la producción cinematográfica del periodo se concentre en realizar películas que se desarrollan en lo rural. Una posible explicación es que el cine, especialmente a través del género melodramático, se responsabiliza por el resguardo de lo tradicional. En una sociedad que vive cambios vertiginosos, paradójicamente, el cine participa activamente, por un lado, en la instalación del espíritu moderno y, por el otro, en la distribución de modelos de vida sustentado en las creencias y costumbres”.

El cine amplifica el imaginario, porque lo instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido. De ahí que el cine se constituya en un medio eficaz en el modelado de las identidades, de las creencias y valores.¹²⁰

Cabe mencionar que al instalar el cine nacional en el ámbito de la cultura, podríamos caer en la paradoja de lo que significa “cultura popular” y cómo se construye ésta a partir de las ideologías dominantes y las de las clases subalternas, como lo planteó en algún momento Carlo Ginzburg, pues una cosa es estudiar la “cultura producida por las clases populares” y otra “la “cultura impuesta a las clases populares”.¹²¹ En este caso, el cine mexicano se presenta como un elemento cultural construido desde arriba, desde las ideologías dominantes, ya fuese por las instituciones del Estado o por los propios realizadores influenciados por un nacionalismo que se construyó a partir de elementos tomados aleatoriamente de la realidad de estas clases subalternas. De esta forma, se genera una especie de circularidad y de diálogo constante entre la cultura subalterna y la dominante.¹²²

El filósofo argentino, Néstor García Canclini, sugiere que el propósito del rescate o la conformación de una cultura popular en los países latinoamericanos tiene su origen en “la necesidad de arraigar la formación de nuevas naciones en la identidad de su pasado; por otra, la inclinación romántica de rescatar los sentimientos populares frente al iluminismo y cosmopolitismo liberal”.¹²³ Entonces, la masificación de la “cultura popular” por parte del cine, manifiesta elementos de los usos, costumbres y creencias de los diferentes grupos sociales que habitan el territorio mexicano para crear una idea híbrida, generalmente forzada y distorsionada, sobre las diversas manifestaciones culturales que puedan existir en el país. Para García Canclini, lo popular podría pensarse como un conjunto de procesos híbridos complejos que se constituyen con base en elementos identitarios procedentes de diversas clases y naciones, frente a aquellas culturas

¹²⁰ Juan Pablo Silva, *op. cit.*, p. 26.

¹²¹ Cfr. Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001, pp. 10-12.

¹²² *Ibid.*, p. 13.

¹²³ Néstor García Canclini, “La puesta en escena de lo popular”, en *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad (191-235)*, México, Grijalbo, 1990, p. 197.

populares que son “reproducción de lo hegemónico, o que se vuelven autodestructivos para los sectores populares, o contrarios a sus intereses: la corrupción, las actitudes resignadas o ambivalentes en relación con los grupos hegemónicos”.¹²⁴

En el caso del cine nacional, tampoco prevalecía un interés tal cual de problematizar en lo que debiera llamarse cultura popular. Más bien se proponía una serie de premisas ideológicas representadas como verdades al tratar de instaurar un ideal de lo popular.¹²⁵ En el caso del mundo cinematográfico, más allá de los gustos y estilos de los realizadores y sus colaboradores, prevalecían estos esquemas ideológicos bien moldeados, donde lo que estuviera fuera de ellos era ilegítimo, falso y contrario al nacionalismo revolucionario que abanderaba nuestra patria.

El cine nacional como una cultura popular dominante sirvió para inventar un imaginario social que si bien no representaba “fielmente” la realidad de las culturas populares –entendiéndose por éstas las subalternas-- sí permeó en la conciencia y memoria colectiva del pueblo mexicano así como en el imaginario del extranjero. Así, además de ser un entretenimiento para la gente, se convirtió en un sistema de creencias y valores, de identidades y de roles que cualquier espectador bien pudo haber acogido. El público consumía una cultura popular construida y difundida por el discurso cinematográfico de la época y de cierta forma fue asimilado principalmente por sus valores morales como un “deber ser” de la sociedad mexicana.

Lo mismo pasaba con la representación del “deber ser” femenino, pues hay una insistente postura de lo que debieran ser los valores y creencias de las mujeres mexicanas. En el repertorio de filmes de la década de los cuarenta con temática de la Revolución, se puede apreciar cómo se construía una imagen de las mujeres en la Revolución apegadas a ciertas tipificaciones, que además de

¹²⁴ García Canclini, Néstor, *op. cit.*, p. 205.

¹²⁵ Cfr. Guillermo Bonfil, *op.cit.*, pp. 12-13.

ofrecer entretenimiento al espectador, también transmitían una serie de ideas y de prácticas sociales que se reciclan y refuerzan, se convierten en la expresión de un modelo social.¹²⁶

1.4. De estereotipos y tipologías femeninas

Al inicio de la década de los años cuarenta, la industria iba en ascenso, pues la cantidad de cintas exhibidas y la diversidad de géneros cinematográficos iba *in crescendo*. Si bien, en 1940, el número de filmes estrenados fue de 37 y al año siguiente fueron 10 menos, para 1942, la cantidad promedio de estrenos oscilaría entre 50 y 78 cintas, pero sin duda, el mejor año fue 1949, con 107 películas exhibidas.¹²⁷ Mientras que la década de los treinta cerró con 199 filmes en cartelera, la de los cuarenta lo hizo con 626, lo cual habla de un crecimiento inigualable de la industria, tomando en cuenta la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial. Quizás estas cifras no muestren la calidad de la técnica y el argumento cinematográfico, sin embargo, muestra que el cine era una empresa capitalizable y fructífera, aunque el peso de la norteamericana seguía opacando la nacional, con 2864 cintas estrenadas en el país.¹²⁸

Aunque la industria estadounidense siempre fue pionera la distribución y exhibición, el cine de países como México, Argentina, Cuba y Brasil iba creciendo día a día, y los creadores –productores, directores, guionistas- fueron ubicando el tipo de filmes que gustaban al público. De acuerdo con Silvia Oroz, la industria latinoamericana, y en este caso la mexicana, supo entender que “el espectador consume productos cuyos modelos no le hacen entrar en crisis y lo satisfacen. De ahí que la tipificación de personajes y roles femeninos respondan al *status quo*

¹²⁶ Julia Tuñón, “Mujeres de luz”, *op. cit.* p. 38.

¹²⁷ María Luisa Alcalá, Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Colección Documentos de Filmoteca, 1982, pp. 373-377.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 378.

establecido, que encontró en la sintaxis cinematográfica clásica, la forma perfecta para su penetración masiva”.¹²⁹

Así, se puede apreciar una multitud de películas que recurrían a valores como la familia, la maternidad, el amor, la lealtad, el honor, el sacrificio, el pecado y la culpa, que bajo diferentes contextos (ciudad /campo, clase media/clase baja) se fueron estandarizando como elementos del melodrama mexicano. Se crearon arquetipos de la madre sufrida, la esposa abnegada, la hija virginal, personajes que representan un “deber ser” femenino; como contraparte están la mujer fatal, la vampiresa, la prostituta, la amante, que con frecuencia terminaban con un final trágico o bien, como mujeres subsanadas del pecado y la culpa.¹³⁰ De estos arquetipos se desprenden representaciones repetitivas de los modelos femeninos, creando así estereotipos en el cine. En palabras de Julia Tuñón:

El cine mexicano estereotipa un arquetipo, ofrece una cara del mito que funge como referencia del “deber ser” para las mujeres concretas. Este arquetipo materno de mujer nutricia, incondicional, entregada y absoluta se articula con una construcción social común en sociedades patriarcales y con frecuencia se estereotipa de acuerdo con patrones culturales específicos. El sistema de estrellas incide directamente en esta dinámica al cumplir su función de encarnar los deseos y mensajes.¹³¹

Investigadoras como Julia Tuñón, Silvia Oroz y Joanne Hershfield han insistido en esta visión de la tipificación femenina a través de arquetipos que ennoblecen un ideal de la mujer mexicana a través de ciertos valores morales que se enmarcan en un esquema patriarcal. Y como toda historia, siempre trae consigo una moraleja, en donde a través de la pantalla se puede apreciar que la mujer que transgrede estos valores la pasa mal y si no regresa al lugar que le corresponde como mujer, a sus funciones del hogar y la familia, su destino puede ser fatal.

¹²⁹ Silvia Oroz, “La mujer” en el cine latinoamericano (Décadas de los años 30, 40, 50)”, en *XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-Coordinación de Difusión Cultural/Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 130.

¹³⁰ Para profundizar en la caracterización de estos estereotipos véase Silvia Oroz, *op. cit.*, 1995, pp. 49-61.

¹³¹ Julia Tuñón, *op. cit.*, 1998, p. 179.

Por su parte, autores como Carlos Monsiváis, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, entre otros, han insistido en esta tipificación del cine mexicano durante la llamada Época de Oro, tanto en los personajes femeninos como masculinos, así como en las historias tan desgastadas, sin importar el género cinematográfico.

Bajo esta óptica, podemos hacer alusión a varios filmes de la época, como el caso de *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943) en el cual observamos una serie de tipificaciones de sus personajes y de la propia Revolución.¹³² En palabras del crítico de cine Jorge Ayala Blanco, esta cinta es un retrato de “la presencia de hembras frágiles y excluidas, por flores silvestres y campesinas como Dolores del Río, aves de misérrima agonía, invocadoras de una sensualidad morena, áspera al tacto e inmediatamente dulce”.¹³³ Así pues, este crítico afirma que una película como ésta impone arquetipos indismontables, pues

[...] quedan establecidos los contornos de un cine viril, un cine ‘de fuerte y a veces brutal dramatismo’, a la mexicana. El cine nacional cuando se quiera grande será recio, melancólico y desesperado, o no será. Un cine poblado por personajes episódicos muy tipificados, sin rencor, en su pertenencia social.”¹³⁴

Y es que en este cine ya no sólo se trataba de crear tipificaciones bajo un arquetipo de mujer idealizada, sino de tipos que se adecuaban a las grandes estrellas del momento. Según una revista de cine de la época, la industria cinematográfica devino en la creación de tipologías monotonizadas en donde se pueden encontrar tres tipos de personajes femeninos: el de la “vampiresa”, el de la “indita” y el de la “rumbera”.¹³⁵

Dentro de las vampiresas, María Félix encarna perfectamente el arquetipo, pues cubre todas las exigencias: “es bella, seductora, con un gran atractivo sexual, una voz grave e insinuante y una figura esbelta que puede lucir los

¹³² Cfr. Jorge Ayala, *La aventura del cine mexicano*, México, Cine Club Era, 1968, pp. 32-39.

¹³³ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

¹³⁵ Miguel Ángel Mendoza, “La ‘tipología’ monotoniza al cine nacional”, *Cinema Reporter*, 4 de febrero de 1950, núm. 603, año XVIII, s/p.

mejores atavíos. Una vez encontrada ella, los productores que no la pueden obtener para sus películas, puesto que es la estrella que más caro cobra sus actuaciones, se dedicaron a “fabricar” Marías Félix a la altura de sus condiciones económicas”.¹³⁶ Si bien en su primer película como protagonista, *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942), al lado de Jorge Negrete, aún no sobresale este perfil de la Félix envalentonada y altanera, será hasta *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) que se dibujaría de manera más acentuada el carácter de María tanto en la vida real como en la pantalla cinematográfica. A partir de este filme, los siguientes serían caso similar, pues pareciera que se trataba de construirle personajes a la actriz en lugar de que ésta interpretara a un personaje ya preconcebido desde el guión. No es casualidad que en las cintas con temática de la Revolución mexicana, la estrella encarnara a mujeres soldado o soldaderas bravas e igualadas que transgredían la imagen de la “Adelita” representada en el cine.

No se diga también de la actriz Dolores del Río, quien en su mayoría encarnó personajes que idealizaban la imagen de la “india”, o más bien, la del mestizaje de la mujer mexicana desde que hizo *María Candalaria* (1943). Así, la actriz se convirtió en el arquetipo de la mujer en que convergían la belleza indígena y las virtudes femeninas. Así la describe Carlos Monsiváis:

Dolores debió ser la primera mujer del Anáhuac, de pómulos que realzan el rostro, de pureza de trazo, de lejanía psicológica marcada por las buenas costumbres, de disposición al mando de las emociones legítimas (digamos el llanto, la sumisión, el arrepentimiento, la súplica).¹³⁷

Fue así que Dolores se convirtió en una gran estrella, pues más allá de sus dotes histriónicas, la actriz representaba el semblante de la raza mexicana, de “un rostro único, la pasividad, la resignación. La sufrida mujer mexicana posee facciones portentosas”.¹³⁸ Dolores del Río, convertida en un ícono de la belleza “autóctona”, empieza a ser poco accesible para los productores, pues para

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Monsiváis, *op. cit.*, 2010, p. 323.

¹³⁸ *Idem.*

contratarla ésta exigía una cantidad exagerada por su trabajo, y al igual que en el caso de María Félix, optaban por buscar sucedáneos de la figura de Dolores. Tal fue el caso de actrices como Rita Macedo, Columba Domínguez e Irma Torres “La Cancholata”.¹³⁹

También está la tipología de “la rumbera”, representada primordialmente por actrices y bailarinas exóticas de origen cubano que desbordaban curvas, como Mapy Cortés y María Antonieta Pons y posteriormente Meche Barba (la única mexicana), Ninón Sevilla y Rosa Carmina.¹⁴⁰ En esta serie de cintas podemos encontrar una combinación de elementos culturales mexicanos con caribeños, específicamente de Cuba, pues si bien las historias son llevadas a cabo en escenarios del país, la presencia de personajes, cantos y bailes cubanos son diversos y abundantes en la pantalla.¹⁴¹ Así pues, estas tipologías representaban la parte “tropical” y “exótica” del cine mexicano, al mismo tiempo que mostraban tragedias de la vida nocturna en la atmósfera urbana, a través de los cabarets.¹⁴²

En cuanto a los personajes masculinos pasaba algo similar, y es que si la fórmula para mantener una taquilla fructífera radicaba en trabajar más que con buenos actores, con cantantes atractivos que portaban vestimenta de charro o ranchero. El caso más representativo es el de Jorge Negrete, pues “cuando Jorge en medio de su vanidad optó por cobrar carísimo vino la pesquisa por hallar Negretes económicos. Como resultado de estos empezaron a figurar muchachos como Pedro Infante y Luis Aguilar [...]”.¹⁴³

Así se fue perfilando el cine de la Época de Oro, conformado por un *star system* al estilo de Hollywood. Prevalecía un cine de estrellas no sólo de actores, sino también de directores y entre ellos armaban sus gremios y las productoras los contrataban bajo exclusividad por varios años, como lo hizo en algún momento Clasa Films con el director Emilio Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa. Con

¹³⁹ Miguel Ángel Mendoza, *op. cit.*, s/p.

¹⁴⁰ *Idem*

¹⁴¹ Cfr. Gabriela Pulido, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, pp. 118-119

¹⁴² *Ibid.*, pp. 120-121.

¹⁴³ *Idem*.

sus excepciones, parecía ser que el argumento de cada película era lo de menos, mientras que se exaltarán las figuras protagónicas encarnadas por las estrellas. Más valía una mala historia con grandes estrellas que una buena con actores que quizás no eran tan populares, pero tenían sus cualidades histriónicas, pues de ello dependía el éxito taquillero. Una cosa era la buena crítica que podría tener un filme y otra el buen recibimiento que tuviera del público, y pocos eran los productores que se interesaban por lo primero, mientras pudieran recuperar su inversión y obtener altas ganancias, la calidad era lo de menos. Bien se puede corroborar este panorama en la prensa de aquellos años:

Nuestro cine no diferencia a sus protagonistas debido a la superficialidad de sus temas, a la poca profundidad que imprime a sus argumentos, a la falta de valoración en las personalidades en los asuntos que son escritos para él. En otras palabras: muy rara vez los que escriben cine crean caracteres. Siempre se quedan en el dibujo, en el trazo de tipos. Y ya se sabe que la diferencia entre “tipo” y “carácter” estriba en la profundidad que se dé a éste, y que aquél no tiene. A lo anterior se debe que buenas actrices y buenos actores sean reputados como “no taquilleros” y se les postergue y excluya de los contratos, por la sola culpa de tener una personalidad propia, diferenciada, con rasgos superiores, y que, por lo mismo, no caen dentro del cartabón expuesto antes.¹⁴⁴

Y muy a pesar de que en los filmes existiera un buen trabajo de dirección o de fotografía, las historias contadas redundaban en estas tipologías de los personajes. Bien podríamos ver a un Emilio Fernández en la dirección, un Gabriel Figueroa o un Alex Phillips en la fotografía, nombres que quizás podría garantizar una buena producción artística, pero a la hora de contar la trama no podían evitar caer en la estereotipación de sus personajes, que para bien o para mal, en la mayoría de los casos eran garantía de un éxito taquillero. Así lo señalaba también Alberto Gutiérrez Sánchez, reportero de *El Nacional* en aquellos años:

Pero luego se pierden en preciosismo fotográfico hueco, en dialoguismo trasnochado. ¿Para qué los indios lindos con rostro de manzana y los muchachos valientes de cabaret postizo? Hágase cine mexicano. Vigoroso o delicado. En buena hora. Pero (dirán terceros en discordia) ¿es que para eso hay necesidad de poner, por ejemplo,

¹⁴⁴Miguel Ángel Mendoza, *op. cit.*, s/p.

parlamentos de marqués en los labios de un maleante, sólo porque éste se presenta rebelde a su miseria o dichos de caló en los tiernos labios de una “chachita” cualquiera, sólo porque a ésta se le hace vivir en un barrio de bajo pelo?¹⁴⁵

Y así podríamos seguir con los “tipos” personificados en la pantalla. Que si el charro cantor muy macho interpretado por un Jorge Negrete, o el hombre de ciudad refinado y culto encarnado varias veces en un Arturo de Córdoba, que si la mujer abnegada con su vestido de china poblana y su rebozo, o la vampiresa devorahombres al estilo María Félix, que si el indio pobre, pero honesto, arraigado a su terruño y a sus costumbres, o el peladito de la ciudad haciéndola de payaso. Finalmente, frente a este panorama las tipologías parecían ser diversas y, lo más importante, que gustaban e identificaban a los espectadores. No obstante, por más variadas que pudieran parecer, lo cierto es que se enmarcaban en un discurso moralista que oscilaba entre el bien y el mal, entre las buenas costumbres y lo arrabalero, entre el sacrificio y la avaricia, entre la honestidad y la mentira. Es decir, la construcción de los personajes no permitía en su mayoría complejizar y profundizar en estos, puesto que la intención era retratar y reconocer a través de las oposiciones, o se es malo o bueno, rico o pobre, indio o blanco, madre abnegada o prostituta. Y la transición del mal al bien o viceversa determinaba el destino de los personajes a manera de fábula o moraleja.

El género era lo de menos, si era comedia ranchera, melodrama ciudadano o una comedia de Tin-Tan o Cantinflas. Pero en el presente trabajo, lo que nos compete es cómo se abordaron estas tipologías en el género femenino, en especial en el cine de la Revolución, pues muchas veces, con la intención de legitimar el discurso revolucionario, se fue convirtiendo este acaecimiento histórico en un escenario secundario, muchas veces trivializado y opacado, para así resaltar el melodrama contado. Además, a sabiendas de que la participación femenina en el movimiento armado fue imprescindible en la Revolución, pareciera ser que eso importaba poco, pues los personajes centrados en este tópico poco tienen que ver con las mujeres soldaderas.

¹⁴⁵ Alberto Gutiérrez Sánchez, “La irrealidad mexicana del cine mexicano”, *El Nacional*, martes 17 de Noviembre de 1942.

2. ¿Mujeres de armas tomar?: Idealización, representación y tipificación

Si bien el cine de la Revolución de la época dorada en México podría parecer un escenario más donde se desarrollan los melodramas tan en boga de los años cuarenta, lo relevante es cómo se trastocó este entorno a través de la pantalla y en este caso, en relación con la representación de las mujeres en este contexto. Es cierto que la figura de la “Adelita” no fue un invento de la pantalla cinematográfica, pues desde el mismo corrido revolucionario, con los versos de *La Adelita*, la imagen de las mujeres revolucionarias se configuraba en una sola. Dejaré fuera de este trabajo la disertación sobre si existió o no una tal Adelita, si era una enfermera o una soldadera, así como de quién es la autoría.¹⁴⁶ Sin embargo, hago énfasis en ello porque, más allá de la invención o no de este personaje, el corrido se convirtió en un elemento popular que simbolizó la vida cotidiana de estas mujeres y cómo se vivía en las tropas.¹⁴⁷

Posteriormente, en otros ambientes como la literatura, los grabados de José Guadalupe Posada y la pintura, en especial el muralismo, se representaría a esta famosa soldadera, mujer abnegada e incondicional que seguía a la tropa revolucionaria sin importar los reveses de la guerra y sus circunstancias. La soldadera se convirtió en un ícono del discurso revolucionario nacionalista, representando a todas estas mujeres disfrazadas de “Adelitas” que se unieron a la causa revolucionaria, pero no había más que hablara de ellas. En el caso del cine

¹⁴⁶ Para saber más sobre el tema, véase María Herrera-Sobek. *Mexican Corrido. A feminist analysis*, Estados Unidos de América, Indiana University Press, 1993.

¹⁴⁷ Cabe resaltar que hace pocos años, el investigador Miguel Ángel Morales señaló que la autoría de aquella famosa foto tomada de “la Adelita” asomándose desde un vagón del tren pertenece al fotógrafo Jerónimo Hernández, quien trabajara en el diario maderista *Nueva Era*. Un redactor del diario le puso el título de “Defenderé a mi Juan”, de donde se podrían haber especulado varias historias y mitos sobre esta mujer. Para Morales, esta mujer más bien era una cocinera de las tropas huertistas que supuestamente trabajaba en las cocinas adaptadas en los trenes. Cfr. Arturo Jiménez, “Identifican al verdadero autor de la fotografía de la Adelita”, *La Jornada* [en línea], viernes 16 de febrero de 2007. Para saber más sobre el tema, véase Miguel Ángel Morales, “La célebre fotografía de Jerónimo Hernández”, *Alquimia*, 9(27), 2006, pp. 68-75.

(ficción),¹⁴⁸ es difícil comprobar de primera mano cómo se representaban estas mujeres, pues mucho del material ya no existe o es complicado poder consultarlo. Pero a partir de la década de los años treinta, con la llegada del sonido a la pantalla, la producción fílmica se multiplicó y diversificó en géneros –como la comedia ranchera y el melodrama- y el de la Revolución se convirtió en uno de los favoritos para ciertos realizadores.

Así pues, en estos años se realizaron varias producciones con temática relativa a la épica revolucionaria, representando a las mujeres bajo ciertos parámetros. Bien podemos ubicar a este conjunto de cintas en el género épico, ya que, en su mayoría prevalece la imagen de héroes que glorifican y dignifican a sus pueblos. De acuerdo con Xavier Robles, la épica es:

La lucha del guerrero, pero también su nostalgia por la tierra, por el hogar y los amores que se han abandonado, acaso porque no se ha de volver; peor aún, porque se regresará herido y mutilado. Es el conjunto de voluntades titánicas, mesiánicas, que suman esfuerzos, aunque fracasen en su empeño por imponer o restaurar un sueño o para vengar una afrenta. La recompensa es el botín de los vencedores, y la gloria es para los vencidos.¹⁴⁹

De tal forma, en los filmes abordados en este trabajo, podemos observar un enaltecimiento del héroe revolucionario, por sus dotes de arrojo y valentía ante el enemigo de guerra. No importa el contexto de la trama, estos personajes siempre tienen que sobresalir como guerreros, pero también como gente que posee sentimientos y valores arraigados a su terruño o a su patria. Siguiendo con Xavier Robles, este género cinematográfico, normalmente se centra en personajes masculinos, mientras que a las mujeres escasamente se les asigna un rol determinante, se trata de exaltar la fortaleza y virilidad de los mismos, marcados por el honor y la perseverancia, entregando todo por conseguir la victoria.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Con este término me refiero simplemente al cine que no era de tipo documental, es decir, grabar una serie de vistas reales sobre el movimiento revolucionario, sino a argumentos contruados para llevar a la pantalla una historia no real.

¹⁴⁹ Xavier Robles, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 58

Es cierto que en varios filmes de la Revolución de la Época de Oro, los personajes masculinos opacan a los femeninos, por el lugar central que ocupan en la trama, así como la determinación que tienen para cambiar el rumbo de la misma. No obstante, la épica revolucionaria también está enmarcada en el melodrama,¹⁵¹ en donde podemos encontrar representados arquetipos que están vinculados a ciertos valores morales que caracterizan a la sociedad de determinado lugar, o bien, que se quieren transmitir al público. Además, sugiere Silvia Oroz que en el melodrama latinoamericano, y en especial el mexicano, se construyen historias que simbolizan alegorías nacionales.¹⁵² También se puede tratar de una imagen que remita a un universo que al espectador le es familiar, que se identifique con las estrellas de la pantalla, con la lengua, con los escenarios y otro tipo de alegorías que por su fuerza repetitiva se integran a su experiencia o *modus vivendi*.¹⁵³

De este modo, podríamos deducir que en este caso se tratan de películas enmarcadas en el “melodrama épico”, como un género que suplanta la realidad de las historias y los personajes, al mismo tiempo que las glorifica y enaltece. En su mayoría, como señala Xavier Robles, este melodrama “exalta emociones y sentimientos, y su protagonista, el *héroe épico*, generalmente es derrotado por las enormes fuerzas que conjunta en su contra, pero obtiene victorias morales que lo trascienden”.¹⁵⁴ En estas historias también se presentan personajes con roles secundarios, como la mujer amada, el amigo incondicional, los compañeros de lucha, así como el enemigo a vencer.

2.1. La soldadera: de la Revolución a la idealización

¹⁵¹ De acuerdo con Xavier Robles, el melodrama es un “género dramático y cinematográfico que suplanta la realidad exaltando las pasiones humanas, la necesidad de purgación de las mismas pasiones y la redención de la culpa, imita a la *tragedia*, pero de manera menos profunda. Tiene su origen en obras que eran escenificadas con música. De aquí el prefijo melo”. Xavier Robles, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵² Silvia Oroz, *op. cit.*, 1995, p. 81.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ Xavier Robles, *op. cit.*, p. 181.

Es difícil hablar de un retrato “fiel” de la presencia femenina durante el movimiento armado y más en la pantalla, puesto que al construir historias –basada en hechos reales o no-, la representación se convierte en una ficción. Es por eso que más que un desvelo por la fidelidad prefiero ocuparme en observar y analizar algunas de las diferentes representaciones que se llevaron a la pantalla y si lo amerita, contrastarlas con lo que significó fuera de la pantalla la participación femenina.

La cinta *¡Que viva México!* (1932), del realizador ruso Sergei Eisenstein, se trata de un caso especial, ya que la obra, dividida en episodios, oscila entre un estilo documental y ficcional. La edición de los rollos -trabajo que ya no pudo hacer el director- fue realizada posteriormente por Grigory Alexandrov, cineasta ruso; dicha edición se considera que es la que más respeta los cuatro episodios de la obra.¹⁵⁵ Posteriormente lo haría Sergei Bondarchuk, también cineasta ruso, quien en el resto de la cinta presta su voz para dar cuenta de las notas escritas por Eisenstein.

El cuarto episodio, “Soldadera” no se alcanzó a filmar, ya que, según se cuenta, el presupuesto designado a la producción se había acabado, además de que el realizador entró en conflicto con el productor Upton Sinclair, así que antes de que pudiera filmar este episodio, se ordenó la cancelación del rodaje. Quizás si se hubiera realizado este episodio, podría ser un ejemplo excepcional para contrarrestar el olvido en que se dejó la participación que tuvieron estas mujeres en la lucha en el cine de aquella época.

Después del tercer episodio, el narrador Bondarchuk relata cómo a través del cuarto episodio Eisenstein tenía pensado retratar ciertos eventos de la Revolución, dándole también un espacio a la participación femenina. A la par del relato, se van mostrando algunas fotografías del periodo que de cierta manera

¹⁵⁵ El proyecto original se compondría de un prólogo, el cual abordaría el paralelismo entre el pasado y el presente de México, utilizando como fondo unas ruinas arqueológicas en Yucatán, y un epílogo, que retrataría el México moderno en contraste con las viejas tradiciones. Entre uno y otro se desarrollarían los cuatro episodios: “Sandunga”, que hablaría sobre una boda indígena en Tehuantepec, Oaxaca; “Magüey”, un relato sobre los desencuentros entre campesinos en una hacienda propia del porfiriato; “Fiesta”, que incluiría la preparación de un torero en su camino al ruedo. El cuarto sería “Soldadera”, que estaría dedicado a reivindicar a la mujer revolucionaria. Véase <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/quevivamexico.html>

hacen constar sobre su imprescindible presencia en las tropas revolucionarias. En el relato se incluye una descripción sobre ello, señalando que las soldaderas eran las esposas de los soldados, que irrumpían en los poblados para proveerse de provisiones y así poder alimentar a sus hombres. De esta forma, según narra el cineasta ruso, la soldadera se convirtió en un símbolo de México, de la tierra donde su gente toma conciencia de que la fuerza descansa en la unidad para poder combatir al enemigo. Y ésta es una descripción hipotética de lo que pudo haber plasmado Eisenstein con el material que tenía para filmar “Soldadera”.¹⁵⁶

En este caso se puede apreciar, quizá de manera escueta y debido a las circunstancias no favorecedoras, un acercamiento a lo que fue la participación femenina en la Revolución. Es cierto que empezando por el formato de la obra, el momento en que se aborda la temática se hace a través de imágenes fotográficas y con una voz del narrador que señala brevemente cómo fue su participación. Así que tomando en cuenta que esta cinta tiene tintes documentalistas y además de que el episodio de “Soldadera” nunca fue realizado, la comparación entre un filme-ficción de otro director mexicano de la época con el trabajo inconcluso del director ruso podría parecer absurda.

Por otra parte, se hizo una interpretación de lo que la imagen de la soldadera simbolizó para el movimiento revolucionario, por lo que viniendo de la visión de un extranjero resulta interesante. Se hizo una especie de apología de la Revolución alrededor de esta figura, y al final en el epílogo se muestra el rostro de un niño, un “hijo de la soldadera”. Así pues, se puede entrever que estas mujeres son las encargadas de procrear a las nuevas generaciones, quienes en sus manos tendrán la responsabilidad de forjar una nación libre. Dicha interpretación coincide con la que el Estado posrevolucionario trataba de instaurar en el imaginario social del pueblo mexicano: la mujer mexicana tiene la responsabilidad de cuidar y educar a los futuros ciudadanos, y en sus manos está que sean hijos dignos de la Revolución.

¹⁵⁶ Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!*, 1932. Versión editada, Sergei Bondarchuk, 1977.

Ya lo decía el antropólogo Manuel Gamio en su obra *Forjando Patria* (1916), que la *mujer femenina*¹⁵⁷ –mote que le da a la caracterización del perfil ideal de una mujer-- representaba a todas aquellas mujeres que podían llevar una vida laboral fuera de casa, pero que no descuidaban su hogar ni su familia, y sin dejar de lado la tarea, por antonomasia, de la mujer mexicana de ser madre, cosa que no debiera ser sacrificio en ella, pues de antemano ya está “connaturalizada” con los hijos desde que se les lleva en el seno. Para “forjar la patria”, era necesario el incondicional cuidado de los hijos así como de su formación y educación:

Porque de ella [la madre] depende la de los hijos futuros. El bienestar, la fuerza la belleza física, la plenitud de vida actual y futura de los hijos, constituyen su deseo capital, el objeto primordial de sus desvelos. ¿Qué significa todo esto, pensándolo con criterio etnológico? Nada menos que la floreciente conservación del individuo y de la especie, su desarrollo vigoroso y una futura vida de potentes actividades. Cuando México sea una gran nación, lo deberá a muchas causas, pero la principal habrá de consistir en la fuerte, viril y resistente raza, que desde hoy moldea la mujer femenina mexicana.¹⁵⁸

2.2. Rostros anónimos entre las masas

Una de las primeras películas sonoras que hacían alusión al tópico revolucionario fue *Revolución o La sombra de Pancho Villa* (1932), de Miguel Contreras Torres.¹⁵⁹ La trama gira en torno a un joven (Martín) estudiante de ingeniería en el

¹⁵⁷ Manuel Gamio argüía que existían tres clases de mujeres, la *mujer sierva*, “que nace y vive para la labor material, el placer o la maternidad, esfera de acción casi zoológica impuesta por las circunstancias y el medio”,¹⁵⁷ la *mujer feminista*, “para la cual el placer es deportivo más que pasional; la maternidad, actividad accesoria, no fundamental; sus tendencias y manifestaciones masculinas; el hogar, sitio de reposo y subsistencia y gabinete de trabajo”¹⁵⁷, y finalmente la *mujer femenina*. Esta última representaba para el antropólogo el ideal de mujer, una posición intermedia y equilibrada entre las dos primeras, “la preferida generalmente porque constituye el factor primordial para producir el desarrollo armónico y el bienestar material e intelectual del individuo y de la especie”. Cfr. Manuel Gamio, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁹ Este director de cine que se caracterizó por abordar temáticas de corte histórico y costumbrista, con tintes de un incipiente nacionalismo en gran parte de su obra. Además de *Revolución*, realizó otras cintas con argumento histórico como *Juárez y Maximiliano* (1933), *¡Viva México!* (1934), *El rayo del sur* (1943), y sobre la Revolución algunas como *Pancho Villa vuelve* (1949) y *¡Viva la*

Colegio Militar en el tiempo en que muere Francisco I. Madero, mientras que su hermano Daniel ama a la joven Adelita y es encarcelado por un cacique, quien también pretende a la joven. Cuando Daniel queda libre se hace revolucionario. Tras una batalla encuentra muerto a Martín entre las filas federales. Impide la boda de Adelita con el cacique y lo mata, para luego casarse a la fuerza con Adelita, pero su madre se lo reprocha, y él recapacita y regresa a la “bola”.¹⁶⁰ Con esta cinta se inauguraría un cine con tintes eisenstenianos mezclados con propuestas artísticas como el muralismo y la novela de la Revolución. De acuerdo con las palabras del investigador Fernando Fabio Sánchez, este cine expone “una perspectiva que intenta homogeneizar el mundo representado, construir una visión teleológica de la historia, valorar las tradiciones rurales y celebrar la violencia revolucionaria”.¹⁶¹

Por otra parte, la obra de Fernando de Fuentes que aborda el tema revolucionario, en especial la trilogía conformada por *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), se diferencian de las demás por su ánimo crítico del movimiento revolucionario que pretende plasmar una representación más realista de diversas situaciones que se dieron durante el movimiento armado. Sin embargo, en estos filmes, la presencia de las mujeres es poco notable en cuanto a su participación en la lucha, pues en el caso de *El compadre Mendoza*, la relevancia del personaje femenino de Dolores (Carmen Guerrero), esposa del terrateniente Rosalío Mendoza (el compadre), radica en que éste se vuelve la causa de un triángulo amoroso entre ella, el compadre y Felipe Nieto, un revolucionario zapatista. Fuera de este escenario, las mujeres no se hacen presentes a lo largo de la cinta, ni siquiera de fondo o de relleno.

soldadera! (1958). Véase en Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano 2009*, tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, pp. 175-176.

¹⁶⁰ Véase sinopsis completa en Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de la Cinematografía, 2005, p. 434.

¹⁶¹ Fernando Fabio, *op. cit.*, p. 29.

En *Vámonos con Pancho Villa* se nota la intención de querer plasmar un entorno revolucionario (de los villistas), en donde se pueden ver retratadas a hombres y mujeres echados en los vagones del tren y en sus alrededores, mientras unas cuantas mujeres se dedican a hacer tortillas en el metate. Esta representación se antoja como un seguimiento fotográfico parecido al del trabajo de los hermanos Casasola y sus colaboradores, con la idea de ambientarnos en la cotidianidad de la tropa de la manera más fiel. Sin embargo, este escenario femenino es tan sólo de fondo, pues en la trama de la historia y sus personajes, las mujeres de la Revolución son parte de la escena, pero no tienen un rol significativo, sólo de contexto.¹⁶²

En esta trilogía se puede apreciar que más allá de la crítica al movimiento revolucionario, los miembros de las tropas permanecen identificados con las masas. Es decir, se presentan como un conjunto de entes que van detrás de un caudillo a armar la Revolución; los rostros de hombres y mujeres se difuminan entre “la bola”. En la realidad, la relevancia de estas masas a la hora de la lucha fue indiscutible, sin embargo, es difícil corroborar qué tanto fueron beneficiadas al final de la guerra. Unos cuantos fueron pensionados al ser reconocidos como veteranos de la Revolución, otros, a pesar de haber hecho una solicitud, no lo fueron. En el caso de las mujeres, fue aún más deplorable, pues a pesar de su contribución a la causa, estos rostros anónimos pasaron inadvertidos por las autoridades gubernamentales, pues a pesar de que también hay varios nombres registrados como veteranas de la Revolución, otras tantas no recibieron apoyo o reconocimiento alguno.¹⁶³ Una vez concluida la guerra, de nuevo en la miseria, muchas de ellas volvieron a sus roles femeninos y faenas tradicionales del hogar.

En este cine y en la misma realidad histórica, las mujeres no resultaron ser un agente central en su momento. Sin embargo, tanto los estudios históricos como

¹⁶² Fernando de Fuentes, *Vámonos con Pancho Villa*, 1935.

¹⁶³ Cabe señalar que en el actual archivo de la Secretaría de Defensa Nacional (SEDENA), en el acervo de Veteranos de la Revolución Mexicana, existen varios expedientes de mujeres reconocidas por su participación en la causa revolucionaria. Se han registrado más de 300 expedientes, lo cual es señal de que en su momento sí hubo una intención de reconocer su labor, sin embargo, la mayoría de ellas se quedaron en el olvido y sin reconocimiento.

el propio cine les harían justicia años después. Por parte de la Historia, en la actualidad existen varios trabajos de investigación sobre el tema con la intención de rescatar y reivindicar la participación de estas mujeres en los movimientos sociales, políticos y militares. En cuanto al cine, tal vez no sean muchos los casos, pero hay uno que otro que bajo diferentes circunstancias y perspectivas exaltan el papel que pudieron desempeñar algunas revolucionarias, como *La negra Angustias* de Matilde Landeta, o *La Soldadera* de José Bolaños (1966).

2.3. “Y si Adelita se fuera con otro...”

Si bien en su momento no se les daba su justo lugar en la Historia a estas mujeres, lo que sí perduró en el imaginario de la sociedad fue la figura de una mujer valiente y sacrificada por su patria y a la vez abnegada y sumisa ante su hombre. Muy al estilo de la “Adelita”, el cine retomó este elemento del imaginario social que ya se había propagado en la pintura y en la literatura y dio rienda suelta a las comedias románticas.

En 1937, se estrenó la cinta *La Adelita*, dirigida por Guillermo Hernández Gómez. La historia está situada en el año de 1914, en una hacienda, en donde la joven Adela queda huérfana y trabaja como recamarera en la casa del patrón. Manolo, el hijo del patrón llegado de la capital, intenta forzar a Adela y el caporal lo hiere al defenderla. El patrón cree que Adela es culpable y la corre; después se une a los revolucionarios. En el combate ella se muestra valiente e inspira una canción. Se encuentran al regresar las tropas al pueblo. Manolo va a ser fusilado, pero Adela lo protege con su cuerpo.¹⁶⁴ No está de más señalar que, según la investigadora Stephany Slaughter, ésta es la primera cinta en que se incluye a una mujer como soldadera con un papel protagónico, a diferencia de las mencionadas anteriormente.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Véase sinopsis en Moisés Viñas, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁵ Stephany Slaughter, “Adelitas y Coronelas: un panorama de las representaciones clásicas de la soldadera en el cine de la Revolución mexicana”, en Fernando Fabio, Gerardo García, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 424.

En la cinta de Martin de Lucenay, *La Valentina* (1938), la joven Valentina es cortejada por el charro Miguel y ella le corresponde en un principio, pero un día *el Tigre*, un general revolucionario, se viste como él y la rapta, pero la respeta y trata de ganar su amor con canciones. Luego Miguel golpea al *Tigre* y trata de violar a Valentina, pero es herido por los hombres del general, con quien después se reta a un duelo con pistolas, machetes y reata a caballo. Gana *el Tigre*, que perdona a Miguel, se casa con Valentina y se hace agricultor.¹⁶⁶ En esta historia podemos ver a un supuesto revolucionario vestido de charro (Jorge Negrete), que en el transcurso de la trama y los andares de la tropa revolucionaria, *el Tigre* intenta convencer a Valentina de que no es un mal hombre entre corridos y canciones románticas.¹⁶⁷

Con los Dorados de Villa (1939), de Raúl de Anda,¹⁶⁸ repite el patrón de utilizar el escenario de la Revolución para dar cuenta de un enredo amoroso que trae consigo tragedias, pero las noches se alegran con música y coplas alrededor de la fogata. Tres hombres pertenecientes al ejército de Villa, de los famosos Dorados, tienen la misión de encontrar a la hija de un general moribundo, pues éste les pide que vayan en busca de ella a un convento de Chihuahua, para después trasladarla a Torreón con su prometido, un ingeniero prominente, hijo de un buen amigo del general. El coronel Domingo (Domingo Soler) y los mayores Pedro Mondragón (Pedro Armendáriz) y “El Indio” Fernández (Emilio Fernández), son encomendados a dicha tarea, pero al conocer a Rosa, la hija del general, los tres quedan boquiabiertos ante su belleza. En el recorrido que se hace de Chihuahua a Torreón muchos inconvenientes propios de la guerra harán que la

¹⁶⁶ Sinopsis tomada de Moisés Viñas, *op. cit.*, p. 525.

¹⁶⁷ A continuación haré referencia de algunas películas que utilizan el entorno revolucionario como escenario. La selección de dichas cintas la he realizado en función del material que he encontrado, puesto que el listado es abundante, sin embargo hay algunas que son de difícil acceso. Asimismo, hago referencia a algunos filmes que en su momento fueron populares y taquilleros.

¹⁶⁸ Desde chico estuvo relacionado con el mundo del espectáculo, al participar en el mundo circense, de tal forma llegó a participar como extra en algunas cintas como *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, 1932), y *El prisionero 13* (Fernando de Fuentes, 1933). Después empieza a escribir guiones para después producir, dirigir y actuar en varias de sus películas. De su obra sobresalen títulos como *La tierra del mariachi* (1938) y *El Charro Negro* (1940), así como la producción de cintas como *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945) y *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947). Véase en Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I pp. 175-176.

trama tome otro giro. Mientras tanto se pueden ver plasmados varios elementos de corte costumbrista, que retratan los avatares de la Revolución en territorio norteño, tanto en la batalla como en la cotidianeidad. De tal forma que podemos observar cómo viven en los trenes, de la convivencia entre hombres y mujeres en los ratos de ociosidad, en las cantinas, en los rituales a sus muertos, etc.

Lo interesante en este filme, en relación con la representación femenina, es el papel que juega Adela (Lucha Reyes), una soldadera prototípica –hasta el mismo nombre lo da a entender- que se vuelve la protectora de Rosa desde un principio. Si bien Rosa es la protagonista de la cinta y por quien se desatan las tragedias que derivarían en la muerte (de “El Indio” Fernández), en Adela podemos encontrar señas de querer situar a la mujer revolucionaria en el contexto de la guerra. Desde un principio, la vemos con su rebozo y sus trenzas, cargando sus cananas,¹⁶⁹ preparando los víveres para la comida, al mismo tiempo que a la hora de la batalla toma el rifle con arrojo y dispara sin miedo. Adela se enamora del doctor que, aburrido de la vida pueblerina, decide unirse con los villistas, de igual forma vemos cómo lo asiste como enfermera a la hora de curar a los heridos.

Sin embargo, en algún momento le confiesa a Rosa: “Por lo único que me metí con ese maldito gringo fue por pasarla más suave y librarme de esas [inaudible]. Y qué hace el güerito loco, insistir en seguir con la vanguardia y yo tener que aguantarme hasta Torreón”.¹⁷⁰ En este momento podemos dilucidar que, a diferencia de otras representaciones femeninas comúnmente vistas en las cintas citadas, Adela muestra un agotamiento terrible debido a la guerra y que a pesar de estar siempre al pie del cañón, lo que quiere es que alguien la saque de ese ambiente hostil. En cuanto a Rosa, una vez que se da cuenta que con quien quiere estar es con Pedro Mondragón y no con el ingeniero que resulta ser un carrancista, al final se le puede ver corriendo tras la tropa, y al ver a Adela, le toma su bulto con todos los tiliches, dando a entender que ahora es una soldadera más. Esto se podría interpretar como un acto de amor hacia Pedro, pero quizás también hacia la lucha revolucionaria.

¹⁶⁹ Las cananas son los cintos en que se portan los cartuchos para las armas de fuego.

¹⁷⁰ Raúl de Anda, *Con los Dorados de Villa*, 1939.

Ante este tipo de ejemplos, se puede vislumbrar un interés en resaltar más que una temática revolucionaria como eje central, historias melodramáticas y charros cantores que conmueven el corazón de las damas. Jorge Negrete vestido de charro y cantando coplas al pie de la ventana de su amada gustó al público y funcionó como una fórmula taquillera. En la épica revolucionaria, el personaje del revolucionario ya no sería el soldado raso harapiento que forma parte de “la bola”, como en las cintas de Fuentes, y la mujer pasó a ser mero pretexto para las conquistas y pugnas entre los machos. Paco Ignacio Taibo I habla de esta imagen del revolucionario construida en el cine de aquellos años:

El revolucionario ya no es un hombre sucio, hambriento, de baja extracción popular. El revolucionario va a ser interpretado por actores elegantes, bellos, salidos de la gran burguesía. El revolucionario es Pedro Armendáriz, la revolucionaria es María Félix, Dolores del Río.¹⁷¹

El hecho amoroso, en este cine de la Revolución, se convierte en parte central de la trama, que bien podría ser interpretado como una propuesta de valores morales y sociales en la construcción de la nación. La investigadora Claudia Arroyo señala que la consumación del amor en la pareja romántica podría entenderse

[...] como una alegoría de la nación post-revolucionaria. En este sentido, el proceso a través del cual los enamorados vencen los obstáculos y consuman su unión como pareja y como familia puede ser interpretado simbólicamente como el proceso de fundación de la nueva nación revolucionaria.¹⁷²

Fue así que el cine de la Revolución empezó a explotar figuras como el charro cantor o la china poblana, y el escenario revolucionario es el mero pretexto para narrar tramas románticas enmarcadas en géneros como el melodrama, el cine de aventura y la comedia ranchera. Especialistas del tema como Carlos Monsiváis, Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco coinciden en que este tipo de

¹⁷¹ Paco Ignacio Taibo I, “La Revolución olvidada”, en *XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1990, p. 63.

¹⁷² Claudia Arroyo “Entre el amor y la lucha armada”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 168-169.

filmes dejan de lado el peso del movimiento revolucionario para convertirlo en mero escenario de fondo para destacar lo dramático o lo estético. Finalmente, el gusto del público por este tipo de personificaciones derivó en un éxito taquillero que alentó a los inversionistas a seguir repitiendo esta fórmula.

2.4. Entre la idealización y la estigmatización

En 1940 se estrenó la cinta *Los de abajo*, dirigida por Chano Urueta, la cual está basada en la novela homónima del escritor Mariano Azulea. La trama se ve trastocada por temas de índole amoroso, de riñas, de celos y finalmente por la muerte. En el caso de los personajes femeninos, es “La Pintada” quien hace un poco la diferencia, pues al igual que en la novela, se representa como una mujer harapienta y borracha, impertinente y de malos modales. “La Pintada”, a diferencia de Camila, es una mujer que anda metida en “la bola” y su personaje sugiere una prostituta. Camila vendría siendo la contraparte, es una joven hogareña, maternal y bondadosa, lo cual se puede observar cuando Demetrio, el líder revolucionario, es curado y cuidado por ella. Al final, cuando “La Pintada” apuñala a Camila, la historia, a diferencia de muchas otras, se convierte en una tragedia.

El personaje de “La Pintada” remite a esta imagen negativa y decadente que se tenía de las mujeres que andaban en la tropa, pues queda claro que mientras para unos eran seres sacrificados por su patria, para otros no eran más que seres zarrapastrosos y arrabaleros, mujeres de la calle que andaban del “tingo al tango”, en lugar de estar en sus casas al cuidado de la familia y de las faenas domésticas. El relajamiento de costumbres que se generaba en los campamentos y en la convivencia con la tropa enviciaba a las mujeres, pues se alejaban del “deber ser” femenino.

El escritor Heriberto Frías, famoso por su novela *Tomóchic*, opinaba que el campo de batalla no era el lugar apropiado para las mujeres, ya que sólo se degeneraban con las malas costumbres que se practicaban en la tropa. La imagen de la soldadera era deplorable, pues era común verla “en los barrios próximos a

los cuarteles, bebiendo ‘chinguere’ en sucias ‘Figueras’ y alborotando a grito abierto en las puertas de las pulquerías, o desgreñándose recíprocamente, peores monstruos pensarán que nada hay más horrible y repugnante que la soldadera”.¹⁷³ Es por eso que para Heriberto Frías, más allá de sus admirables labores a favor de la Revolución, este tipo de mujer era un mal ejemplo para las próximas generaciones:

Hay que convenir en que se ha hecho cuanto se ha podido para ayudarla a perderse, a hundirse, a disolverse... Para los misérrimos hijos de la “vieja” y del “juan” no ha habido ni asilos, ni escuelas, ni hospitales... los hijos desaparecen niños todavía tragados por la vorágine crapulosa de los barrios populosos y sucios: la Palma, la Merce, Tepito, la Bolsa... ¿Y las hijas? [...] seguirá[n] el mismo camino que la madre, o peor. Mientras tanto, ignorante, supersticiosa, viciosa, lenguaraz, vive mecánicamente peor, mucho peor que bestia; y mecánicamente también suele entrar en la guerra ser bebólica y tierna, por atavismo, criolla mexicana, al fin, hija de las miserias y de las energías de dos razas fuertes, fruto que ha dejado podrir de generación en generación, falto del generoso cultivo de la escuela.¹⁷⁴

Finalmente, “La Pintada” podría ser un estereotipo de una mujer soldadera degenerada por los andares en la tropa, alejándose de las buenas costumbres y de las cualidades del ser femenino, como la suavidad y la delicadeza que Camila representa en este caso. Así pues, Camila vendría a ser la antítesis de “La Pintada” –y viceversa-, las dos caras de la soldadera de la Revolución, que al final devienen en dos tipologías que se contraponen una con otra sin lograr –con o sin intención- un retrato más equilibrado de lo que las soldaderas fueron en la Revolución.

Unos pasos más hacia adelante, en la línea cronológica del cine nacional, podemos encontrar un caso parecido en *La Cucaracha* (1958), dirigida por Ismael Rodríguez. Aunque este periodo ya no me compete en el presente trabajo, me parece oportuno mencionarlo, ya que en dicha cinta se presentan los personajes de “La Cucaracha”, encarnada por María Félix, e Isabel, interpretada por Dolores

¹⁷³ Heriberto Frías, “La abnegación de los miserables. Las soldaderas. A propósito de la revolución fronteriza”, *El correo de Chihuahua*, Viernes 5 de mayo de 1911.

¹⁷⁴ *Idem*.

del Río. El primer personaje se caracteriza por ser hombruna, brava y altanera, con modales de mal gusto, se emborracha y fuma, personificando a una mujer soldado. Mientras que el segundo se trata de una mujer dócil, abnegada, con modales suaves y femeninos que al final de la cinta se convierte en una soldadera que sigue lealmente a su hombre. Aquí también se contraponen dos tipologías de la mujer revolucionaria, además de que se deja entrever el antagonismo de dos grandes estrellas de la época y la contraposición de sus temples ya no de sus personajes sino de sus personalidades.¹⁷⁵

2.5. La incondicionalidad entre el amor y la Revolución

Siguiendo en los años cuarenta, algunas de las películas más famosas y taquilleras del director Emilio “el Indio” Fernández estarían plasmadas sobre un escenario revolucionario donde se hace más una exaltación del triunfo del amor que el de la Revolución, como en *Flor Silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946).

En *Flor Silvestre*,¹⁷⁶ aunque el eje central de la trama no es la lucha revolucionaria, los personajes principales se ven involucrados de manera indirecta y el evento marcará sus vidas para siempre. Si bien Dolores del Río, quien encarna a Esperanza, una humilde campesina, no participa directamente en los sucesos de la lucha armada, se convierte en el pretexto para que Pedro Armendáriz, quien interpreta a José Luis Castro, el hijo de un rico hacendado, confronte a su familia, quien no está de acuerdo en su matrimonio con Esperanza, y al mismo tiempo confronta a los de arriba uniéndose a la Revolución. Al final, muerto ya José Luis en medio de la lucha, Esperanza se encarga de inculcar amor y devoción a su hijo hacia su padre, pues éste dio la vida por la Patria, y así tendría que hacerlo también el hijo. La figura de la madre se convierte en un elemento forjador de la nueva patria, como lo planteaba hacía años Manuel Gamio. Esperanza es la encargada de transmitir los valores revolucionarios a una

¹⁷⁵ Ismael Rodríguez, *La Cucaracha*, 1958.

¹⁷⁶ Emilio Fernández, *Flor Silvestre*, 1943.

nueva generación cuya responsabilidad es continuar con el proyecto revolucionario.

En el caso de *Enamorada*¹⁷⁷ pasa algo similar que en la anterior con respecto al escenario revolucionario, pues aunque desde el principio se sabe que la Revolución está presente, la trama se centra en el enamoramiento que surge entre Beatriz (María Félix), una joven provinciana de familia acomodada, y el general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz), un humilde general zapatista. La llegada del general y su tropa advierte la toma de la ciudad de Cholula por parte del ejército revolucionario, pero también anuncia el inicio de una relación amorosa entre la joven y el general, la cual será determinada por la propia guerra. Los desplantes y las altanerías de la joven para con el revolucionario se convierten en un juego de poder para al final ver quién es el que cede. Después de varios altercados y malos entendidos, Beatriz, quien está a punto de casarse con otro hombre, al enterarse que su amado José Juan corre peligro, decide no continuar con la celebración nupcial. En un acto impulsivo le quita el rebozo a su criada, se lo echa encima y corre tras la tropa, en donde está José Juan; en la última escena podemos ver a la Félix como la viva imagen de una soldadera, abnegada y leal a su Juan, caminando a su lado, mientras él anda a caballo.

Películas como *Flor Silvestre* y *Enamorada* vienen a consolidar este tipo de cine en donde la épica revolucionaria se combina con el drama y el romanticismo, así como la estética de los paisajes rurales y pueblerinos del país bien logrados gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa. No obstante, pareciera ser que el ámbito rural –que en su mayoría define el escenario revolucionario- se va dejando de lado para dar cabida a un panorama del México urbano e industrial que se va mostrando en los años cuarenta, así como exaltar, más que los valores propios del movimiento revolucionario, los que atañen a estos años propios de una modernidad en construcción. De esta manera lo describe Fernando Fabio Sánchez:

¹⁷⁷ Emilio Fernández, *Enamorada*, 1946.

Flor Silvestre, *Enamorada*, y otros filmes de la Revolución posteriores de los cuarenta, presentan el campo como un espacio cuya significación se busca estabilizar, y en donde las problemáticas nacionales respecto a la participación de los campesinos y rancheros no sólo incumben a la victoria de las batallas, sino también al papel determinante que ellos cumplen en la construcción del México urbano e industrial.¹⁷⁸

En estos filmes, además de representar a través de la unión amorosa una fundación de la nueva nación a partir del discurso revolucionario, también se puede percibir una reconciliación entre clases sociales. En el caso de *Flor Silvestre*, el amor que se profesan Esperanza y José Luis, muy a pesar de las adversidades de la guerra y de la familia, será incondicional hasta la muerte de José Luis; esto se convierte en un ejemplo cómo esta unión trastoca las barreras de las clases sociales. Mientras tanto, el director y el fotógrafo no perdieron oportunidad en exaltar los paisajes naturales de su terruño, con nubes estilizadas, árboles imponentes, con suelos llenos de cactus y magueyes, de sus mujeres y rebozos, haciendo de ello todo un “espectáculo nacional” y reivindicando la imagen de lo mexicano.¹⁷⁹

Queda claro que tanto el amor de pareja como el espíritu revolucionario triunfan muy a pesar de las clases sociales. En el caso de *Enamorada*, si en un principio el personaje de Beatriz sobresale por sus actitudes poco sosiegas y su carácter altivo, al final esta imagen se apaga pues el amor que le profesa a José Juan la hace incondicional y abnegada a éste. No cabe duda que en cuanto a estética, esta cinta es una de las más emblemáticas de la época dorada, pues además la dupla Fernández-Figueroa era garantía de calidad cinematográfica y de éxito taquillero. No obstante, aterrizando el filme en la problemática que atañe en este momento, se trata de una reproducción más de la mujer sumisa a la que, a través de la figura de la soldadera, se le hace ver como abnegada y leal. La misma Matilde opinaba algo parecido sobre esta película:

¹⁷⁸ Fernando Fabio Sánchez, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷⁹ Pick, Zuzana, *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*. Austin, University of Texas Press, 2010, p. 10.

Hay una gran, gran película de Emilio Fernández que a mí me parece una obra maestra que es *Enamorada*. ¡Qué película, que maravilla de película! Y que misógina es; la mujer se tiene que doblegar al hombre y acabar caminando con la mano puesta en el anca del caballo que el hombrón monta.¹⁸⁰

No hay que dejar de lado que, a diferencia de lo que se veía en la pantalla, la realidad de las mujeres en las tropas era cosa distinta. La Revolución modificó de muchas formas su vida, pues la vida doméstica la vivían en las calles y en el campo. Se movían de un lugar a otro, ya fuera caminando, a caballo si es que había suficientes, puesto que normalmente si había pocos caballos, estos estaban principalmente destinados a los hombres, en especial a los jefes, o en los vagones del ferrocarril. Fueran a donde fueran, estas mujeres, a la hora de viajar, llevaban consigo todo tipo de pertenencias. Cargaban con los metates, con artículos sagrados y religiosos, con pertenencias como ollas, ropa para cama, mascotas, gallinas, leña, además de cargar con sus niños.¹⁸¹

2.6. Mujeres de la vida real

Cabe recalcar que al hablar sobre la participación de las mujeres en la Revolución, en la pantalla, me refiero en específico a aquéllas que participaron en el movimiento armado, que se involucraron en las tropas del ejército revolucionario, a quienes se les conoce comúnmente como “soldaderas”. Remarco esto porque aunque en la pantalla no fue un tema muy recurrente, las mujeres participaron desde diferentes trincheras. Es cierto que las soldaderas se encontraban en una situación más vulnerable, pues la muerte estaba a la vuelta de la esquina, pero las hubo también periodistas y otras activistas políticas que si bien no sufrieron la muerte, sí el acoso y la cárcel. En su mayoría se trataba de mujeres con cierto

¹⁸⁰ Alejandro Medrano Platas, *Quince Directores del Cine Mexicano*. Plaza y Valdés, México, 1999, p. 94.

¹⁸¹ Elizabeth Salas, “La soldadera en la Revolución Mexicana: la guerra y las ilusiones de los hombres”, en *Mujeres del campo mexicano (1850-1990)*, Heather Fowler-Salamini, Mary Kay Vaughan (eds.), México, El Colegio de Michoacán, 2003, p. 164.

nivel de educación, lo cual abría el camino para generar una conciencia política y social propia.¹⁸²

Hubo mujeres especializadas en enfermería,¹⁸³ unas formadas de manera profesional, otras no, poniendo también en práctica sus conocimientos de yerbas medicinales.¹⁸⁴ Algunas de ellas apoyaron el movimiento revolucionario no sólo al dedicarse a curar heridos, sino al aportar gran parte de sus fortunas a la lucha. En varias ocasiones cedieron sus casas para adaptarlas como hospitales, y sus carruajes como camillas, además, dejaron sus vestidos y joyería fina por un modesto traje blanco de enfermera.¹⁸⁵

Sin embargo, ¿qué sucedía con aquellas mujeres de los estratos más bajos? Hablo de aquellas mujeres sin educación, en muchos casos analfabetas, aquéllas que se unían a la tropa para jugarse la vida entre batalla y batalla, es decir, las soldaderas.¹⁸⁶ En su mayoría pertenecían a las clases populares, ya fueran de la ciudad o del campo, de origen mestizo o indígena. Unas se adherían por convicción o por algún ideal, otras porque su situación no podía ser más mísera dentro de las tropas que la que ya vivían, otras tantas simplemente fueron obligadas y arrastradas llevadas por la misma guerra.

Finalmente, factores como la clase social, la educación y los lazos familiares determinaron el papel de cada una de estas mujeres en el movimiento, pero también muchas veces estos se entrecruzaron. La colaboración femenina en

¹⁸² Cfr. Ana Lau Jaiven, "De cómo las mujeres se fueron a la revolución", *BiCentenario*, Junio de 2009: pp. 53-59. Algunos de los nombres más conocidos son: Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942), Dolores Jiménez y Muro (1848-1925), Carmen Serdán (1873-1948), Elisa Acuña Rosseti (1887-1946), María Arias Bernal (1884-1923), María Hernández Zarco (1889-1967), Hermila Galindo (1886-1954), Elena Torres (1893-1970).

¹⁸³ En el año de 1901 se fundó una Escuela de Enfermeras y en 1910 se creó la Escuela Militar de Enfermeras, anexa a la Escuela Práctica médico Militar.

¹⁸⁴ Ángeles Mendieta, *La mujer en la revolución mexicana*, México, Biblioteca de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961, p. 82.

¹⁸⁵ Emilia Enríquez de Rivera, "Misión sublime de la mujer", en *El Hogar*, núm. 12, 30 de agosto de 1914. Tomado de: Martha Rocha, *El Álbum de la Mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, vol. IV, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, p. 229.

¹⁸⁶ También recibían los nombres de guerreras, coronelas, vivanderas, Adelitas, soldadas, juanas, cucarachas, guachas, viejas o galletas. Elena Poniatowska menciona otros términos más para nombrar a aquellas mujeres: comideras, pelonas, galletas de capitán, chimiscoleras, cucarachas, argüenderas, mitoterías, busconas y hurgamanderas. Cfr. Elena Poniatowska, *Las soldaderas*, México, Ediciones Era, 1999, p. 22.

la Revolución transgredió los límites de la esfera privada, es decir, del hogar y de la familia. Todas ellas se vieron involucradas en el ámbito político, social o militar durante diez años o más. Su adhesión a la Revolución dependió de las necesidades, intereses y circunstancias de cada una de ellas y, más allá de los ideales revolucionarios, todas tuvieron que sufrir las adversidades de la guerra.

A diferencia de lo que se puede apreciar en algunas de las cintas señaladas, donde el amor incondicional triunfa sobre cualquier otro advenimiento, la situación de estas soldaderas a la hora de la hora era difícil y el amor era algo de lo que poco se acordaban, pues a pesar del mucho o poco amor que les pudieran profesar a sus parejas, éstas les duraban poco. A la llegada de la muerte de sus esposos o parejas acostumbraban a unirse con otros hombres. Esta práctica era común, puesto que la muerte estaba a la orden del día, las mujeres se veían en la necesidad de buscar otro soldado para poder tener algún tipo de retribución por su trabajo como soldadera. También era usual que vivieran en el amasiato o concubinato, y el matrimonio se volvió una práctica casi nula dentro de las tropas. La constante pérdida de sus hombres y el persistente movimiento de un lugar a otro eran factores decisivos para que los soldados y las soldaderas no le dieran la importancia “debida” al trámite del matrimonio.

Por otra parte, otras cuantas seguramente lamentaban la hora en que decidieron unirse a la lucha y peor para las que habían sido obligadas, como el periodista John Reed lo relata en su obra *México insurgente*. Este corresponsal de guerra norteamericano describió en algunas de sus crónicas cómo era la vida cotidiana en las tropas del ejército villista, donde destacaba algunas pláticas que tuvo con mujeres de “la bola”:

-¡Ah! Qué vida ésta para nosotras las *viejas* --dijo la muchacha--.
¡Adió!; pero seguimos a nuestros hombres en la campaña, para no saber después si están vivos o muertos. Me acuerdo bien cuando Filadelfo me llamó una mañana, antes de amanecer --vivíamos en Pachuca--y me dijo: ¡Ven, vamos a pelear porque hoy asesinaron al buen Pancho Madero! Nosotros nos amábamos solamente hacía ocho meses; nuestro primer niño no había nacido todavía [...] Todos creíamos que la paz había llegado de fijo para México. Filadelfo

ensilló el burro y salimos a la calle cuando apenas empezaba a amanecer; llegamos al campo donde todavía no iniciaban sus labores los labriegos. Y yo dije: --¿Por qué debo ir también? --¿Tengo que morir de hambre, entonces? ¿Quién me hará las tortillas si no es mi mujer? --Tardamos tres meses en llegar al norte; yo estaba enferma y el niño nació en un desierto, igual que aquí; murió porque no teníamos agua. Esto ocurrió cuando Villa salió al norte, después de haber tomado Torreón.¹⁸⁷

Y en respuesta a esto, después arguye otra soldadera vieja:

Todo eso es cierto. Vamos tan lejos y sufrimos tanto por nuestros hombres, para luego ser tratadas bárbaramente por los estúpidos animales de los generales. Yo soy de San Luis Potosí, mi hombre era de la artillería federal cuando Mercado vino al norte. Hicimos todo el camino hasta Chihuahua; el viejo imbécil de Mercado, gruñendo siempre por el transporte de las *viejas*. Dio órdenes para que saliera su ejército al norte para atacar a Villa en Juárez, prohibiendo que fueran las mujeres. ¿Es así como vas a proceder, desgraciado? --me dije. Pero entonces evacuó Chihuahua y corrió llevándose a mi hombre para Ojinaga. Me quedé en Chihuahua y conseguí otro hombre del ejército maderista cuando entró. Uno fino, apuesto y joven también, mucho mejor que Juan. No soy mujer para dejarme pisotear de nadie.¹⁸⁸

Seguramente, las historias de amor no faltaron en las tropas a lo largo de la lucha y la historia de la “Adelita” podría ser un ejemplo. Sin embargo, las condiciones de horror y desesperación de terror que pudieron haber pasado, fueron poco abordadas por parte de los guionistas y directores, o quizás no eran tan atractivas para el público de aquella época. Lo cierto es que muchas historias contadas y no contadas sobre la Revolución deambulan entre el recuerdo y el olvido, y el cine se ha encargado de recrear historias románticas a partir de la ficción, quizás sin tener el propósito de representar algo parecido a la realidad.

2.7. De soldadera a mujer soldado

¹⁸⁷ John Reed, *México Insurgente*, Argentina, Biblioteca fundamental del hombre moderno 1971, p. 129.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 129-130.

Como ya se ha visto, las mujeres involucradas en el movimiento armado se vieron orilladas a transformar su entorno cotidiano y a diversificar sus faenas domésticas al combinarlas con la vida militar, pues en varias ocasiones que los soldados no se daban abasto a la hora de los balazos, las mujeres acudían a la línea de batalla con rifle en mano y sus cananas en el pecho.

Pero también sucedió que algunas de las soldaderas que se quedaron solas, en lugar de unirse a otros hombres, decidieron adherirse a grupos de lideresas poderosas y formaban sus propios grupos rebeldes. Tal fue el caso de Margarita Neri, en Guerrero, Rosa Bobadilla viuda de Casas en Morelos y Juana Ramona viuda de Flores, “La Tigresa”, en Sinaloa, o el caso de Petra Herrera con el ejército villista y la famosa Valentina, de quien aún no se sabe bien su verdadero origen e identidad. Estas mujeres se diferenciaron de las demás por desempeñar más bien una función de soldado, encabezando brigadas de mujeres, e incluso de hombres.¹⁸⁹ La participación de la mujer soldado en algunos casos fue reconocida de manera oficial, aun así, los grados militares conferidos no fueron validados. No obstante, el reconocimiento del pueblo siempre estuvo presente.¹⁹⁰

La masculinización de las mujeres en la tropa fue un fenómeno común, pues adoptaban modales y actitudes varoniles, como la firmeza, el dominio y la valentía, incluso la vestimenta. A veces era difícil poder distinguir si eran hombres o mujeres, a éstas se les llamaba vulgarmente como “marotas”.¹⁹¹ Un caso singular es de “Amelio” Robles, una mujer soldado que se unió a las fuerzas del sur bajo el mando de Zapata y en dichas circunstancias se forjó una identidad social y subjetiva masculina. Al finalizar la lucha armada, optó por continuar con su

¹⁸⁹ Elizabeth Salas, *Soldaderas en los ejércitos mexicanos*, México, Ediciones Diana, 1995, p. 66.

¹⁹⁰ Tal es el caso de Carmen Vélez, una amazona –seguramente perteneciente al ejército del sur-, después de haber librado una exitosa batalla en Tlaxcala, en el pueblo de Santa Cruz. Tras haber ocupado el referido pueblo con una parte de su tropa y en todo orden la formó en la estación del Ferrocarril Mexicano, donde los pasajeros del tren directo de Puebla a esa Capital, (en la mañana), lanzaron vivas a la amazona y sus subordinados; a esto le siguió una fiesta en su honor y a sus hombres. Véase: “Una amazona se bate en Tlaxcala”, *Diario del hogar*, Martes Junio 6 de 1911, p. 2.

¹⁹¹ Eulogio Salazar Villegas, PHO/1/37, p. 20. Entrevista con el general de división Eulogio Salazar Villegas, realizada en la ciudad de México, por Laura Espejel, el 18 y 24 de enero de 1973.

identidad masculina a lo largo de su vida, tanto en la esfera pública como en la privada.¹⁹²

Aunque muchas mujeres-soldado se han dado a conocer por diversas historias que oscilan entre el mito y la realidad, algunas fotografías del Archivo Casasola dejan ver a varias mujeres portando indumentaria de soldados rasos al vestir ropa de hombre y cargar con cananas y pistola. Quizás no todas las fotografías sean garantía de un retrato fiel de estas mujeres, sin embargo, son fuente importante e interesante que nos remite a imaginar el entorno en que pudieron haber luchado, ya fueran soldados rasos o coronelas.

Un caso curioso fue el de María Encarnación Mares, oriunda de la ciudad de Guanajuato, quien ingresó en 1913 para luchar con las fuerzas constitucionalistas y operó en las regiones de Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz, en contra del huertismo. Se separó del ejército en 1916 con el grado de subteniente. Sin embargo, no fue reconocida como veterana de la Revolución, como otras mujeres. En un diario de 1932 se publicó un reportaje sobre esta mujer, quien no había recibido pensión alguna por su contribución a la causa revolucionaria. En la nota periodística se le entrevistó a la revolucionaria, quien relató que cuando entró al movimiento, le dijo a su esposo: “Mira, Isidro, yo quiero empuñar las armas que seguirte como soldadera, ¿qué te parece?”.¹⁹³ Y así fue que se unió al movimiento. A pesar de su valerosa participación en la lucha contra el huertismo, Encarnación, alias “Chonita” vivía en el anonimato, en condiciones de miseria y estaba a punto de ser lanzada de su vivienda. El autor de esta nota concluye diciendo:

Todavía no se hace justicia a la mujer mexicana que combatió en la Revolución por la causa del pueblo, en contra de la tiranía de Victoriano Huerta. Con los actos heroicos de esas mujeres, podría escribirse un libro histórico, ameno e importante, pues el sexo débil

¹⁹² Gabriela Cano, “Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana”, en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica 2009, p. 63.

¹⁹³ María Encarnación Mares. D/112/C-801. AHDN. El artículo citado está anexado al expediente referido: Miguel Gil, *La Prensa*, del día Viernes 30 de diciembre de 1932, p. 19.

tomó amplísima participación en el movimiento bélico que culminó con el triunfo de las armas constitucionalistas.¹⁹⁴

Afortunadamente años después le dieron su reconocimiento y su pensión como veterana de la Revolución. Sin embargo, así como “Chonita”, muchas mujeres vivieron durante años en condiciones de pobreza, sin alguna retribución por sus labores en el movimiento armado, y la mayoría murieron así. Aunque seguramente la participación femenina en la guerra fue numerosa, el reconocimiento oficial no se les pudo otorgar a todas, pues como requisito indispensable estaba el presentar testigos de renombre que también hubieran participado en la lucha para corroborar y legitimar su contribución. Lamentablemente no todas tuvieron las facilidades y la información para ser retribuidas.

El caso de la coronela María de la Luz Espinosa Barrera, de Yautepec, Morelos, también es singular, quien prestó servicio a las tropas zapatistas desde 1910 hasta 1920.¹⁹⁵ La investigadora Anna Macías señala que esta coronela zapatista tiene un gran parecido a la “negra Angustias”, protagonista de la novela *La negra Angustias* (1944) del escritor Francisco Rojas González. El novelista se inspiró en una mujer real llamada Remedios Farrera, quien también tuvo el rango de coronela. Algunos paralelismos que existen, según Macías, entre estos dos personajes son los siguientes: 1) sus madres murieron al dar a luz, 2) sus padres no volvieron a casarse, así que las dos carecieron del amor y del cuidado materno, 3) Cuando eran niñas se encargaban de cuidar cabras, 4) Ambas mujeres se mancharon las manos de sangre, pues mientras Angustias mató al hombre que intentó violarla, Luz Espinosa asesinó a una mujer que tenía una aventura con su marido. La coronela Espinosa, después de haber pasado cinco años en prisión ingresó como voluntaria en el ejército zapatista y, al igual que la “negra” Angustias, se comportaba como un hombre y vestía con ropas masculinas.¹⁹⁶

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ Cfr. Anna Macías, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Colección Libros del PUEG/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 65. Esta investigadora tuvo la oportunidad de entrevistar a esta coronela zapatista.

¹⁹⁶ Anna Macías, *op. cit.*, pp. 65-66.

En cuanto a la obra de Francisco Rojas, es importante mencionar que la construcción del personaje de “La Negra” Angustias va más allá de exaltar la contribución femenina a la lucha revolucionaria vista desde una joven mulata. La caracterización del personaje desde un inicio refleja visos de una identidad y personalidad diferente al de una mujer común y corriente, que a través del relato – desde su nacimiento, pasando por su infancia, hasta llegar a su juventud y el momento en que se une a la Revolución- se va complejizando más y esta conformación desemboca en su adhesión a la lucha. Hay que dejar claro que si bien el escritor se basa en un personaje real para construir esta narración, finalmente se trata de un personaje que emerge de la ficción, al igual que la serie de situaciones en las que se van desarrollando los personajes de la historia.

Considero que esta obra aportó una visión diferente a la historiografía del cine de la Revolución Mexicana, pues hace énfasis en la participación femenina dentro de las tropas del movimiento armado. La presencia de personajes femeninos en la novela de la Revolución en la primera mitad del siglo XX no era algo extraño, pero lo que es novedoso en la novela de Rojas es que su personaje principal sea una mujer. El autor la ubica en el centro de la trama y arma un personaje que desde el inicio del relato se deja ver como transgresor tanto en la vida cotidiana como en la Revolución.

Para continuar con la línea cinematográfica, rescato este paréntesis histórico y literario sobre la presencia de mujeres soldado en la Revolución, puesto que estos fenómenos tuvieron su repercusión en el mundo del celuloide. Fue la directora Matilde Landeta la que pone el ojo en esta novela con la intención de adaptarla y llevarla a la pantalla. La propia Landeta le pidió permiso al escritor para poder hacer una adaptación de su novela para el cine.¹⁹⁷

Pero ¿Por qué destacar esta película? ¿Qué la hace singular y diferente a las demás a las que he hecho referencia? ¿Qué tiene de original esta cinta si está basada finalmente en una narración novelística? Para responder a ello es conveniente voltear los ojos no sólo hacia el filme en sí, sino hacia quien está

¹⁹⁷ Cfr. Julianne Burton, *op. cit.*, p. 89.

detrás de éste. No sólo la película resulta singular, sino también el hecho de que haya sido una mujer la que haya decidido rodar una producción así. Si bien Matilde Landeta no era tal cual la primera mujer mexicana en dirigir un film, sí fue una de las más sobresalientes en su momento, además de que incursionó en la industria desde diferentes trincheras y con diferentes cargos.

El entorno del cine mexicano en aquellos años de la Época de Oro estaba conformado en su mayoría por un sector masculino en relación con los cargos de dirección y producción, así que resulta interesante observar cómo es que una mujer como Landeta, por un lado, logró llegar a la dirección, y por otro lado, por qué decide llevar a la pantalla una historia como la de *La negra Angustias*. A su vez, las historias contadas a partir de la épica revolucionaria insistían en representar a las mujeres como seres abnegados e incondicionales a sus hombres. Así que este fenómeno cinematográfico tiene su singularidad por dos vías especialmente: 1) Una película que por primera vez retrata a la mujer revolucionaria desde otra trinchera y como personaje central de la trama; 2) Una directora que logra proyectar una película de tal envergadura en un ambiente un tanto hostil para la participación de las mujeres en el cine.

Si bien es cierto que la historia no es idea original de Landeta, también es pertinente ver cuáles fueron los resultados de la adaptación al cine, pues los cambios realizados por la directora sobre escrito original de Rojas, pueden dejar entrever los intereses e intenciones de la realizadora. Así pues, una vez más, nos topamos con una representación que a mi consideración marcó ruptura en el mundo cinematográfico, así como lo hizo en su momento la literaria como *La negra Angustias*, de Francisco Rojas, no sólo en el mundo de las letras y en el del cine, sino en la propia construcción de las mujeres como sujetos históricos en la Revolución Mexicana para la Historia y la historiografía.

3. Matilde Landeta: en busca del mundo cinematográfico

*El mundo del cine era prohibido, era la boca del infierno;
me di cuenta de que en el infierno
estaba mi medio de expresión.*¹⁹⁸

Matilde Landeta

3.1. El siglo de las mujeres

La llegada del siglo XX en el mundo y en especial en México, marcó una realidad sustentada en la esperanza de un mundo mejor, donde el progreso y la modernidad serían los incentivos para llegar a una sociedad más civilizada. Pero esta idea iba de la mano con el crecimiento urbano e industrialización del país, lo cual generó una ola de migración del campo a la ciudad, pues la mano de obra era cada vez más necesaria. Por otra parte, el discurso de una educación imprescindible para el crecimiento y desarrollo del país fue ganando cada vez más espacio en la agenda política de los gobiernos. Era necesario pues que tanto mexicanas como mexicanos se insertaran en la lógica del capital, pero también que estuvieran preparados para poderse desempeñar en sus labores y forjar ciudadanos respetables.

Más allá del discurso moral y las “buenas costumbres”, las mujeres se vieron en la necesidad de salir de sus casas para poder trabajar y obtener un salario en su mayoría raquítico, para contribuir con los gastos del hogar y la familia. Las mujeres que tenían oportunidad ingresan a la escuela, e incluso a la universidad, a estudiar y prepararse como profesionistas. Es así que las mexicanas empezaron a salir de sus hogares –considerados parte de la esfera privada- para ocupar espacios públicos y fueron tomadas en cuenta como parte necesaria de la transformación de la sociedad.

Estas transformaciones no fueron mera casualidad, pues si bien el propio sistema económico exigía que tanto hombres como mujeres salieran a las calles a

¹⁹⁸ Matilde Landeta, “Bienvenidos a la boca del infierno”, en Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres Mexicanas del siglo XX*, tomo I, México, Editorial Edicol/Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, p. 295.

trabajar, esto fue de la mano con la lucha que éstas iban emprendiendo para ganarse un lugar preponderante en la sociedad. Desde diferentes trincheras muchas mujeres empezaron a sobresalir y a dar cuenta de su importancia como sujetos políticos y agentes sociales en la Historia. La propia Marta Lamas considera que “por el éxito de sus batallas culturales y por su protagonismo político se ha llamado al siglo XX el tiempo de las mujeres”.¹⁹⁹

No obstante, es arriesgado decir que toda mujer haya sido partícipe de este intento por emanciparse como sujetos sociales, pues las desigualdades prevalecieron. Factores como la clase social, la edad, los orígenes étnicos y raciales, así como la educación, la cultura y las creencias religiosas hacen que esta idea de “la mujer” mexicana emancipada sea paradójica. Desde principios del siglo XX, pasando por la coyuntura del movimiento revolucionario y llegando a los inicios de la consolidación del Estado posrevolucionario, diversas organizaciones y asociaciones femeninas, no siempre apegadas a una postura o ideario feminista, empezaron a tener presencia en los asuntos políticos, sociales y culturales de este país.

Sin embargo, éstas se desarrollaban principalmente en espacios urbanos e integrados por mujeres de una clase media o alta. Tras los avatares del movimiento revolucionario, el devenir del pueblo mexicano tenía preparado un camino distinto para todos. Durante la guerra hubo familias aristócratas y burguesas desterradas, de las cuales algunas vivieron de sus rentas, otras no tuvieron otra opción más que quedarse y sufrir las consecuencias de la destrucción de sus tierras y propiedades, así como la pérdida de sus trabajos. Este sector de la población, junto con un sector emergente que se vio beneficiado de la lucha revolucionaria, conformó un nuevo estrato social que bien podíamos

¹⁹⁹ Marta Lamas, “Introducción”, en Marta Lamas (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 9.

ubicar como una clase media.²⁰⁰ Ante este panorama, las mujeres tuvieron más facilidad de acceder a los espacios laborales, educativos y culturales.

A propósito de las mexicanas del siglo XX que sobresalieron en la esfera intelectual, Rosario Castellanos (1925-1974), literata y diplomática, promotora de la cultura nacional, en sus primeros escritos opinaba lo siguiente respecto al mundo de la cultura: “el mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino”.²⁰¹ En su texto *Sobre cultura femenina*,²⁰² arguye que mientras que la mujer se eterniza a través de la maternidad, el hombre busca su trascendencia en el pensamiento la creación, en la cultura, él “descubre las verdades y las cree y las expresa”,²⁰³ mientras que la mujer se perpetúa en el cuerpo, el hombre lo hace en la cultura, “refugio de varones a quienes se les ha negado el don de la maternidad”.²⁰⁴ En este ensayo filosófico, Castellanos concluye en que:

Entre las formas culturales la mujer escoge las más accesibles, las que exigen menos rigor y disciplina, las que son más fácilmente falsificables e imitables. De ahí que haya sido la literatura (y de los géneros literarios la novela y la lírica) el más socorrido salvavidas de la mujer.²⁰⁵

Sin embargo, la postura de Castellanos es algo parcial y a veces arbitraria. Ella misma se cuestiona sobre por qué entonces existen tantos libros, cuadros y estatuas firmadas por mujeres, y cuáles son los factores determinantes en las mujeres que lograr crear alguna expresión cultural en el sentido artístico. La

²⁰⁰ Aurelio de los Reyes, en Pilar Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. IV, tomo II, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 315, 316.

²⁰¹ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 82.

²⁰² La obra citada fue el trabajo de tesis de la escritora para optar por el título de maestría en filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A través de una especie de ensayo sobre el pensamiento filosófico de varios autores clásicos, la literata reflexiona sobre la condición de la mujer frente a la cultura y a la naturaleza, y de sus imposibilidades de crear una cultura femenina tal cual debido a las limitaciones de carácter biológico. No obstante, su visión frente a este fenómeno cambió cuando entró en contacto con la obra de Simone de Beauvoir, con su filosofía existencialista y un pensamiento feminista novedoso. Cfr. Gabriela Cano, “Prólogo”, en Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 24-26.

²⁰³ *Ibid.*, p. 175.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 192.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 216.

reflexión sobre la postura de varios pensadores e intelectuales clásicos de la Historia la conduce hacia un camino negativo y desolador en la situación de la mujer está predeterminada y limitada por su condición biológica. Finalmente, diversos elementos son los que delinearán la inserción de las mujeres en la creación artística y cultural, tales como la situación social, familiar, el acceso a la educación, así como las expresiones políticas y culturales de cada momento histórico en un lugar determinado. Gabriela Cano, en el *Prólogo* que realizó para introducirnos a la obra citada de Castellanos señala que con el paso de los años, la escritora se fue convenciendo de que las mujeres construyen sus cualidades femeninas a través de un proceso social y cultural y que, por tanto, su condición no está predeterminada por la naturaleza.²⁰⁶

Aunque Rosario Castellanos no fue la primera ni la única mujer que tuvo la preocupación de rescatar y reflexionar sobre la presencia de las mujeres en la creación de la cultura, es oportuno subrayar sus aportaciones literarias y filosóficas, pues a diferencia de otras mujeres, ella no pretendió exaltar sin más ni menos las producciones culturales de mujeres y hacer una apología de personajes femeninos que han sobresalido en el mundo de las artes. Para ella era importante comprender y explicar la presencia femenina en la cultura a través de un entendimiento filosófico de la condición del hombre y la mujer, y de su trascendencia en el mundo. De esta forma, la apertura de los espacios educativos y culturales se acrecentó durante la primera mitad del siglo XX, y esto lo podemos ver por la presencia que tuvieron no sólo en la literatura, sino en otras disciplinas artísticas como la pintura, la danza, la fotografía, hasta llegar al cine.

3.1.1. *Mujeres en la escena cultural*

El acercamiento cultural que se podía presentar para las mujeres era normalmente a través del espacio educativo, específicamente con la actividad magisterial, la

²⁰⁶ Gabriela Cano, "Prólogo", en Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 27.

cual era considerada como idónea para las mujeres, pues guardaba semejanzas con las virtudes maternas.²⁰⁷

A través de la vía educativa, las mujeres pudieron cultivarse en los campos humanísticos como las letras, la filosofía, la historia y la pedagogía. Algunas dejaron plasmados sus conocimientos en libros de texto, que si bien no contaban con un prestigio intelectual elevado, eran publicaciones de gran tiraje e impacto social; tal fue el caso de María Enriqueta, con su libro *Rosas de la infancia* (1914), obra que reunía textos de poesía y prosa, y de la profesora Soledad Solórzano, con su libro de texto *Tercer curso de lengua española* (1940), el cual llegó a la vigésimo sexta edición.²⁰⁸ Muchas de estas mujeres tuvieron la oportunidad de abrirse en los espacios universitarios nacionales e internacionales y ocupar un lugar preponderante en la enseñanza desde el nivel de *kindergarten* hasta en las aulas universitarias, en donde no sólo aprendieron sobre métodos pedagógicos y conocimientos humanísticos, sino que los transmitieron a las futuras generaciones.

En 1925 se fundó la Asociación de Mujeres Universitarias, creada con la intención de promover las relaciones culturales y académicas entre las estudiantes mexicanas y las extranjeras. También se fundó, en 1926, la revista *Mujer. Periódico independiente para la elevación moral e intelectual de la mujer*, la cual abordaba temas como el divorcio, la discriminación de género en la legislación civil y laboral, así como cuestiones de higiene. Años después, en 1935, se creó el Ateneo Mexicano de Mujeres, una asociación conformada principalmente por escritoras y periodistas, con el propósito de respaldar el trabajo intelectual de sus integrantes.²⁰⁹

Otras mujeres, también estudiantes universitarias de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, sobresalieron por su obra poética. Tal es el caso de Margarita Michelena (1918-1998), con obras como *Paraíso y nostalgia* (1945),

²⁰⁷ Gabriela Cano, "Las mujeres y las humanidades", en Francisco Blanco Figueroa (dir.), *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, Tomo II, México, Editorial Edicol/Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 37-38.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁰⁹ Gabriela Cano, "Las mujeres en el siglo XX. Una cronología mínima", en Marta Lamas, *op. cit.*, pp. 37, 42.

Laurel del ángel (1948) y *La tristeza terrestre, El país más allá de la niebla* (1958).²¹⁰ Posteriormente se desempeñó como editora política de los periódicos *Novedades de México* y *Excélsior*. Otro caso singular fue la poetisa Guadalupe “Pita” Amor, con obras como *Yo soy mi casa* (1948) y *Décimas a Dios* (1953). Fue una mujer controversial por su estilo de vida tan liberal, además posó desnuda para algunos pintores, como Diego Rivera. Quizás su personalidad tan extrovertida y su participación en los medios televisivos la hicieron más popular que sus hermanas mayores, quienes también tuvieron una obra valiosa. Carito Amor de Fournier fue la fundadora de la Prensa Médica Mexicana, e Inés llegó a dirigir la Galería de Arte Mexicano.²¹¹

En 1927, Carmen Mondragón (1893-1978), mejor conocida como Nahui Ollin, pintora y poetisa, perteneciente a una familia acaudalada en tiempos del Porfiriato, organizó una exposición fotográfica, la cual causó cierto escándalo pues en ésta iban incluidos algunos desnudos artísticos que ella misma realizó, lo cual no opacó su éxito que tuvo dentro de la esfera artística e intelectual de aquella época. Por otro lado, bajo la dirección de José Manuel Puig en la Secretaría de Educación Pública (1930-1932), Concha Michel fue encomendada para viajar por varios estados del país con el objetivo de recabar música y canciones populares que fueran típicas de cada región del país. Esta mujer, perteneciente al Partido Comunista y simpatizante del Cardenismo, era conocida por su extenso repertorio de canciones que hacían alusión al Corrido Mexicano principalmente revolucionarios y anticlericales, además de que escribió obras para teatro.²¹²

En 1932 se instauró la primera escuela oficial de danza, como dependencia del Departamento de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública. La constitución de una danza folklórica bajo las técnicas del ballet clásico europeo parecía algo incompatible con la idea de mostrar una creación artística con una

²¹⁰ Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, 2010, p. 239.

²¹¹ Elena Poniatowska, “Pita Amor”, *La Jornada*, 8 de julio de 2012 [Consulta en línea: 16 mayo 2013].

<http://www.jornada.unam.mx/2012/07/08/opinion/a03a1cul>

²¹² Alma Gloria Chávez, “Inolvidable Concha Michel”, *Cambio de Michoacán*, 30 de diciembre de 2007 [Consulta en línea].

identidad propia, pues se necesitaba de una investigación exhaustiva de las tradiciones y características de los bailes indígenas y regionales. Para Alberto Dallal, el surgimiento de lo que hoy conocemos como “danza folklórica” parte de dos caminos radicalmente opuestos:

[Por un lado], la urbanización de las prácticas de las danzas regionales, campiranas, que ya antes del siglo XX eran productos entreverados de elementos mexicanos y populares europeos, principalmente andaluces; [por otro lado], el desarrollo vigoroso, pleno, auténtico de estas mismas danzas en sus lugares y ámbitos de origen y participación.²¹³

En la búsqueda de una profesionalización de la danza mexicana y de una conformación de técnica propia, el afán de crear un arte dancístico autóctono era una tarea difícil, pues la única técnica aprendida era la del ballet clásico, y la tradición de los bailes regionales e indígenas poco tenían que ver con la primera. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello fueron de las primeras en participar en este proyecto artístico; mientras que la primera enseñaba ballet clásico, la segunda enseñaba bailes mexicanos, y juntas crearon el “Ballet de masas 30-30”, inspirado en la Revolución Mexicana.²¹⁴

En un intento de hacer una adaptación “nacionalista” de la tradición ancestral de los grupos prehispánicos, así como de la mestiza y criolla que se conformó durante el periodo colonial, dio como resultado una creación dancística híbrida. En 1947 el gobierno creó la Academia de Danza Mexicana, bajo la dirección de Guillermina Bravo y Ana Mérida, en donde se impartían cursos de técnica clásica, así como danza moderna y regional, a fin de retomar elementos populares que enriquecieran el carácter nacional de la danza mexicana.²¹⁵ Carlos Monsiváis describe la danza de aquellos años así:

En los ballets del nacionalismo se recrea el hieratismo indígena, la indignación de las comunidades despojadas, el mito de Zapata engendrado por la tierra, las peleas de gallos, las energías del

²¹³ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p. 105

²¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

barroco, el fracaso de la Revolución, la estilización de lo folclórico, las mujeres de la Revolución, las peregrinaciones y las mandas.²¹⁶

En el mundo de la pintura hubo casos excepcionales y populares como el de Frida Kahlo, quien además de tener una trayectoria como artista, estuvo presente en los movimientos políticos y simpatizaba con el Partido Comunista. En 1938, presentó su primera exposición individual en la ciudad de Nueva York. María Izquierdo y Aurora Reyes²¹⁷ fueron otras pintoras con una obra extensa y reconocida; parte de la obra de éstas dos se enmarca en el estilo muralista que estaba en boga en el país. Varias de estas pinturas comulgaban con la idea de un arte nacional que identificara a México con su historia y folclore. También está el caso de Leonora Carrington (1917-2011), nacida en Inglaterra, y el de Remedios Varo (1908-1963), nacida en España, quienes formaron parte de la ola de expulsados por la Segunda Guerra Mundial, que simpatizaban con el movimiento surrealista, como André Breton, Benjamin Péret, Alice Rahon, Katy Horna, entre otros.²¹⁸

Al igual que Frida Kahlo, Tina Modotti, amiga de la pintora, tuvo una presencia importante en las manifestaciones artísticas y políticas del país. De origen italiano, la fotógrafa emigró con su familia a Estados Unidos, donde siendo joven llegó a participar en películas hollywoodenses, aunque poco conocidas. En 1922 emigró a México con su amigo y mentor el fotógrafo Edward Weston, en parte atraído por la Revolución Mexicana y su proyecto nacionalista. Al igual que en otras artes, el nacionalismo y el populismo fueron elementos determinantes en la obra de la fotógrafa, imponiendo técnicas novedosas de revelado. Gran parte de su obra en México retrata la cotidianeidad del pueblo mexicano, realizando tareas como cargar agua, arar los campos, mujeres alimentando a los niños, así como la celebración de distintas fiestas patronales.²¹⁹ Parte de su participación política quedó reflejada en su trabajo fotográfico en revistas como *El Machete*, periódico

²¹⁶ Carlos Monsiváis, *op., cit.*, 2010, p. 223.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 260-261.

²¹⁹ Rosario Ferré, "Tina y Elena: el ojo y el oído de México", Nexos en línea, 1 de febrero de 1986, s/p. [Consulta: 17 mayo 2013] <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=266990>.

dirigido a los obreros que publicaban Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Además se afilió a asociaciones como el Comité Manos fuera de Nicaragua, la Liga Anti-Imperialista de las Américas y al Partido Comunista.²²⁰

En 1931, Isabel Villaseñor protagonizó el filme *¡Qué viva México!*, del cineasta ruso Sergei Eisenstein, encarnando a una indígena llamada María, convirtiéndose así en una referencia de lo mexicano. Además fue grabadora y autora de corridos. Según Gabriela Cano, sus retratos y autorretratos contribuyeron a forjar un arquetipo mestizo de la mujer mexicana en el periodo posrevolucionario.²²¹

En el caso del cine tendrían que pasar unos cuantos años más para poder ver a una que otra mujer trabajando detrás de cámaras como directora, pues si bien en espacios artísticos como la pintura, la fotografía o la literatura, se podía trabajar de una manera individual y por lo mismo, más independiente, en el cine no pasaba lo mismo. Como industria necesita de todo un equipo de producción tanto técnica como artística, en el que había muchas tareas que no se consideraban propias del género femenino. Así que durante los primeros años del cine nacional la presencia de las mujeres era poco representativa a excepción de unas cuantas tareas que se encomendaban a ellas por su propia naturaleza.

No obstante, cabe resaltar el caso de las hermanas Dolores y Adriana Elhers, quienes desde jóvenes trabajaron como fotógrafas. Les tocó conocer a Venustiano Carranza, por quien las hermanas sentían simpatía y apoyaban su causa revolucionaria. Carranza, sabiendo el oficio de estas jóvenes, las mandó a Washington a estudiar fotografía, pero regresaron también con estudios de cinematografía. A su regreso fundaron la Casa Elhers, que serían durante 50 años sus laboratorios cinematográficos y negocio, donde procesaban las películas y vendían aparatos de proyección, además de que participaron activamente en la política cinematográfica de la Revolución Mexicana y en las oficinas de censura.²²²

²²⁰ *Idem.*

²²¹ Gabriela Cano, en Marta Lamas, *op. cit.* p. 41.

²²² Patricia Torres San Martín, "Las mujeres y el reportaje-documental en México, (1920-1936)", *op. cit.*, p. 358.

Les llegaron a encargar películas para el gobierno, con temas de índole social, cultural y política, como el sistema de aguas, las riquezas petroleras, las culturas prehispánicas, entre otras.²²³ Su oficio detrás de cámaras como documentalistas estaba más enfocado en el rubro del noticiero y de propaganda política que de creación fílmica, sin embargo, su trabajo y conocimiento técnico las coloca en un lugar vanguardista en cuanto a la implementación del cinematógrafo.

3.1.2. *El cine, ¿un mundo masculino?*

Para ese entonces, la presencia de las mujeres en la industria cinematográfica, si bien no era escasa, sí era selectiva. En la pantalla podíamos ver infinidad de rostros femeninos bellos y exóticos que independientemente de sus capacidades histriónicas eran éxitos taquilleros. No obstante, lo que sucedía detrás de cámaras, tanto en la parte artística como en la técnica, era otra cosa respecto a la presencia femenina.²²⁴ Es cierto, que algunos oficios como el de maquillista eran desempeñadas en su mayoría por mujeres, ya que podía considerarse como una faena femenina. En los años del cine de oro mexicano sobresalieron maquillistas como la popular Dolores Camarillo “Fraustita”, quien además era actriz, Ana Guerrero y Concepción Zamora.²²⁵ Sin embargo, cabe señalar que no fue una labor realizada exclusivamente por mujeres, pues hubo uno que otro hombre como maquillista, como los casos de Armando Meyer²²⁶ y Román Juárez.

En la confección de vestuario también se encuentran varios nombres como el de Beatriz Sánchez Tello, Elvira Olvera, María Enciso y Lillian Oppenheim.²²⁷ En el caso del vestuario, la presencia de mujeres y hombres estaba más equilibrada.

²²³ Dolores Elhers, PHO/2/12.

²²⁴ Los nombres proporcionados a continuación fueron obtenidos de las fichas técnicas de cintas que van del año 1936 a 1951. Cabe señalar que en varios casos las funciones de maquillaje, vestuario, peinado, anotador, entre otras, no aparecen en la ficha, así que cabe la posibilidad de que existan ejemplos de otras mujeres pero en este caso están omitidos. Véase en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>. y <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/index.htm>

²²⁵ Otros nombres de maquillistas fueron Margarita Ortega, Sara Mateos, Carmen Palomino, Sara Herrera y Noemí Wallace (las dos últimas trabajaron con la directora Landeta).

²²⁶ Armando Meyer colaboró con el director Emilio Fernández en películas como *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948) y *Maclovía* (1948).

²²⁷ Otros nombres son Rosario Vera, Elena P. de Galindo, Aurora Máinez, Tula y Josefina Reynoso; las dos últimas colaboraron en *Lola Casanova* y *La negra Angustias*, de Matilde.

Otros oficios como el de peinado también fueron delegados a las mujeres, como a Esperanza Gómez, María Luisa Bojórquez y María Salazar.

Sin embargo, en otras actividades que quizás se consideraban menos “femeninas” son pocos los nombres de mujer que he localizado, como en el caso de la escenografía, pues apenas el de Estrella Boissevain salen a la luz. No se diga el caso de las productoras, pues casos como el de Ana María Escobedo y María Luisa Gómez Mena son muy exiguos. En cuanto a la función de anotador(a), la única *script girl* de la época conocida era Matilde Landeta (1913-1999) en el cine mexicano. Lo mismo pasaba en la labor de edición, pues el nombre que sobresale es el de Gloria Schoemann, quien trabajó en innumerables filmes al lado de los directores más aclamados de la época tales como Emilio Fernández, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, sin olvidar a su colega Matilde Landeta, colaborando en sus dos primeras cintas. Cabe mencionar que antes de iniciar su labor como editora, tuvo una participación fugaz como actriz al trabajar de extra en algunas películas hollywoodenses, y a su regreso a México, en *Hombres de Mar* (1935), una película del director Chano Urueta.²²⁸

En relación con la elaboración de guiones, la aparición de una que otra mujer reflejan el hecho de que la función de guionista estaba delegada casi exclusivamente al sector masculino. No obstante, se pueden encontrar los nombres de Elvira de la Mora, quien desde 1936 colaboró en la cinta *¡Ora Ponciano!*, de Gabriel Soria y posteriormente en *Viva mi desgracia*, de Roberto Rodríguez (1943) y la popular *Los tres García* (1946), de Ismael Rodríguez. Otro nombre conocido es el de Janet Alcoriza, esposa del realizador Luis Alcoriza, quien se le conoció primero como actriz, pero posteriormente desempeñó funciones como argumentista, adaptadora y guionista. Entre su obra como guionista destacan cintas como *La hora de la verdad* (1944) de Norman Foster, *El*

²²⁸ Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, *Medalla Salvador Toscano 1993 al mérito cinematográfico: Gloria Schoemann*, México, Secretaría de Gobernación, 1993, s/p.

gran calavera (1949) de Luis Buñuel y *La liga de las muchachas* (1949) de Fernando Cortés.

Existieron otros casos extraordinarios, pues hubo mujeres que además de guionistas fueron directoras, como en el caso de Matilde Landeta. A esta directora se le conoce como la pionera del cine mexicano, sin embargo, existen otros nombres que si bien no alcanzaron el reconocimiento y la popularidad que tuvo el trabajo de Landeta, participaron y colaboraron con anterioridad detrás de cámaras, tal es el caso de la actriz María Herminia Pérez de León Avendaño, mejor conocida como Mimí Derba y el de Adela “Perlita” Sequeyro Haro.

Cabe señalar que estas dos actrices empezaron su carrera en el teatro, así como muchos actores de la época. No hay que olvidar que el teatro es un antecedente del cine, y como tal, una empresa difícil también para el sector femenino. Artistas como Virginia Fábregas, María Conesa y Esperanza Iris se lanzaron como empresarias en el mundo de la zarzuela y el teatro durante las primeras décadas del siglo XX.

En la atmósfera teatral también se puede ver un propósito de presentar temáticas de índole nacionalista, de acuerdo con un proyecto de reconstrucción posrevolucionaria, punto que marcó una transición en los espectáculos de lo extranjero a lo “mexicano” y “así fue como se pasó de la capital ‘ensarzuelizada’, que a algunos no les gustaba nada, al ‘costumbrismo nacionalista’...”.²²⁹ Si bien, la zarzuela y el teatro de revista venían de la tradición española, estas mujeres supieron adaptarlos a un ambiente más nacionalista, pues se abordaban temáticas en relación con los usos y costumbres y el imaginario social de los mexicanos. Tanto la actriz Esperanza Iris como Virginia Fábregas lograron inaugurar su propio teatro.²³⁰

²²⁹ *Ibid.*, p. 21.

²³⁰ Gabriela Pulido, “Empresarias y tandas”, *Bicentenario*, Instituto Mora, vol. 2, núm. 6, México, 2009, 17-30.

Quien logró trascender a la pantalla cinematográfica fue como Mimí Derba (1893-1953). De la interpretación de zarzuelas pasó al mundo del celuloide, no sólo como actriz, sino como productora, argumentista y directora. En 1917, fundó su productora Azteca Films junto con el cinematografista Enrique Rosas. En cintas como *En defensa propia*²³¹ y *La soñadora*, las dos de 1917, además de actuar, es autora del argumento de éstas.²³² Pero fue hasta *La Tigresa* (1917) que Derba dirigió una cinta, convirtiéndola así en la primera directora de largometrajes en el cine mexicano silente, aunque resultó un fracaso en taquilla.²³³ Hay una discusión sobre si ella fue realmente quien dirigió esta película, pues no hay registro oficial que lo corrobore. Sin embargo, el investigador Ángel Miquel señala que “al ser actriz pudo haber visto cómo se dirigía” además de que “hay un testimonio de un periodista que cuando la entrevista dice casi textualmente: ‘...y Mimí Derba estaba agotada por la dirección de las escenas de *La Tigresa*’.”²³⁴ Después de este filme, no existe noticia de que haya vuelto a dirigir otro filme, más bien se siguió dedicando únicamente a la actuación.

Mimí Derba dejó huella tanto en el teatro como en el cine al emprender tareas que comúnmente eran desempeñadas por hombres, pues su presencia en teatro y cine como guionista, argumentista, actriz y también productora, hacen de esta mujer un caso excepcional y más en aquellos años. Derba sería un precedente de aquellas mujeres del cine sonoro que también lograron escribir y dirigir una película, como Adela Sequeyro y posteriormente Carmen Toscano y Matilde Landeta.

²³¹ Cabe resaltar que en el caso de esta cinta, el trabajo de argumentista de Mimí Derba es poco elogiado, pues en una nota de prensa sin autor se defiende, por un lado la labor del director Enrique Rosas, por el otro lado, el argumento de Derba es tachado de “infantil, de muy poco interés y tiene muchos defectos que se pueden señalar” y termina diciendo que “es muy natural que se noten deficientes los esfuerzos literarios de la señorita Derba.” Véase en “En Defensa Propia”, *Pegaso*, 20 de julio de 1917, en Felipe Garrido, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, México, Conaculta, 1996, pp. 280-281.

²³² Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, p. 245.

²³³ *Idem.*

²³⁴ Citado en Juan Solís, “El olvido alcanzó a Mimí Derba”, *El Universal*, 2 de octubre de 2000.

Cándida Beltrán Rendón (1898-1984) fue otra mujer que pudo incursionar, aunque de manera breve, en el mundo de la cinematografía. Su única realización fue *El secreto de la abuela*, de 1928, la cual fue producida, dirigida, escrita, actuada y escenificada por ella misma con la ayuda de los miembros de la compañía teatral de Gregorio Martínez Sierra, un dramaturgo español. La fotografía fue realizada por el camarógrafo Jorge Stahl. Después regresó a Yucatán, su tierra natal, donde abrió un expendio de la Lotería Nacional; mientras tanto, siguió escribiendo argumentos cinematográficos, cuentos y fue autora de numerosas canciones.²³⁵ A pesar de su fugaz participación, la directora consideró que su aportación al cine mexicano fue crucial:

Tengo a mucha satisfacción ser una de las propulsoras para el desarrollo del cine en México y en esta labor no desmayaré no obstante las grandes dificultades que hay que vencer para lograrlo. [...] Humilde empleada como soy, sin dinero y sin apoyo de ninguna especie, he logrado con mi propia voluntad, y sin otro aliciente por mis ideales, por ser una verdadera artista de cine, mexicana, con ambiente mexicano, hacer la primera película de arte que se hace en México.²³⁶

Adela Sequeyro (1901-1992), conocida más bien como “Perlita”, su pseudónimo de cronista taurina-, oriunda de Veracruz, desde joven se inició como actriz teatral, y hasta 1922 se estrenó en la pantalla con la cinta silente *El hijo de la loca*, de José S. Ortiz. A la llegada del cine sonoro protagonizó filmes como *El prisionero Trece* (1913) de Fernando de Fuentes y *Mujeres sin alma* (1934) de Ramón Peón y Juan Orol. Posteriormente, con el propósito de dirigir, fundó una cooperativa (Éxito), con la cual sólo produjo una película, *Más allá de la muerte* (1935), co-dirigida por Ramón Peón y ella. Abandonó esta cooperativa y fundó Producciones Carola, con su propio capital, con la que produjo y dirigió en 1937 *La mujer de nadie*, en la que también actuó y fue la encargada del guión y la edición. Un año después dirigió *Diablillos de Arrabal*, en la que también actuó; después de este filme no volvió a dirigir ni a actuar en cine, pues los fracasos de sus cintas la

²³⁵ Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, pp. 75-76.

²³⁶ Guadalupe Appendini, “Cándida Beltrán Rendón fue actriz de ‘El secreto de la abuela’, una de las primeras películas mexicanas”, *Excélsior*, jueves 17 de diciembre de 1979, p. 15-B. Citado en Perla Ciuk, *op. cit.* p. 76.

orillaron a retirarse del medio. Además de su obra como actriz y directora, también se le reconoce su trabajo de crítica cinematográfica durante la década de los años veinte y treinta en *El Universal Gráfico* y su trabajo como periodista en *El Universal Taurino*.²³⁷ Adela es considerada pionera del cine sonoro en México y también del cine latinoamericano.

Cabe resaltar el caso de la mexicana Elena Sánchez Valenzuela (1900-1950), quien además de ser actriz, dirigió, en 1936, el documental *Michoacán*,²³⁸ por encargo del entonces presidente Lázaro Cárdenas.²³⁹ Este tipo de documentales, además de funcionar como propaganda turística, también tenían como propósito dar a conocer los logros del entonces gobierno cardenista.²⁴⁰ La investigadora Patricia Torres San Martín señala que hay pistas de que, en efecto, Elena Sánchez Valenzuela dirigió este documental, sin embargo, no existe un registro oficial que la avale como directora. Además, menciona que así como *Michoacán*, también hubo trabajos parecidos y con la misma intención, tales como *Veracruz, el paraíso del trópico; Puebla, el relicario colonial de América; Así es Oaxaca, semilla de una raza; Acapulco, paraíso de América; Así es Morelos, ciudad de virreyes y Así es Campeche*. Desde 1920, tuvo también una carrera en el periodismo en diarios como *El Día, El Demócrata y El Universal Gráfico*, y fue corresponsal en Los Ángeles y París. En 1942, fue fundadora de la primera Filmoteca Nacional,²⁴¹ y este proyecto se dimensionó a nivel internacional, siendo también fundadora de la Filmoteca latinoamericana en 1946.

Otra contemporánea quizás menos popular fue la chilena Eva Limiñana, mejor conocida como “Duquesa Olga”. Se casó con José Bohr, productor y director de origen germano-argentino, y ambos participaron en la industria cinematográfica mexicana. Además de ser concertista de piano, durante los años

²³⁷ Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, pp. 716-717.

²³⁸ Cfr. Patricia Torres San Martín, “Las mujeres y el reportaje-documental en México, (1920-1936)”, *op. cit.*, 2011, pp. 362-365.

²³⁹ Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, México, UNAM-PUEG-CUEC/Miguel Ángel Porrúa, 1999, p. 87.

²⁴⁰ Patricia Torres San Martín, “Las mujeres y el reportaje-documental en México, (1920-1936)”, *op. cit.*, 2011, p. 364.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 361.

treinta colaboró en la creación de argumentos, guiones y adaptaciones para la pantalla, como *La sangre manda* (José Bohr, Raphael J. Sevilla, 1933), *¿Quién mató a Eva?* (José Bohr, 1934) y *Luponini* (José Bohr, 1935), además de haber sido productora de algunos filmes junto con su marido.²⁴² Posteriormente dirigió, al lado de Carlos Toussaint, *Mi Lupe y mi caballo* (1942), en la cual también participó como guionista y argumentista.²⁴³

Fue Matilde Landeta la que dejó huella en el cine de aquellos años, pues en ella se reconoce una amplia trayectoria detrás de cámaras, desde sus primeros pasos como anotadora, para después pasar a ser asistente de dirección y finalmente como realizadora. Y aunque estuvo muchos años sin dirigir, nunca dejó de trabajar en la industria, pues a pesar de las trabas que le pusieron, su pasión era el cine y por nada del mundo lo pensó dejar.

3.2. Matilde Landeta, un espíritu libre y revolucionario

Matilde Landeta²⁴⁴ nació en la ciudad de México, el 20 de septiembre de 1913.²⁴⁵ Cabe señalar que en otras referencias, el año de nacimiento que se da es el de 1910, justo en el año que inicia el movimiento revolucionario en México. Quizás a la directora le gustaba decir que había nacido en este año, ya que ella misma se autonabraba como “hija de la Revolución”. Durante su niñez vivió en un lugar céntrico de la ciudad, cerca del Zócalo, en la calle Guatemala.²⁴⁶ Según la propia Landeta, la familia de la madre tenía antecedente español, poseía cierto abolengo y holgura económica, además de ser “conservadora”, sobre todo la “matriarca”

²⁴² Mágina Millán, *op. cit.*, p. 87.

²⁴³ Moisés Viñas, *op. cit.*, pp. 321-322.

²⁴⁴ En realidad su nombre completo es Matilde Soto Conde Landeta, pero omite el de su padre (Soto Conde), porque siempre fue reconocida en la escuela por el apellido materno que era bien conocido en donde vivía. Véase Matilde Landeta, en Norma Iglesias, Rosa Linda Fregoso (ed.), *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1998, p. 236.

²⁴⁵ Cfr. Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 442. Véase también Julianne Burton, *hija de la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2002, p. 13.

²⁴⁶ Vivió justo en el lugar donde 65 años después se descubrieron las ruinas del Templo Mayor. Cfr. Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 442.

“Mamá Lola”, como llamaba Matilde a su abuela materna.²⁴⁷ Estos parientes radicaban en la ciudad de San Luis Potosí, y a menudo la familia de Matilde hacía sus visitas a este destino. En contraste, su vida en la ciudad de México parecía ser más precaria, pues a diferencia de su madre, el padre, también emigrante español, no provenía de una familia de abolengo, cosa que era mal vista por la “matriarca”.

Cuando Matilde contaba con escasos tres años de edad, su madre, de 32 años, murió de tifoidea, a causa de una epidemia que se propagó durante la guerra.²⁴⁸ Después de este triste episodio, el padre, de quien habla muy poco en sus memorias y en las entrevistas que le realizan, abandonó a sus hijos y posteriormente se desentendió de ellos. Esto dio un giro total a su vida, pues fue enviada a vivir a San Luis Potosí con su abuela materna.²⁴⁹

Respecto a la relación que tuvo con su padre, hay escasos recuerdos ya que a lo largo de su vida convivió poco con él, además a su familia materna no le era muy grato el matrimonio entre sus padres. Así describe la situación con su padre:

Mi padre como que nunca existió. Mi abuela lo vio como poca cosa; se había llevado a una hija suya y no era un príncipe, porque para ella sus hijas eran bellas, aristócratas y adineradas, y necesitaban príncipes. Mi padre no fue el príncipe que mi abuela pensó, y además cometió el grave pecado de vivir sin casarse con una mujer que ni siquiera era de su clase, pues mi padre era de condición más humilde. Ni nos dejaban ir a verlo porque estaba en pecado, no sabíamos dónde vivía.²⁵⁰

Cuando se fue a vivir con su abuela materna, su posición económica se vio favorecida, sin embargo, las privaciones que vivía Matilde seguían persistiendo, pues según ella, creció en una atmósfera llena de prohibiciones:

Me enseñaron que las niñas decentes no debían reírse a carcajadas, ni comer demasiado, ni balancearse en las sillas, ni mucho menos

²⁴⁷ Cfr. Julianne Burton, *op. cit.* p. 15.

²⁴⁸ Matilde Landeta, en Norma Iglesias, *op. cit.*, p. 236.

²⁴⁹ Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 442.

²⁵⁰ Matilde Landeta, en Norma Iglesias, *op. cit.* p. 237.

correr y brincar y bajar las escaleras “como una manada de caballos salvajes” como a mí me gustaba hacer. [...] Era una niña muy activa, medio machona, y buscaba el modo de descubrir el mundo que esperaba fuera de las habitaciones recatadas y sofocantes de las señoras Landeta.²⁵¹

En este sentido, Matilde recuerda que desde niña, muy a pesar de la vigilancia y las prohibiciones que sufría por parte de su abuela, nunca estuvo de acuerdo con las ideas conservadoras de su familia, ni con los cánones de lo que para su familia era lo correcto de acuerdo a su estatus de género y de clase. Matilde se sentía con un espíritu más libre y rebelde, pues se consideraba, según sus propias palabras, “una machona hecha y derecha, y lo que más me gustaba era huir a un huerto cercano donde podía treparme a los árboles como se me pegaba la gana”,²⁵² y así se manifestaba en otros eventos de su niñez:

En San Luis mi refugio era el tercer patio, donde se guardaba el ganado. Parte de los establos estaba cubierta para proteger a los caballos de las inclemencias del clima. Esa zona protegida era mi lugar secreto, donde escondía los juguetes que se consideraban impropios de una niña –canicas, un trompo, un balero, huesitos de chabacano que solíamos lanzar al aire para intentar atraparlos con el dorso de la mano. Las pepitas de calabaza eran una delicia prohibida ya que mis mayores las consideraban un alimento demasiado vulgar para una niña de mi posición social.²⁵³

Es curioso cómo se autonombra Matilde como una “machona”, pues según sus actividades y juegos favoritos poco tenían que ver con los espacios femeninos. Entonces, ella reconoce que al no ser así, sus actividades de esparcimiento, en efecto, correspondían al mundo de lo masculino, estaba transgrediendo las reglas del juego de la moral desde pequeña, quizás de manera poco consciente, pero de grande lo recordaría de esta forma, sintiéndose desde niña una persona diferente, que poco encajaba con las normas sociales de la época. Este tipo de factores se verán reflejados en la construcción de los personajes femeninos que la directora hizo, con la intención de hacerlos diferentes y disidentes.

²⁵¹ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 22.

²⁵² *Ibid.*, p. 26.

²⁵³ *Ibid.*, p. 24.

En otros aspectos, Matilde se recuerda como una niña interesada por el arte y la literatura, leía desde los relatos de misioneros católicos hasta biografías, pasando posteriormente por *el Quijote* de Miguel de Cervantes, cuando contaba con tan sólo 12 años.²⁵⁴ Cuenta cómo acostumbraba a leer obras que se iban publicando periódicamente en el diario *El Imparcial*, cambiaba sus 3 centavos que le daban para comprar sus golosinas por los libros que le daba una compañera de la escuela que su papá era periodista.²⁵⁵ Para mala fortuna, su contacto con el cine durante su niñez fue escaso, pues en su casa no era una forma de entretenimiento bien vista, así como la propia Matilde lo relata:

Sobra decir que, para mi abuela ultracatólica, ir al cine equivalía a arrojarse de cabeza al infierno. Las únicas películas que me permitieron ver durante mi niñez fueron dos cortos de Chaplin que se exhibieron en una función de caridad organizada por la Asociación de Damas Católicas.²⁵⁶

Sin embargo, su acercamiento con las artes dramáticas no le era tan ajeno, pues a través del teatro dejaba su ver sus dotes artísticas, ya que acostumbraba a montar obras y luego presentarlas ante sus familiares y conocidos.²⁵⁷ Le hacía, según sus memorias, a todo: cirquera, maromera, actriz, directora en sus pastorelas teatrales.²⁵⁸ Como se sabe, el movimiento armado revolucionario duró varios años y sus estragos se dejaron sentir en gran parte de la población, sin embargo, la guerra resultó más destructiva en unos lados que en otros y de distinta forma. En el caso de la familia Landeta, que radicaba en la ciudad de San Luis Potosí, no se salvó de ser arrasada por la Revolución, pues según cuenta Matilde, “cuando Pancho Villa asaltó un tren lleno de maíz de los Estados Unidos destinado a los almacenes familiares, Mamá Lola se vio obligada a vender sus otras propiedades y mudarse a la casa de la calle Fuentes”.²⁵⁹ No obstante este

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵⁵ Matilde Landeta, en Alejandro Pelayo, (1993). *Matilde Landeta, directora*, México, CONACULTA-IMCINE, Serie "Memoria del cine mexicano (documental).

²⁵⁶ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 27.

²⁵⁷ Perla Ciuk, *op. cit.* tomo I, p. 442.

²⁵⁸ Matilde Landeta, en Alejandro Pelayo, *op. cit.*, 1993.

²⁵⁹ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 15.

terrible episodio para la familia, su situación económica nunca llegó a ser tan precaria.

Aún cuando la propia Matilde no llegó a resentir los estragos de la guerra, ella señala que a su corta edad de seis años fue cuando empezó a cobrar una conciencia social y también frente a la Revolución:

Mis tíos, vendedores al mayoreo de toda clase de productos, desde telas y vinos europeos hasta comestibles locales, compraban cosechas a los ranchos y haciendas. [...] Un día, cuando tendría unos seis años, varias docenas de carretas repletas de sacos de arroz llegaron a nuestras puertas. [...] Ese día, escuché más alboroto que de costumbre, así que salí al balcón principal para ver qué pasaba. Lo que vi me marcó para el resto de mi vida. De rodillas, un grupo de mujeres y niños recogía uno por uno los granitos de arroz que se habían deslizado entre las costuras de los costales, regándose por adoquines y grietas. Los niños usaban sus sombreros como recipientes, las mujeres sus rebozos. La Revolución mexicana había durado seis años, la lucha se prolongaría otros cuatro, pero ésta era la primera vez que me enfrenté personalmente con una diferencia tan marcada entre la abundancia y la desesperación.²⁶⁰

Y fue así que Matilde empezó a preguntarse el por qué de la riqueza de unos y la pobreza de otros. Ese día, ante tal situación, la niña corrió a suplicarles a sus tíos que regalaran el arroz para que los desesperados no tuvieran que recogerlo del suelo.

Después de unos años, mientras estudiaba en la Ciudad de México en un colegio católico, según cuenta Matilde, su educación se vio interrumpida por el estallido del movimiento cristero en el año de 1925.²⁶¹ Si bien el movimiento revolucionario ya había llegado a su fin –por lo menos la etapa bélica- este levantamiento, digamos a manera de contrarrevolución, luchó por defender su culto y combatir las medidas anticlericales impuestas por el régimen de ese momento. Según relata Matilde, en ese tiempo mandaron clausurar varias

²⁶⁰ Julianne Burton, *op. cit.* pp. 28-29.

²⁶¹ Hay que aclarar que mientras Landeta da este dato en relación con el movimiento cristero, el movimiento como tal estalla en 1926, y es durante el gobierno de Calles que la política anticlerical se afianza y es cuando se da el cierre de escuelas con educación religiosa. Cfr. Lorenzo Meyer, Rafael Segovia, Alejandra Lajous, *Historia de la Revolución mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*, México, El Colegio de México, 1978, pp. 11-16.

escuelas católicas, lo cual determinó su situación, ya que también llegaron a su colegio y los echaron a la calle.

Tras estos eventos, en 1927, la abuela decidió enviarla a estudiar inglés al país vecino, junto con su hermano Eduardo. Durante su estancia en Estados Unidos, Matilde señala que fue cuando por primera vez tuvo conciencia de ser mexicana, pues en cuanto llegó al nuevo colegio conoció a una muchacha en una situación similar, y ésta le advirtió “No digas que eres mexicana; aquí nos llaman *greasers* y nos tratan muy mal. Aquí uno no puede ser mexicano. Di que vienes de España”.²⁶² Al parecer, el entorno de la Matilde de niña, le permitió a muy temprana edad conocer la desigualdad y apreciar la Revolución de una manera distinta por el enfrentamiento entre el gobierno y la Iglesia, cuestión que se vería reflejada en su obra cinematográfica.

A su regreso a México, continuó sus estudios en una escuela privada, y al poco tiempo, su familia decidió mudarse a la Ciudad de México; este cambio tuvo que ver con que la Revolución ahora sí había cobrado su cuota, pues la familia Landeta sufrió los estragos y se encontraba en la decadencia. Así que frente a esta situación, muy a pesar de lo que pensaran sus familiares, decidió tomar cursos empresariales en el Colegio Teresiano. En 1930, al regreso de su hermano Eduardo de los Estados Unidos, Matilde, a sus diecinueve años, también decidió independizarse e irse a vivir a un cuarto de azotea, en el mismo lugar donde vivía su hermano.

3.3. El despegue del cine nacional

Como ya se vio en el capítulo primero, no es sino a partir de los años treinta que la industria cinematográfica mexicana empezó a fortalecerse y crear un producto nacional prometedor. La llegada del sonido fue trascendental para su

²⁶² Julianne Burton, *op. cit.* p. 30.

crecimiento²⁶³ y esta etapa se inauguró con la película de *Santa* (Antonio Moreno, 1931). De no haber sido por el advenimiento de la cinefonía, afirma Gabriel Soria, periodista, documentalista y director de cine, el cine en México no hubiera tenido el apogeo celuloídico de aquel entonces. Fue necesario el nacimiento del cine sonoro en Estados Unidos, para que un grupo de personas, tales como el ingeniero Gustavo Sáenz de Sicilia, Juan de C. Alarcón, el licenciado Rafael Ángel Frías y Eduardo León de la Barra, se interesaran en invertir en la industria fílmica mexicana.²⁶⁴

La producción de *Santa* se realizó durante el año de 1931, pero fue estrenada el 30 de marzo de 1932, en el Cine Palacio, y duró tres semanas en cartelera.²⁶⁵ A partir de este momento, México se colocó a la cabeza del cine en habla hispana, pues en 1933 ya se habían producido 21 películas, frente a una realizada en 1931 y siete en 1932.²⁶⁶ Para ese entonces, menciona Landeta que varios aspirantes a director, como Roberto Gavaldón, Chano Urueta y Miguel Delgado, se habían ido a Hollywood para aprender la nueva tecnología de sonido;²⁶⁷ luego regresaron a México e impusieron su propio estilo cinematográfico.

Por su parte, el periodista y editor Carlos Noriega Hope, quien también estaba interesado en el medio cinematográfico, junto con otros colegas como Gustavo Sáenz de Sicilia, Rafael Ángel Frías y Eduardo de la Barra, fue miembro fundador de la Compañía Nacional Productora de Películas, bajo la iniciativa del empresario Juan de la Cruz Alarcón, en el año de 1931. Estos hombres creyeron

²⁶³ Cfr. Gabriel Soria, "La cinematografía nacional, *Primera guía cinematográfica mexicana*", en Gustavo García, David R. Maciel (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 70.

²⁶⁴ A pesar de que el sonido se incorporó al cine en México en 1927, *Santa*, dirigida por el actor español-hollywoodense Antonio Moreno e interpretada Lupita Tovar, fue la primera película mexicana que incorporó la técnica del sonido directo, grabado en una banda sonora paralela a las imágenes en la misma película. Esta técnica fue traída de Hollywood por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes habían inventado en Estados Unidos un aparato sincronizador de sonido muy ligero y práctico.

²⁶⁵ Véase María Luisa Amador, Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, 1980, p. 57.

²⁶⁶ Tomás Pérez, "Cine Latinoamericano años 30-40-50", en *Memoria, XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 69.

²⁶⁷ Cfr. Julianne Burton, *op. cit.* p. 33.

que era un buen momento para comenzar la producción de cine mexicano sonorizado. Para ello, viajaron a los estudios hollywoodenses para conseguir equipo técnico y gente que participara en la primera película con sonido óptico.²⁶⁸ La Compañía Nacional Productora de Películas fue la primera productora importante de México, la que filmó *Santa*, de Antonio Moreno, en donde participó como guionista y adaptador de la novela de Federico Gamboa.

Destaco a este personaje porque fue un contacto clave para que Matilde se acercara al medio del cine. Carlos Noriega Hope era un viejo amigo de la familia y afirma que lo conoció porque había sido novio de una de sus primas.²⁶⁹ La familia Landeta, perteneciente a una clase acomodada, estaba relacionada con algunos miembros distinguidos de la intelectualidad, y con frecuencia tenían contacto con ellos a través de eventos sociales y otro tipo de reuniones, así que no fue extraño que Matilde se topara con algunos, entre ellos Noriega Hope. Para esos tiempos, señala Landeta que aún

Prevalecía la idea de que los hijos de buenas familias debían nacer de preferencia en Europa, una herencia de la época colonial; varios de los hermanos de mi madre habían nacido en el país vasco. Debido a sus fuertes lazos con el Viejo Continente, la familia de mi tío se inclinaba por las costumbres más liberales europeas. Conforme las siete hijas crecieron y se volvieron mujeres bellas y coquetas, la casa y los jardines se abrieron a las fiestas organizadas para los pretendientes y sus familias. Carlos Noriega Hope era un asiduo a la residencia de los Goenaga, al igual que el doctor Bolaños Cacho, médico familiar y amigo entrañable que marcaría mi vida.²⁷⁰

En una de estas reuniones, Noriega Hope le había comentado a Matilde que en la ciudad comenzaban a surgir compañías cinematográficas que necesitaban gente que dominara el inglés pensando en que Matilde y su hermano Eduardo habían ido a Estados Unidos a estudiar inglés, ya que la mayoría de los técnicos venían de Hollywood.²⁷¹ El periodista recordaba a Lalo, el hermano de

²⁶⁸ Alberto Vázquez, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005, p. 107.

²⁶⁹ Matilde Landeta, en Norma Iglesias, *op. cit.*, p. 237.

²⁷⁰ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 32.

²⁷¹ *Idem.*

Matilde, como un joven guapo y de buen porte, y en ese momento, al darle una tarjeta de presentación, le comenta a Matilde:

-Dile a Lalo que la lleve a los estudios de la Nacional Productora en Paseo de la Reforma y que pregunte por el Señor Sereijo, el jefe de repartos. Tu hermano tiene justo el tipo de niño bien que están buscando: guapo, rubio y refinado.²⁷²

Y, en efecto, el hermano de Matilde fue contratado para actuar en la película *Sobre las olas* (Miguel Zacarías, 1932), en donde interpretaba al novelista Federico Gamboa. Esta introducción de Lalo en el cine fue decisiva en la vida de Matilde, pues el nuevo estatus de su hermano impulsó una visita inesperada. Landeta decidió ir un día, junto con unas compañeras, a visitar a su hermano a los estudios de La Compañía, y justo en ese momento, afirma ella, fue cuando sostiene que se visualizó como siempre quiso:

Otros quizá hubieran esperado algo más grandioso, pero cuando se abrieron las puertas de esa enorme bodega y vi la cámara y las luces, supe que había encontrado mi lugar en el mundo. Desde niña había anhelado hacer algo importante y significativo con mi vida, algo que transmitiera lo que sentía y creía. No soy pintora, me decía, ni sé cantar, pero sentía que tenía una vocación creativa; el cine sonoro, entonces, sería mi medio de expresión. Recorrí con la vista esa estructura descomunal y ruinoso, atestada de escenarios, actores, técnicos y equipo, y dije en voz alta: --Aquí me quedo.²⁷³

En el momento en que dijo esto en voz alta, Paul Castelain, jefe de producción, se le acercó y le preguntó: “— ¿Y qué le gustaría ser exactamente señorita? ¿Maquillista?”, y ella contestó que no, que lo que quería era dirigir. Cuando dijo eso, los miembros del equipo se rieron de ella. Lo que hizo Paul Castelain fue ofrecerle el trabajo de anotadora, lo que se conocía en el argot cinematográfico como *script girl*,²⁷⁴ ya que según él, en todo el mundo era un

²⁷² *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁷³ Julianne Burton, *op. cit.* p. 34.

²⁷⁴ Con este anglicismo se hace referencia al anotador, quien es el encargado de asistir al director “en lo que toca a vigilar y conducir, de acuerdo con el guión, todos los cortes y detalles que se registren en cada escena de la película en rodaje, para posteriormente informarle al editor de la imagen, la selección y cambios definidos por el propio director.” Véase en Raúl Martínez Merling, Francisco A. Gomezjara, *Praxis cinematográfica: Teoría y técnica*, Querétaro: Ediciones Nueva Sociología-Universidad Autónoma de Querétaro, 1988, p.100.

trabajo de mujeres. En un principio fue contratada como aprendiz de *script girl*, lo irónico era que no había nadie de quien ella pudiera ser aprendiz, así que entre todos los del equipo del foro le ayudaron. En la primera cinta que participó fue *El prisionero 13*, de Fernando de Fuentes, en 1933. Y a partir de este instante comenzó una nueva etapa de su vida, donde tendría contacto con importantes personajes del cine nacional de aquella época, empezando con el director Fernando de Fuentes, con el que después colaboraría en otras cintas y con el camarógrafo canadiense, Alex Phillips,²⁷⁵ a quien estimó en demasía y aprendió mucho de su técnica.

3.3.1. *Script girl, los primeros pasos*

Llámesese *script girl*, anotadora o continuista, esta labor es la columna vertebral de una película, pues la congruencia y continuidad que debe haber entre escena y escena es responsabilidad de este cargo. Para ello es necesario que el o la anotadora verifique que el vestuario, los accesorios, el peinado, el maquillaje, entre otras cosas, sean los adecuados, así como la escenografía y la ambientación, la utilería, etc. Una forma práctica de hacerlo es fotografiando hasta el mínimo detalle de los espacios y los actores. Su relación con el director y los actores debe ser muy cercana, pues el o la continuista le proporciona todo tipo de datos o información sobre el guión y la escena que se esté grabando, sobre los diálogos, así como los cambios que se han hecho de momento. También tiene que estar al pendiente de que no falte por filmar algún plano o corte de escena, así como medir cronométricamente cada acción.²⁷⁶

La directora describe su labor como una gran responsabilidad y determinante a la hora de la edición. El trabajo de *script girl* es como de un ayudante de dirección, se trata de una labor que requiere de un sentido agudo de

²⁷⁵ Este fotógrafo canadiense, desde joven va a Hollywood a probar suerte y comienza como ayudante de cámara. Posteriormente se hace de renombre y trabaja con grandes estrellas. Son los licenciados Frías y Saénz Sicilia quienes fueron a buscarlo para preguntarle si quería trabajar en México. Su primer trabajo es *Santa* (1931). Véase en Alex Phillips PHO/2/13, p. 18. Entrevista al señor Alex Phillips realizada en la ciudad de México, por María Alba Pastor, el 4 de octubre y 31 de noviembre de 1974.

²⁷⁶ Cfr. Malú Huacuja del Toro, *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, México, Plaza y Valdés Editores, 1997, pp. 139, 141, 143.

observación por lo mismo. Matilde aseguraba que un buen anotador o anotadora debe de tener buen ojo para los detalles, cosa que se les facilita más a las mujeres. Así lo recordaba:

Como el orden de las escenas en la película acabada es distinto al orden en que fueron filmadas, alguien debe anotar cada detalle y asegurarse de que las diferentes tomas empaten. La anotadora es responsable de la continuidad de la película, es decir, de que haya consistencia en el vestuario, los gestos, los escenarios, la apertura y el ángulo de la cámara –en pocas palabras, en todo, incluyendo las expresiones de los actores.²⁷⁷

Entre las películas que trabajó en sus primeros años como anotadora o *script girl* destacan *La Calandria* (1933), *El compadre Mendoza* (1933), *La familia Dressel* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1935), las tres del director Fernando de Fuentes, *Águila o Sol* (Arcady Boytler, 1937), *Con los dorados de Villa* (1939) de Raúl de Anda. La entonces anotadora colaboró en la famosa trilogía del director Fernando de Fuentes, películas representativas de la Revolución mexicana que reflejan un compromiso con el movimiento, pero que finalmente, más allá del éxito taquillero, dejan entrever cierto desencanto y escepticismo sobre los logros de la lucha revolucionaria.²⁷⁸

Se ha consensado entre varios autores²⁷⁹ que es en el año de 1936, con la cinta de *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, cuando se inaugura, de cierta forma, el cine industrial mexicano, pues su éxito es tal que empieza a internacionalizarse en el mundo de habla hispana. Landeta fue partícipe de esta importante producción, pues también laboró como anotadora. La comedia ranchera estuvo influenciada principalmente por una tradición teatral española que era la zarzuela; bajo un escenario rural acompañado de canciones típicas se popularizó en toda Latinoamérica.

²⁷⁷ Julianne Burton, *op.cit.*, p. 40.

²⁷⁸ Carlos Monsiváis, "La Revolufia al borde del centenario", en Olivia C. Díaz Pérez *et al.* (eds.), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Madrid, Bonilla Artigas Editores, 2010, p. 31.

²⁷⁹ Cfr. Carlos Monsiváis, *op. cit.*; 2010, Jorge Ayala, *op.cit.*; Emilio García, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Foro 2000, 1986.

Se puede apreciar que Matilde Landeta inició con el pie derecho su entrada al mundo de la pantalla, pues colaboró en los filmes más representativos del director Fernando de Fuentes, que a su vez, fue uno de los realizadores más sobresalientes de los años treinta, y del cine mexicano en general, para después colaborar con otros también reconocidos como Julio Bracho y Emilio Fernández. Sus relaciones profesionales no eran nada despreciables. Llegó a colaborar como anotadora en aproximadamente 70 filmes de 1933 a 1944, año en que deja este cargo para entrar como asistente de dirección, aunque todavía en el año de 1945 llegó a tener alguna colaboración como *script* en *Soltera y con gemelos* (Jaime Salvador) y *Sinfonía de una vida* (Celestino Gorostiza).

3.3.2. Matilde hacia el altar

Matilde conoció a su primer y único esposo cuando empezaba a trabajar como anotadora, cuando fue a casa de una amiga a celebrar el cumpleaños de Josefina Toscano Peralta, hermana de su futuro esposo. Ahí conoció a Martín Toscano Rodríguez, un coronel del ejército mexicano, según cuenta Matilde, muy guapo y muy varonil. Él provenía de una familia sonoreense, de clase media, desde muy joven se adhirió a la causa revolucionaria como soldado. También la futura directora señala que esa relación sus parientes jamás la hubieran aprobado, pero en realidad para ese entonces esas ideas aristocráticas de su familia la tenían sin cuidado, puesto que chocaban con sus creencias políticas así como con sus metas personales.²⁸⁰

Ella aceptó casarse a los pocos meses de haberse conocido, pero con la condición de que esto no le impidiera seguir trabajando en el medio cinematográfico, condición que Martín aceptó. Así, en 1933, Matilde con veintitrés años y Martín con treinta y siete, se unieron en matrimonio. Su dinámica de vida, cuenta Matilde era en un principio divertida y feliz, pues menciona que la única obligación del esposo era vestirse de gala militar dos veces al mes y luego ir a recoger su quincena, por lo que pasaba mucho tiempo metido dentro de los sets.

²⁸⁰ Julianne Burton, *op. cit.* p. 46.

Ahí hizo amistad con varios de los que trabajaban en el medio, incluso con el director Emilio Fernández. El trabajo y los viajes los mantenían unidos y ocupados a los dos. Con el paso del tiempo, los diferentes intereses que cada uno tenía empezaron a mermar la relación, en especial en aspectos culturales e intelectuales, como lo ejemplifica Matilde: “Cuando me acompañaba a un concierto, se aburría y se quedaba dormido. Me avergonzaban sus ronquidos, pero no me dejaba ir sola; decía que como esposo debía acompañarme a todos lados”.²⁸¹

Desde el principio de la relación, Matilde le había dejado claro a Martín que no quería tener hijos, ya que su triste historia familiar le dejaba pocos ánimos para pensar en formar una propia. Comenta que en un viaje a Estados Unidos decidió ponerse un diafragma, ya que en el México de aquellos años no se utilizaba, y tampoco había un control de natalidad, sin embargo, a los ocho años de casada resultó estar embarazada. Lamentablemente, a la llegada del hijo, éste nació con problemas cardíacos y vivió tan sólo tres días. Tras esta terrible experiencia, Matilde decidió ya no volverse a embarazar, situación con la que no estuvo de acuerdo su esposo y que los llevó a la separación. Finalmente se divorciaron en 1942, después de casi diez años de casados.²⁸²

Es interesante ver cómo Matilde, cuando decidió ya no tener hijos y después separarse de su esposo, fue conformando otro tipo de núcleo familiar. Su hermana Lola, quien había enviudado joven, no podía con la carga de sus nueve hijos, así que Matilde se encargó de cuatro de ellos. Si bien no tuvo hijos, al hacerse cargo de sus sobrinos ejerció un papel maternal no muy diferente al de una madre. Por otro lado, su relación con su hermano Eduardo era muy estrecha y durante algunos periodos llegaron a compartir casa, además de que compartían intereses laborales y profesionales.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

²⁸² *Ibid.*, pp. 48-49.

3.4. El cine nacional en tiempos del cardenismo y del avilacamachismo

Con la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia en 1934, también se dieron las condiciones para que los trabajadores de la industria cinematográfica tuvieran derechos sindicales y se organizaran para exigirlos, formando parte de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), fundada en 1936.²⁸³ Este tipo de reformas comprendía la necesidad de proteger el empleo de los trabajadores de la industria, pues los agremiados de UTECM (Unión de trabajadores de Estudios Cinematográficos), que en 1935 eran apenas 91 agremiados; para 1936 ya eran 236; 316 en 1937; 410 en 1938.²⁸⁴

Desde 1933, año en que empezó a trabajar como anotadora, Matilde se afilió al primer sindicato cinematográfico, la Unión de Cinematografistas, y de la cual fue nombrada secretaria de dos comisiones; la de Honor y Justicia y la de Aranceles. La cineasta siempre se consideró una ferviente defensora de los sindicatos.

Respecto a lo anterior, Landeta cuenta que en aquellos tiempos la producción cinematográfica, a pesar del crecimiento de la industria, se encontraba acaparada por unas cuantas familias prominentes. Por una parte, estaban los hermanos Sáenz de Sicilia, quienes según ella eran descendientes de Benito Juárez, los mismos que estaban detrás de Películas Nacionales; los hermanos De la Barra; la familia Rodríguez (Joselito, Ismael, Roberto, Enrique y Consuelo), pioneros del sonido en el país, y los hermanos Sánchez Tello. Estos últimos fueron quienes acogieron a su hermano dentro de los quehaceres cinematográficos.²⁸⁵

Esta situación que comenta Landeta de manera crítica, de cierta forma le favoreció dentro del medio, pues inició trabajando con la productora más

²⁸³ Continúa la directora “El sindicato se disolvió después de conflictos internos, al igual que su sucesora, una organización mucho más modesta. [...] Formamos un tercer sindicato, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECE), que se volvió parte de la CTM, la Confederación de Trabajadores de México fundada por el presidente Lázaro Cárdenas en 1936.” Véase Julianne Burton, *op. cit.*, p. 40.

²⁸⁴ Emilio García, *op. cit.* 1986, p. 106.

²⁸⁵ Julianne Burton, *op. cit.* p. 37.

importante de la época, además de que empezó colaborando con uno de los grandes directores del momento, Fernando de Fuentes. Por tanto, se puede observar que, desde un inicio, la futura directora estaría siempre rodeada y en contacto con la “crema y nata” del mundo cinematográfico.

Al entrar en la década de los años cuarenta, durante los inicios del sexenio de Ávila Camacho, se empezó a consolidar el cine nacional, ya que fueron años incluso más prolíficos que los últimos de la década pasada para la industria. Durante este tiempo, el apoyo del régimen revolucionario se reflejó aún más en diversos convenios, intercambios y becas a técnicos y realizadores, así como en la inversión de capital en infraestructura y equipo. Como ejemplo, están la 20th Century Fox que donó equipo de sonido a los Estudios Clasa, la RKO (Radio Keith Orpheum) que apoyó en la construcción de los estudios Churubusco (fundados por Azcárraga en 1944). Con apoyo del Banco Cinematográfico se crearon varias compañías, en las que invirtieron empresarios como Gregorio Wallerstein, Alfredo Ripstein y Maximino Ávila Camacho. Los resultados arrojaron 29 largometrajes en 1940 y para 1945 82.²⁸⁶

Aunado a ello, el impacto de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fue decisivo en el entorno económico, primordialmente por su relación con el país vecino del norte. Al cerrarse los mercados europeos, tanto México como el resto de América Latina quedaron como proveedores predilectos de materias primas para Estados Unidos, y éste a la vez, como exportador exclusivo de productos manufacturados.²⁸⁷ Queda claro que por su situación geográfica, así como las relaciones políticas y económicas con Estados Unidos, el país fue privilegiado, aunque siempre manteniendo una relación jerárquica, donde el más fuerte (EU) se imponía al más débil (México).

A pesar de esta subordinación del país frente al vecino del norte, el país disfrutó de ciertos privilegios, pues la Oficina del Coordinador de Asuntos

²⁸⁶ Cfr. Enrique Krauze, *La Presidencia Imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1966)*, México, Tusquets Editores, 2002.p. 82.

²⁸⁷ Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 122.

Interamericanos, dirigida por Nelson Rockefeller, favoreció la provisión al país de bienes de producción que eran restringidos incluso para algunas de las empresas estadounidenses. De esta forma, fueron favorecidas particularmente las industrias editorial y cinematográfica, ya que México se convirtió en el centro de producción de propaganda aliada en el idioma del español, con la idea de que ésta era una herramienta útil para el esfuerzo bélico.²⁸⁸

En el caso de la industria cinematográfica, el problema de la materia prima fue decisivo para el crecimiento de ésta, pues pese a que la producción norteamericana de película virgen se vio afectada debido a que el empleo de la celulosa se concentró primordialmente en los explosivos (para la causa bélica), el cine mexicano pudo gozar de cierta preferencia, y por ello, se libró de una crisis de materia prima como la que afectó profundamente al cine argentino.²⁸⁹

Fue así que México se convirtió en un centro atractivo para la inversión y realización cinematográfica principalmente para los norteamericanos, e incluso, algunos mexicanos que se encontraban trabajando y estudiando en Hollywood,²⁹⁰ como el caso de Emilio “Indio” Fernández, quien no perdió la oportunidad de explotar el folclore que se supone pertenece a México como nación, a través de tópicos como la Revolución mexicana. Este capítulo histórico favoreció además a la industria nacional, pues monopolizó el mercado latinoamericano.

El director Emilio Fernández se convirtió en esta época en un referente obligado del cine mexicano, tanto por su dirección y producción de calidad como por su discurso y sistema de valores que respaldaban sus cintas. De acuerdo con Julia Tuñón, el director no quería sino ayudar, por medio de su oficio, a perfilar una imagen ideal del mexicano a través de la pantalla, “un proyecto de nación y, en

²⁸⁸ *Idem*. Cabe resaltar que dentro de la política imperialista norteamericana se inscribía la ayuda a sus aliados para ocupar los mercados que las compañías estadounidenses no podían cubrir durante el periodo de guerra. Así, la cinematografía mexicana se vio beneficiada con esa política, cosa que no pasó con Argentina y España, pues siendo la primera neutral y la segunda fascista, el boicot norteamericano conllevó a la decadencia de sus industrias cinematográficas. Véase en Jaime Tello, “Notas sobre la política económica del ‘viejo’ cine mexicano”, en *Hojas de cine*, México, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. II, 1988, pp. 21-24.

²⁸⁹ Emilio García, *op. cit.*, 1986, p. 123.

²⁹⁰ Joanne Hershfield, David R. Maciel, *op. cit.*, p. 33.

este propósito, sus personajes tienen un papel preciso: ellos son el instrumento del cambio, pero también su finalidad; muestran en forma didáctica las formas humanas e ideales para ese futuro país anhelado”.²⁹¹

En 1941, debutó con *La isla de la pasión*, pero no fue sino hasta 1943, con *Flor Silvestre*, que el estilo del director empezó a cobrar una identidad propia y reconocimiento dentro del cine. Este filme fue, según Jorge Ayala, el resultado una serie de arquetipos de sus personajes y de la propia Revolución.²⁹²

Matilde Landeta inició como colaboradora de este director justo con dicha cinta, y a partir de este momento, serían colegas y buenos amigos durante varios años. De la misma forma, empezó a convivir con las grandes estrellas actorales, como Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Después vinieron películas como *María Candelaria* (1943). Durante el rodaje de este filme que se realizaba en la zona de Xochimilco, Matilde relata una anécdota que dejaba entrever su carácter necio y bravo que la hacía sentir una mujer independiente:

Los muchachos debían cargar a las actrices de un lado a otro para no ensuciar el vestuario. Cuando se ofrecieron a cargarme, me negué rotundamente. Tenía que ser la brava, arrastrarme entre las lanchas yo solita, al igual que los hombres; de otro modo habría perdido autoridad. Entonces empecé a llevar botas y pantalones para trabajar. No quería que me vieran ni débil ni delicada; quería ascender a asistente de dirección.²⁹³

Durante el rodaje de estos filmes y otros más, el equipo técnico y de dirección estuvo prácticamente conformado por el mismo personal, lo que no fue casualidad, pues cuando Agustín Fink fundó la Productora Films Mundiales, con el apoyo de un grupo de inversionistas, a principios de los años cuarenta, Landeta firmó un contrato de exclusividad. También les ofrecieron contrato de exclusividad a varios de sus colegas, como el director Emilio Fernández, el camarógrafo

²⁹¹ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2003, p. 13.

²⁹² Cfr. Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 32-39.

²⁹³ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 59.

Gabriel Figueroa, el guionista Mauricio Magdaleno, la editora Gloria Schoemann y los actores Pedro Armendáriz y Dolores del Río, y en conjunto realizaron muchas de las películas más emblemáticas del cine nacional de la época. La directora comenta: “Yo entré como anotadora. Ahí, en Films Mundiales, bajo la administración de Agustín Fink, fue donde se hicieron las grandes películas de la Época de Oro del cine mexicano”.²⁹⁴ También ya había trabajado al lado de Julio Bracho, en *Historia de un gran amor* (1942) y en *Distinto amanecer* (1943), del mismo director, los dos filmes producidos también por Films Mundiales. Asimismo, se puede observar que esta casa productora contaba por lo menos con dos de los grandes directores que se estaban forjando en esa época: Emilio Fernández y Julio Bracho, cosa que hacía sentir afortunada a Matilde.

El 12 de abril de 1942 se creó el Banco Cinematográfico por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del presidente en turno Manuel Ávila Camacho. El primer gerente de la institución, Carlos Carriedo Galván, explicaba que el Banco se había creado para dar respaldo a los capitalistas que consideraban al cine como una actividad más.²⁹⁵ El propósito era el cine nacional ya no tuviera que depender del capital anticipado por la distribución, es decir, de la pre-venta en otros territorios.²⁹⁶ El apoyo del régimen a través del Banco y la inversión de capital por otros productores se vieron reflejados para el año siguiente, pues se llegaron a producir hasta 70 películas, lo que no había pasado en ningún otro cine de lengua castellana;²⁹⁷ para 1944 se produjeron 75. El cine nacional se consolidó como una empresa reeditable, pues ya contaba con una base financiera e industrial, un gran grupo de estrellas, directores talentosos, entre otras cosas, convirtiéndose así en la tercera industria del país.²⁹⁸

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁹⁵ Emilio García, *op. cit.*, 1986, p.126.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 123.

²⁹⁷ Emilio García, “Cuando el cine mexicano se hizo industria”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen II, México, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, A. C., 1988, pp. 16, 17.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 17. Incluso es en estos años que se crea una Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, la cual se encargaría de otorgar los famosos *Arieles*, al estilo de los *Óscar*es de Hollywood.

No obstante la creación del Banco Cinematográfico y el impacto que éste creó en el cine nacional, el sistema de producción y asesoramiento dependía de la tecnología proveniente de Hollywood. Aunado a ello, se generó un proceso de centralización de capital auspiciado por la política del Banco, ya que sólo benefició a las compañías más fuertes, entre las que destacaban Grovas, S. A. (Grovas), Filmex (Wallerstein), Films Mundiales (Agustin J. Fink), Posa Films (“Cantinflas” y socios), entre otros.²⁹⁹ El panorama de concentración en pocas empresas se vio afianzado por el apoyo oficial el cual consistió primordialmente en impuestos bajos, leyes protectoras, manejo de la censura de acuerdo a los intereses del cine comercial predominante así como del sindicato industrial.

Para 1945, ya trabajaban en la producción de cine alrededor de 4 mil personas: unos 2 500 actores y “extras”, 1 100 técnicos y manuales, 140 autores y adaptadores, 146 músicos y filarmónicos y 60 directores, todos ellos afiliados a diferentes secciones del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Los malos manejos de este sindicato provocaron en este mismo año un movimiento de los trabajadores de la producción, encabezados por los famosos actores Mario Moreno “Cantinflas” y Jorge Negrete, así como el fotógrafo Gabriel Figueroa, lo cual desembocó en la separación del sindicato y la formación de uno nuevo: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), afiliado a la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM). En medio de tal situación, el entonces presidente Ávila Camacho concedió al STIC la elaboración de noticiarios, la distribución y la exhibición y al STPC la producción de películas de ficción en estudios y exteriores.³⁰⁰

En estos primeros años de la década de los cuarenta, Matilde Landeta tuvo la oportunidad de toparse no sólo con los realizadores más reconocidos, sino con varios escritores que trabajaban también dentro del rubro cinematográfico como guionistas y adaptadores, entre los que destacaban Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Mauricio Magdaleno. Después, cuando el sindicato (STIC) se dividió

²⁹⁹ Jaime Tello, *op. cit.*, p. 23.

³⁰⁰ Cfr. Emilio García, *op. cit.*, 1986, p.126.

y se formó el STPC, Landeta era miembro de éste y es donde conoce a otros escritores como el novelista venezolano Rómulo Gallegos, autor de *Doña Bárbara*, historia que se llevó posteriormente a la pantalla, dirigida por Fernando de Fuentes en 1943, el dramaturgo Rodolfo Usigli y el cineasta Luis Buñuel.³⁰¹

3.5. La difícil entrada al mundo masculino

Para esos años, la todavía anotadora, no tenía duda de que su trabajo era bueno, además de que su trayectoria era reconocida y los mejores directores confiaban en ella, tenía buenos contactos y amistades para poder seguir creciendo en este medio. Menciono esto porque Matilde seguía teniendo el propósito de dirigir en algún momento, pero para ello sabía que antes tenía que pasar un escalafón: el de asistente de director. Sólo así, consideraba ella, podría ser irrefutable su capacidad como directora. Sin embargo, sabía que tendría que enfrentar muchos obstáculos para lograr este cargo, ya que en ese entonces era casi inconcebible que una mujer lo desempeñara. Así lo describe Landeta:

El asistente de dirección es el mayor responsable de la organización, y también el que más gritos tiene que pegar. Sabía que los gritos del hombre son estentóreos, mientras que los de la mujer suenan horribles y ridículos. Debía hallar la manera de hacerme oír, de que la gente siguiera mis órdenes, sin levantar la voz.³⁰²

Sabía que para poder ascender de cargo, tenía qué tratar con el sindicato, que en ese entonces aún no se dividía y seguía perteneciendo al STIC.³⁰³ Para poder postularse al cargo de asistente de dirección, se tenían que cubrir tres requisitos: antigüedad, experiencia y filiación al sindicato, los cuales, en efecto, cumplía Matilde. Pero cada vez que pedía su promoción, relata Matilde que los sindicalizados la rechazaban al argüir lo siguiente:

³⁰¹ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 63.

³⁰² *Ibid.*, p. 65.

³⁰³ Éste se dividía en seis ramas: escritores, actores, directores, compositores, filarmónicos y técnicos y manuales. La última sección abarcaba todos los oficios, incluyendo sonidistas, camarógrafos, anotadores y asistentes de dirección.

-Pero si eres mujer—y desechaban mi petición.
-Sí lo soy—les respondía--, ¿y qué? No tiene nada que ver con mis capacidades técnicas.
Algunas de sus réplicas se pasaban de la raya:
-¿Y qué vas a hacer cada veintiocho días?
-Venir a trabajar, como siempre, --les contestaba--. ¿Cuándo han notado que estoy “en mis días”?³⁰⁴

Sin embargo, Matilde no se dio por vencida e hizo de todo para demostrarle a sus compañeros que ella era capaz de desempeñarse como asistente de directora a pesar de ser mujer, incluso, un buen día, llegó al trabajo y armó un plan y lo relata de la siguiente manera:

Fui directamente a los camerinos y le pedí a la maquillista que me pusiera un bigote postizo. Luego fui a vestuario y tomé prestados un sombrero de fieltro y un saco enorme. Así me presenté en el *set*, gritando con mi voz más ruda: “¡SILENCIO!” Todo mundo se echó a reír; era el espectáculo del siglo. Me tomaron fotos. De acuerdo, pensé, déjalos que se diviertan. Me había dado a entender: haría lo que fuera con tal de ascender a asistente de dirección.³⁰⁵

Es interesante observar cómo, siguiendo esta anécdota, la anotadora, al adoptar un aspecto varonil y actitudes masculinas quiso dar a entender que ella era capaz de poder dirigir y organizar a todo un equipo, pero simplemente por el hecho de ser mujer se veía limitada. En esta descripción anecdótica, también podemos observar cómo la directora reconstruye su posición dentro del *set*, retomando elementos simbólicos que constituyen en ese ambiente el ser hombre, dan cuenta de que sólo así se le podía ver con autoridad y capacidad para mandar.

Para ese entonces, el director Roberto Gavaldón era el secretario general del sindicato, a quien acudió Landeta para convocar a una asamblea general. Sin embargo, cuenta Landeta, éste le advirtió que lo pensara bien, arguyéndole que “la mayoría de nuestros muchachos (carpinteros, electricistas, tramoyistas) vienen de familias humildes y están convencidos de que una mujer tiene que estar en su

³⁰⁴ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 67.

³⁰⁵ *Idem.*

casa haciendo frijoles”.³⁰⁶ Matilde cambió su estrategia y en lugar de demostrar que era una mujer brava e independiente, con autonomía y capacidad de trabajar en la dirección, tomó una postura dócil y femenina, en palabras de Landeta “las manos juntas, la mirada al suelo, la cabeza inclinada”. Y ella le atribuye a estas tácticas femeninas su éxito, ya que al final el voto había sido mayoritario. Así pues, Matilde Landeta es nombrada asistente de director el 8 de noviembre de 1945. Aquí se puede ver de nuevo cómo la anotadora juega con los elementos que le ofrece su rol femenino y los usa como estrategia para poder convencer, por otra vía, a sus compañeros del sindicato, lo cual, para ella es lo que hizo que aceptaran su promoción.

Al terminar los tiempos del avilacamachismo se podía observar que en las temáticas del cine, lo urbano y lo moderno se volvió un escenario recurrente, donde resaltaban, por una parte, los filmes de rumberas y de gánsteres que hacían alusión a la vida nocturna en congales y cabarets, a las calles de la ciudad de México, a las vecindades. Por otra parte, se notaba la intención en varias cintas de resaltar una imagen de lo moderno y urbano, y esta visión influyó en el entonces jefe de censura, Felipe Gregorio Castillo, quien, como lo afirma Jaime Tello, “echó una mirada despectiva al pasado silvestre y artesanal y declaró que en los nuevos tiempos ya no se permitiría hacer películas como *El compadre Mendoza*. El melodrama podía seguir siendo la base sustentadora del cine nacional, pero ahora debía oler bien, como corresponde a un nuevo rico”.³⁰⁷

En estos años empezaron a desfilar nuevos directores como Mauricio Magdaleno, Celestino Gorostiza, José Díaz Morales y Agustín P. Delgado. Matilde Landeta empezó a trabajar con ellos como asistente de dirección, pero también siguió colaborando con directores ya consolidados como Julio Bracho, en *Don Simón de Lira* (1946); con directores extranjeros, como el alemán Alfredo B. Crevena, el cubano Ramón Peón y el español Jaime Salvador Calesero.³⁰⁸ Después, el productor Agustín Fink, quien dirigía la casa productora Films

³⁰⁶ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 69.

³⁰⁷ Emilio García, *op. cit.*, 1988, p. 18.

³⁰⁸ Véase Julianne Burton, *op.cit.*, pp. 69, 71

Mundiales, incluyó a Matilde Landeta como colaboradora de sus proyectos por lo menos durante 3 años (hasta que murió el productor), para posteriormente trabajar de manera más independiente.³⁰⁹

No es casualidad que entre las películas favoritas de la cineasta estén varias de sus compañeros y amigos directores, con quienes trabajó y a quienes tanto admiró y aprendió sobre la técnica cinematográfica. Entre sus películas mexicanas favoritas se encontraban *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes, *Distinto Amanecer*, de Julio Bracho, *María Candelaria*, de Emilio Fernández, *En la palma de tu mano*, de Roberto Gavaldón y *Doña Perfecta*, de Alejandro Galindo. Del cine extranjero, admiraba y disfrutaba del francés, ruso e italiano.³¹⁰ De Fernando de Fuentes, admiraba la precisión que tenía a la hora de filmar, pues en palabras de la directora, “tenía la medida, el metro, el tiempo del cine, además le interesaron siempre temas importantes, creo que su *Prisionero 13* fue un tema muy importante para el cine, para México [...]”.³¹¹ Sobre Emilio Fernández, gustaba de su sensibilidad y belleza que, junto con Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno, plasmaba con sus historias. En cuanto a Julio Bracho, la cineasta destacaba el carácter intelectual de su obra, pues el director provenía de un medio universitario, con una formación teatral relevante y una cultura intelectualizada.³¹²

En 1945, Matilde también participó en la Academia Cinematográfica, fundada por el sindicato en respuesta a la creciente necesidad de que sus integrantes tuviesen una preparación más completa formal en las técnicas y ya no todo fuera improvisado. El escritor y director Celestino Gorostiza fue nombrado director, y su secretario fue Adolfo López Mateos, quien sería el futuro presidente del país. La entonces asistente de dirección empezó a dar cursos de técnica cinematográfica, junto con el escritor Max Aub. Sin embargo, cuenta la cineasta que la Academia se vio en la necesidad de cerrar en pocos años, ya que los

³⁰⁹ Matilde Landeta, en Patricia Torres, “Matilde Landeta”, *Pantalla*, núm. 16, 1992, pp. 26-31.

³¹⁰ Matilde Landeta, “Bienvenidos a la boca del infierno”, *op cit.*, p. 301.

³¹¹ Daniel Ramos, “Entrevista a Matilde Landeta”, exp. 0061/11.

³¹² *Idem.*

egresados de dicha institución no encontraban trabajo en este medio.³¹³ Al respecto, la directora, en entrevista con Patricia Martínez de Velasco, comenta que no hubo más que una mujer interesada en tomar clases en la Academia, y ella fue Gloria Jiménez Pons, pero prefirió tomar el camino de la televisión. Además, cuenta que ésta fue la primera editora que colaboró en la empresa Televisa.³¹⁴

Cuando Matilde sintió que trabajando como asistente de dirección había pasado la prueba, decidió presentar su petición de ascenso a la Sección de Directores. Curiosamente, su petición fue aceptada sin la menor dificultad; tal vez esto se debió a que su trabajo ya era reconocido y de confianza por lo menos en el sector de los directores, ya que Landeta había colaborado con los más destacados de la época.

Una vez nombrada directora, Matilde empezó a meditar en cómo podría armar su primera película. Años antes, la directora había empezado a escribir un guión titulado *Tribunal de menores*, el cual estaba basado en observaciones que la directora había realizado de manera directa sobre los niños de la calle,³¹⁵ tema ya explotado por la prensa amarillista, pero ella pretendía darle un giro, desde una perspectiva más sensible y femenina. Sin embargo, decidió posponer esta producción, ya que, según cuenta Landeta, para esos años, el neorrealismo italiano estaba en pleno auge -*Roma, ciudad abierta* y *Paisá* (Roberto Rossellini, 1945 y 1947); y *El limpiabotas* (Vittorio de Sica, 1946). Con esta idea, la directora no quería llevar a cabo la cinta, pues pensaba que su trabajo estaba muy cercano a esta línea cinematográfica y ella no se sentía en condiciones de competir con los grandes autores de este cine italiano; por ello decidió esperar.

³¹³ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 72.

³¹⁴ Patricia Martínez de Velasco Vélez, *La lucha de la mujer para llegar a ser directora de cine*, tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicaciones, Universidad Iberoamericana, México, 1989, p. 78.

³¹⁵ La idea surgió después de haber visto trabajar a su amigo el doctor Bolaños Cacho en el Tribunal de Menores, y así fue que tuvo oportunidad de leer varios expedientes de niños que estaban reclusos en este lugar. Cuenta Matilde que la escritura de su guión fue asesorada por auténticos niños de la calle, pues “mi edificio tenía una entrada grande y circular, bien protegida, donde dormía un grupo de niños callejeros. Les llevaba pan y café y me sentaba un rato a platicar con ellos. Luego me metía corriendo a la casa para hacer apuntes; quería que mi guió reprodujera fielmente su forma de hablar.” Véase en Julianne Burton, *op. cit.*, p. 74.

3.5.1. *Lola Casanova* (1948)

El interés en el tema de los indígenas se remontaba a su infancia, según cuenta Landeta, cuando fue enviada por su abuela a la hacienda de un tío suyo en la región huasteca, donde tuvo oportunidad de observar y convivir con la realidad de grupos indígenas de la zona, con lo que quedó maravillada. Entonces le vino a la mente la novela *Lola Casanova* (1948) del escritor Francisco Rojas González,³¹⁶ quien también era un etnógrafo conocedor de gran parte del territorio mexicano así como de la variedad de grupos indígenas, experiencia que le sirvió como material en su oficio de literato. *Lola Casanova* es la historia de una mujer perteneciente a una clase alta y de raza blanca que se enamora de un indígena Seri y de cómo ella se adapta al universo de este grupo indígena perteneciente al estado de Sonora.³¹⁷ Landeta la describe así:

Ese era el ambiente y con esta película trato de hacer algo, algo imperecedero, algo bueno que dijera mi ideología, mis pensamientos, entonces leí el libro de Rojas González y decidí que esa novela por su tema me interesaba. El tema del despojo a los indios de sus tierras, de la persecución que se les hace, se les declara la guerra, ellos declaran la guerra a su vez, hasta que entran en arreglos a través del amor de una mujer plebeya hacia un hombre indígena de donde nace el mestizaje al contrario de cómo siempre fue el mestizaje mexicano, del hombre conquistando, burlando o poseyendo a la mujer indígena.³¹⁸

La directora conoció a Francisco Rojas a través de la actriz Isabela Corona,³¹⁹ quien también participó en esta cinta, y cuando Matilde le hizo la propuesta al escritor, éste aceptó venderle los derechos de la novela. Una vez con la historia en mano, Matilde se puso a conseguir el dinero suficiente para realizar la cinta, para ello tuvo que hipotecar su casa. Su hermano Lalo, quien siempre la apoyó en sus proyectos cinematográficos, también hizo su aportación.

³¹⁶ Cabe destacar que este escritor y etnógrafo también fue argumentista de cine, cosa muy común en esa época, pues muchos literatos participaban en adaptaciones y guiones cinematográficos.

³¹⁷ Para saber más sobre la trama de la historia, véase Francisco Rojas González, *Obra literaria completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 33-38.

³¹⁸ Matilde Landeta, en Alejandro Medrano Platas, *op. cit.*, pp. 91-92.

³¹⁹ Matilde Landeta, en Patricia Torres, *Pantalla, op. cit.*, 1992, p. 28.

Lola Casanova costó finalmente seiscientos mil pesos. Pero los hermanos Landeta, con la colaboración de Francisco Rojas, fundaron una casa productora independiente: Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados (TACMA), con la intención de llevar a flote proyectos a contra corriente de la industria establecida. Sin embargo, como aceptaron fondos del Banco Nacional Cinematográfico, tuvieron que apegarse a las reglas de distribución de la Asociación de Productores.³²⁰ En ese entonces, los dueños de las compañías exhibidoras se daban el lujo de seleccionar los materiales que quisieran, determinando así sus fechas y salas de estreno, e incluso muchos de estos materiales quedaban enlatados durante mucho tiempo,³²¹ como pasó con *Lola Casanova*, que estuvo enlatada por un año.

La directora sufrió varios desencuentros antes de concluir y exhibir su primer filme, desde el pago de nómina, la pérdida de un rollo de negativos, problemas de post-producción, distribución y exhibición, lo cual influyó en que su primera película tuviera poco impacto, tanto en el medio cinematográfico como en la propia taquilla. La cinta fue estrenada hasta el día 25 de mayo de 1949, en el Cine México, en la Ciudad de México,³²² pero los distribuidores la quitaron a los pocos días de exhibición. Aunque no fue un gran éxito la película, al final, con una venta de taquilla moderada, pudieron recuperar el capital invertido.³²³

Las dificultades a las que se enfrentó, más allá de su condición de ser mujer, se debieron a la difícil situación que vivía el cine mexicano a finales de los años cuarenta, como sucedía en otras industrias. A pesar del crecimiento industrial que se consolidó entre el periodo avilacamachista y el alemanista, había que enfrentar la cruda realidad de la economía mexicana al finalizar la guerra, pues los industriales estimulados por ella estaban a punto de perder sus mercados

³²⁰ *Ibid.*, p. 29.

³²¹ Jaime Tello, *op. cit.*, p. 27.

³²² Véase Amador, Ayala, *op. cit.*, 1982, p. 349.

³²³ Para saber sobre las adversidades que enfrentó la directora, véase Matilde Landeta, en Patricia Torres, *Pantalla, op. cit.* 1992, p. 29.

de ultramar y enfrentarse a “su primera dosis de dura competencia interna”.³²⁴ Aunado a ello, las prácticas monopólicas y proteccionistas por parte del gobierno desembocaron en una amplia campaña de corrupción y represión en el interior de las organizaciones obreras y campesinas, que acentuaría el fenómeno conocido como “charrismo” sindical.

La industria cinematográfica no fue la excepción, pues los problemas sindicales y su separatismo estaban relacionados con la corrupción y el segregacionismo entre los compañeros. Esta situación afectó a los productores de bajo perfil, así como a los realizadores poco conocidos, puesto que sólo se vieron beneficiadas las compañías fuertes (Grovas S.A., Filmex, Films Mundiales, Posa Films) y los directores que trabajaban en éstas.³²⁵ Para estas casas productoras, la difícil situación que imperaba en la sociedad no pudo turbar sus esquemas establecidos, pues se seguían mostrando en la pantalla a charros, héroes revolucionarios, rumberas, cómicos, gracias a la política de protección alemanista.³²⁶

Esta situación posiblemente pudo beneficiar a Landeta en sus años de asistente de dirección, puesto que era contratada por estas casas productoras, así como privilegiada y reconocida por los directores más populares e influyentes del momento. Pero cuando se estrenó como directora y como productora, este escenario resultó contraproducente, ya que fue una más de las víctimas de las políticas bajo las que se regía el Banco Nacional Cinematográfico.

Después de haber estado enlatada casi un año la película, las críticas encontradas fueron desalentadoras. La crítica del periódico *El Cine Gráfico* fue muy severa:

Su permanencia a duras penas los siete días de la semana en el cine de estreno es una prueba de nuestro acerto [sic.]. Pudo ser: pero se quedó con la intención. El tema difícil de realización no encontró

³²⁴ Raymond Vernon, *El dilema del desarrollo económico de México*, Ediciones Diana, México, 1966, p. 118.

³²⁵ Jaime Tello, *op. cit.* p. 23.

³²⁶ *Ibid.*, p. 25.

mano directriz la que hizo que los artistas estuvieran deficientes en su interpretación. [...] La lentitud como se desarrolla, la falta de acción y otras causas, ponen de manifiesto, aparte de la falta de calidad, la inutilidad de exponer fuerte cantidad en una cinta de esta clase. Un sueño que es una pesadilla para el público. Lo sucedido con los indios “seris” de Sonora y la hostilidad para con ellos de los ricos, siempre opresores de los humildes. Como decimos pudo ser, pero... Podrá ser soportada por públicos sin pretensiones y que ignoran el buen cine.³²⁷

3.5.2. *La negra Angustias* (1949)

Retomando su gusto por la literatura y en especial por la obra de Francisco Rojas, Matilde decidió basar su segundo proyecto en otra novela del escritor, *La negra Angustias* (1944), la cual había ganado el premio Nacional de Literatura en 1944. El personaje central de este relato también está encarnado por una mujer, una mulata de la sierra de Guerrero, su infancia fue poco convencional y cuando crece se une a una tropa zapatista como coronela. Landeta encuentra en esta heroína cierta afinidad e identidad, pues dice que así como ella, la “negra” Angustias “también quedó huérfana de niña y tuvo que rascarse con sus uñas, fue marcada desde la infancia por la Revolución mexicana y rechazó categóricamente al macho por ser macho”.³²⁸

Sin entrar en detalles, ya que en el siguiente capítulo hablaré más a fondo sobre esta cinta, se puede vislumbrar que esta película es un caso original en contraste con lo que se venía haciendo del cine de la Revolución, pues se trata del primer filme en donde una mujer encarna a una mujer coronela.

A la hora de la distribución y exhibición del filme,³²⁹ Matilde tomó en cuenta su última experiencia y prefirió actuar de forma más precavida. Para su buena suerte, su hermano Eduardo era amigo de Gabriel Alarcón, dueño de una cadena

³²⁷ “Películas Estrenadas durante el mes de mayo de 1949”, *El Cine Gráfico*, domingo 5 de junio 1949, p. 8.

³²⁸ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 87.

³²⁹ El filme fue estrenado en la Ciudad de México el día 19 de enero de 1950 en el cine Mariscala. Véase Amador, Ayala, Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 10.

de cines en Monterrey, y en esta ciudad fue donde se estrenó la película; en comparación con *Lola Casanova*, *La negra Angustias* fue todo un éxito.³³⁰

3.5.3. *Trotacalles* (1951)

Para su tercera película, Matilde pensó en sacar del cajón el guión para *Tribunal de menores*, sin embargo, nuevamente se desanimó, ya que por esas fechas Luis Buñuel había estrenado *Los olvidados* (1950). Entonces, el escritor y amigo de la directora, Luis Spota, le propuso realizar un filme sobre cabareteras, sabiendo que para esos años eran un género exitoso. La amistad entre Matilde y Spota se remonta a la relación que tenía su familia con el doctor Gilberto Bolaños Cacho, el fundador del tribunal de Menores, quien le permitió examinar los expedientes de los niños reclusos en el lugar. El doctor Bolaños fue nombrado médico oficial de la Comisión Nacional de Boxeo, y como Spota era fanático de los deportes pronto se hicieron amigos, y así fue como, a través de Bolaños, conoció al escritor. Para ese entonces, Luis Spota era uno de los guionistas más exitosos y prolíficos, pues muchas de sus novelas habían sido ya llevadas a la pantalla.³³¹

No obstante la propuesta tentadora del escritor, la directora titubeó en un principio, pues pensaba que su interés radicaba en hacer un cine serio y con ética. Pero después accedió, siempre y cuando el argumento tuviera una tesis propositiva y crítica, arguyendo que aceptaría sólo con “la condición de que no hiciéramos una película hipócrita como las de los otros, con la virgencita pura que se mete a trabajar a un lugar de perdición para mantener a su padre paralítico y que la primera noche sale al escenario moviendo la colita como toda una profesional”.³³²

Luis Spota también participó en el guión y adaptación de la cinta, así que juntos se pusieron a escribir. La tesis que pretendía reflejar Matilde consistía en dar cuenta que la mujer que se casa por dinero es igual de prostituta como la que se vende por unos cuantos pesos en la calle. La historia se desarrolla a través de

³³⁰ Matilde Landeta, en Patricia Torres, *Pantalla, op. cit.*, 1992, p. 29.

³³¹ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 103.

³³² *Ibid.*, p. 101.

dos personajes femeninos, dos hermanas que enfrentan destinos opuestos. Una decide irse por el camino de la prostitución, y la otra se casa con un millonario sin estar enamorada de él, sólo es cuestión de interés económico y estatus social. Al final sus destinos convergen, pues como lo argumenta Landeta, “no sólo es prostituta la mujer que se vende por las calles todos los días sino también la que siendo joven y hermosa se casa con un hombre al que no ama”.³³³

Ya en esta tercera producción, Matilde con más experiencia sabía a qué contactos acercarse para poder tener una buena distribución y exhibición de su cinta.³³⁴ Esta vez se acercó al productor de Luis Buñuel, Óscar Dancigers, quien trabajaba de manera independiente. Tras el moderado éxito de *La negra Angustias*, la productora Granat –donde trabajaba este productor- no dudó en apoyar *Trotacalles*. Finalmente, la película fue un éxito frente a las dos predecesoras, y según Matilde, le encantó al público. En este caso, las críticas fueron más favorecedoras, pues en el diario *El Cine Gráfico*, se pueden leer críticas positivas:

“Trotacalles” es una película audaz, pero no inmoral, sino todo lo contrario: encierra una moraleja, que brinda una mano de mujer, mano que era la única y la más capacitada para ofrecerla desde su personalidad femenina y su sensibilidad de observadora. El cine Opera, que ya se ha apuntado auténticos éxitos del cine nacional, va con esta película a señalar seguramente un récord más en su vida de triunfos de películas mexicanas.³³⁵

Otra crítica benevolente del mismo diario para la película fue la siguiente:

Un film atrevido y cuya historia muy cruda y pletórica de realidad acongoja al auditorio. Tiene la cinta una magnífica interpretación de Isabela Corona en primer lugar secundada por los demás. La realización acertada y pudiendo elevar el estándar que tenía esta

³³³ Matilde Landeta, en Patricia Torres, *Pantalla, op. cit.* 1992, p. 30.

³³⁴ La película fue estrenada el día 22 de junio de 1951, en el cine Ópera, en la Ciudad de México. Véase Amador, Blanco, *op. cit.*, 1985, p. 58.

³³⁵ Noticiero de “Distribuidora mexicana de Películas”, *El Cine Gráfico*, domingo 17 de junio de 1951, pp. 2, 7.

directora, pues lleva el asunto con continuidad, agilidad en el desarrollo y mucha acción cinematográfica. Gustará en lo general.³³⁶

Por otra parte, el crítico de cine, Emilio García Riera, de modo no muy optimista, opina sobre la cinta lo siguiente:

En su tercera película, Matilde Landeta se plegó a las exigencias del melodrama prostibulario con las convenciones e inverosimilitudes de rigor. El punto fuerte de la película era la larga y discursiva agonía de Isabela Corona, que empleaba sus últimos y precarios alientos en convencer a todos de que la prostitución es horrible.³³⁷

Aquí cabe hacer la aclaración de que esta crítica es de años posteriores a su producción. Esto es importante tomarlo a consideración, ya que mientras en las críticas recientes a su estreno parecen favorecedores los comentarios, con el paso de los años, el gusto, la perspectiva y la apreciación se transforma, tanto en los críticos y especialistas del tema, como en el mismo público. En marzo de 1985, *Trotacalles* fue exhibida en el cineclub del museo tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, y según una nota periodística del diario *Ovaciones*, la película no hizo más que “arrancar una serie de bostezos y orillar a muchos espectadores a abandonar la sala”.³³⁸ Se trata de un filme melodramático desafortunado, “muy a tono con los poco fructíferos (en materia de cine) años 50”.³³⁹

Como vemos, las críticas no tan favorecedoras de una cinta como ésta no es excepcional, pues si miramos en retrospectiva la trayectoria del cine mexicano y de sus realizadores, la variedad de gustos e intereses de los expertos o de los cinéfilos es infinita y diversa. Los comentarios de García Riera enfatizan la inverosimilitud con que supuestamente la directora retrata el fenómeno de la prostitución. Sin embargo, la directora señala que su propósito se centraba en retratar lo más fidedigno posible un caso que pudiese parecerse a la realidad sobre la prostitución. Para ello, le fue importante indagar sobre el tema por su

³³⁶ *El Cine Gráfico*, domingo 19 de julio de 1951, p. 10.

³³⁷ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, vol. 6, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 33.

³³⁸ S/a, “Trotacalles arrancó bostezos al público”, *Ovaciones*, 26 de marzo de 1985, p. 3.

³³⁹ *Idem*.

propia cuenta, y relata que “yo llegué a los cabaretuchos de ínfima categoría, llegué a ir a las calles de Jiménez y a las calles de Vizcaínas a mezclarme entre las prostitutas que estaban en las calles para poder enterarme de la vida que llevaban”.³⁴⁰

3.6. Después de su trilogía

Una vez disfrutado el éxito de *Trotacalles*, la situación para Matilde, así como para la industria mexicana cinematográfica, se ponía cada vez más difícil, pues aunque sus producciones tuvieron un éxito modesto, parece ser que a gran parte de los productores no les interesaba realizar un cine con un trasfondo crítico e intelectual. Mientras fueran taquilleras, no importaba seguir reproduciendo las mismas fórmulas de ficheras y rumberas o de gánsters. Aunado a ello, Matilde sentía que por el hecho de ser mujer, no sería tomada en cuenta y con seriedad por los productores, pues su condición de género seguía siendo una limitante, muy a pesar de su talento, en la atmósfera machista que se vivía en la industria.

En 1953, se elaboró el “Plan Garduño” (Plan de Reestructuración de la Industria del Cine Nacional), elaborado por el entonces director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño.³⁴¹ El principal objetivo era restarle fuerza a las grandes empresas exhibidoras para poder recuperar la inversión. Las distribuidoras del Banco serían las encargadas de otorgar créditos para la explotación de películas. Esta intención resultó contraproducente, pues estas distribuidoras fueron adquiridas en su mayoría por los productores más predominantes, fortaleciendo la concentración en pocas empresas.

Matilde señala que, para esos años, las prácticas de financiamiento se podían realizar de una manera más libre, pues se tenía contacto con una serie de

³⁴⁰ Daniel Ramos, “Entrevista a Matilde Landeta”, exp. 0061/11.

³⁴¹ Este plan tenía como propósito la creación de distribuidoras para la promoción y refaccionamiento económico de películas realizadas por la iniciativa privada. Además, tenía como propósito mantener un control por parte del Estado a través de la Secretaría de Gobernación, con el deber de limitar la exhibición de películas extranjeras, todo ello con la intención de restarle competidores a las películas nacionales. Véase en Jaime Tello, *op. cit.*, p. 27.

distribuidores de Sudamérica, quienes les anticipaban dinero, apostándole a la suerte de cada cinta. Tenían a sus representantes en México y sabían cómo se movía la industria, y como el cine mexicano en el resto de América Latina era muy redituable, el riesgo valía la pena para ellos. Este dinero era el que ayudaba a empezar a financiar toda película. Pero con la llegada de Garduño al Banco Cinematográfico, y sus políticas impuestas, estas posibilidades se vieron anuladas bajo un proteccionismo a favor de la industria nacional.³⁴²

Es en este contexto que le tocó a Matilde el infortunio de no poder dirigir y producir otra cinta. Ella tenía pensado ahora sí sacar a la luz su guión de *Tribunal de menores*, llevó la propuesta al Banco Cinematográfico y se mostraron interesados. Sin embargo, querían realizarle algunos cambios al guión y para poder hacerlos, le compraron los derechos de autor. Aquí es cuando la situación se complicó, pues una vez cedidos los derechos, ya no llamaron a Landeta para dirigir, sino a Alfonso Corona Blake. Este episodio fue un trago extremadamente amargo para la directora, pues el único crédito que se le dio fue como guionista y adaptadora.

Finalmente, la cinta se estrenó el 29 de junio de 1956, con el nombre de *El camino de la vida*,³⁴³ en el Cine Arcadia, y estuvo en cartelera durante siete semanas. El filme tuvo buen recibimiento de parte del público y de la crítica y recibió algunos premios y reconocimientos, entre los que destacan siete Arieles en la premiación de 1957, el premio de la OCIC³⁴⁴ y una mención honorífica en el Festival de Berlín por la dirección, lo cual le abrió las puertas de las casas productoras al recién estrenado director Alfonso Corona Blake.³⁴⁵ El entonces joven crítico de cine “Fósforo II” (Carlos Fuentes), habló sobre la película de manera positiva:

³⁴²Matilde Landeta, en *Revista Cine*, “Entrevista con Matilde Landeta, la mujer cineasta”, *Revista Cine*, vol. 2, núm. 22, 1980, pp. 5-6.

³⁴³ Véase María Luisa Amador, *op. cit.*, 1985, p.230.

³⁴⁴ Por sus siglas en inglés: International Catholic Organization for Cinema and Audiovisual.

³⁴⁵ Perla Ciuk, *op.cit.*, tomo II, p. 181.

Pese a sus excesos melodramáticos, *El camino de la vida* también cumple una función de higiene: vemos en ella, en última instancia, a niños de carne y hueso, reaccionando como tales ante situaciones dramáticas, y situados en un lugar que se llama México, D.F. No sé si por primera vez, con Corona Blake, nuestro cine abre los ojos a la noche del Zócalo, al aterido amanecer de la ciudad y de los voceadores en Bucareli. Hay en estas imágenes de la ciudad gran fuerza y mayores posibilidades. No debe desaprovecharse esta señal —tan evidente, por otra parte— y menos debe desaprovecharse el talento de Corona Blake. Mientras no se adviertan estas lecciones, seguiremos con la “primavera en el corazón”, ¡como en Hollywood!³⁴⁶

Entre los premios otorgados, Matilde Landeta se llevó el Ariel al Mejor Argumento Original. La propuesta cinematográfica, aunque dirigida por otra persona, mantiene el sello original de Landeta, quien finalmente fue la que realizó todo un trabajo de investigación con respecto a la situación de los niños de la calle, para poder visualizar de un modo más fidedigno, un fenómeno social de la infancia en México. De esta forma, podemos observar que la película fue relevante en su momento, no obstante, ¿qué hubiera pasado si la hubiese dirigido la cineasta? ¿Hubiera sido igual de exitosa y celebrada? ¿Habría ganado los mismos premios y reconocimientos? A estas alturas, ya no importa, sin embargo, no está de más reflexionar sobre la posibilidad que pudo haber tenido la directora de desarrollarse más en su oficio y obtener mayor credibilidad y reconocimiento en aquellos años, en caso de haberse hecho cargo de la dirección de lo que en un principio era su idea.

Después de su tercera película, Landeta trabajó en la Dirección de Cinematografía, perteneciente a la Secretaría de Gobernación, como supervisora de Gobernación de las películas extranjeras. Su labor consistía en tomar nota de todo detalle de las filmaciones, de evitar que los extranjeros (en especial los norteamericanos) plasmaran una mala imagen del país, para después autorizar la salida de los rollos al mercado. Matilde decidió tomar este trabajo para seguir en

³⁴⁶ Fósforo II, “El cine. El último acto/Torero/El camino de la vida”, *Revista Universidad de México. Nueva Época*, vol. XI, núm. 2, México, octubre, 195, p. 29. Tomado de “Alfonso Corona Blake”, [www. http://escritores.cinemexicano.unam.mx](http://escritores.cinemexicano.unam.mx) [consulta: 17 mayo 2013].

contacto con el medio cinematográfico, para estar enterada y actualizada de lo que se estaba haciendo.³⁴⁷

Además tuvo la oportunidad de colaborar con la industria fílmica norteamericana. En 1953, realizó 110 medimétrajes en 16 mm titulados *Howdy Doody*, material dirigido al público infantil de Estados Unidos. En 1966 colaboró con el productor Jack Beck y el reportero Charles Kuralt en un reportaje especial realizado por la productora televisiva norteamericana CBS (Columbia Broadcasting System): *Mexico: a Lesson in Latin*.³⁴⁸

Por otra parte, durante tres años estuvo a cargo del cine Tlalpan, en el que proyectaba sólo cine mexicano. Este cine fue testigo de decadencia de la época dorada; la directora se daba cuenta de que les estaba yendo mal en la taquilla y que lo que se proyectaba, en efecto, estaba en decadencia:

Voy al cine un día, me siento como espectadora un rato, a ver lo que proyectábamos, aparece un actor a caballo, de repente saca una guitarra, canta, viene Mantequilla detrás haciendo unos gestos, llegan a una cantina, él encuentra a la muchacha hermosa y tiene diálogo. En esa parte me dije ya y salí. Regreso a mi cinito como a los dos meses y veo a ese mismo actor, a caballo canta, con Mantequilla haciendo morisquetas detrás y no llegan a una cantina sino a un rancho. La niña lo recibe y dicen casi el mismo diálogo. Salgo de la sala, voy hasta donde estaba mi socio y le dije, pero Gregorio, usted está repitiendo las mismas películas, así claro que perdemos público. Pero Gregorio me mostró los papeles y se trataba de dos filmes diferentes.³⁴⁹

Además siguió realizando argumentos, de hecho, Matilde fue quien le hizo la adaptación a Carmen Toscano de su *Ronda revolucionaria* (1976), otra directora como excepción del cine mexicano. También perteneció al Sindicato de

³⁴⁷ Matilde Landeta, en Norma Iglesias, *op. cit.* p. 239.

³⁴⁸ Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 442.

³⁴⁹ Matilde Landeta, en *Revista Cine*, *op. cit.* p. 7.

Directores, fue unos años secretaria de Cultura y Previsión Social; y luego ingresó al Sindicato de Autores.³⁵⁰

Aunque Landeta siguió laborando en el mundo cinematográfico en otras funciones, su trabajo como directora se vio truncado y dejado en el olvido. No fue sino hasta 1975, fecha en que se celebró en México el Año Internacional de la Mujer, en que vuelven a la luz Matilde y su obra, pues se proyectó una de sus películas (*La negra Angustias*) durante un ciclo de cine en la Cineteca Nacional a propósito de la celebración. La realizadora lo recuerda así:

Me revivieron durante el Año Internacional de la Mujer, ya que hubo un festival de cine. Yo no estaba en México, y cuando regresé vi la revista *Siempre!*, donde venía una crítica de Jorge Ayala Blanco que analizaba todas las películas y decía: “dejo para el último la revelación: *La Negra Angustias*”. El título era *Feminismos* [sic.]: *Matilde Landeta nosotros te amamos*. Cuando lo vi, me dije: “ahora ya existo”.³⁵¹

Aunque la directora reconoce que a partir de este momento, su obra empezó a ser rememorada, no cree que la celebración del Año Internacional de la Mujer haya repercutido en que el cine nacional realizado por mujeres tomara otro rumbo. Para doña Matilde, el momento coyuntural para las mujeres cineastas fue la apertura de las escuelas de cine, tanto del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), como del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). De esta forma, las mujeres, al igual que los hombres, pueden obtener el conocimiento teórico y técnico necesario para crear cine. No obstante, la realizadora lamenta la falta de oportunidades para que estas cineastas puedan demostrar lo aprendido en la Universidad.³⁵²

No fue sino hasta el año de 1991 que Landeta volvió a dirigir una película: *Nocturno a Rosario*. Se trata de un melodrama de corte histórico, ambientado en la segunda mitad del siglo XIX, en los tiempos del gobierno de Benito Juárez. El

³⁵⁰ Matilde Landeta, en Norma Iglesias, *op. cit.* p. 239.

³⁵¹ Matilde Landeta, en Raquel Peguero, “Homenaje a la realizadora de *La Negra Angustias* en la Cineteca Nacional”, *La Jornada*, 19 de agosto de 1997, s/p.

³⁵² Patricia Martínez de Velasco, *op. cit.*, p. 104.

argumento está basado en la vida del poeta Manuel Acuña, quien es retratado como un joven enamorado de la mecenas Rosario de la Peña, mujer que participaba en la corte de los salones del imperio de Maximiliano, prima hermana de la esposa del jefe de las tropas francesas que participaron en la Intervención. El poeta termina suicidándose por su amor no correspondido por Rosario.³⁵³ En palabras de la realizadora, esta película:

Promueve el amor, el romanticismo de una época muy significativa para México; de la política de mi país en fin, un momento muy interesante a nivel histórico, es decir, la desaparición del imperio de Maximiliano y el regreso de Juárez a gobernar al país, en fin, creo que toqué un tema interesante.³⁵⁴

Además, con dicha cinta tenía el propósito de protestar en contra del cine lleno de sexo y de violencia que se estaba haciendo en la década de los años ochenta y noventa, mostrando una historia de amor y romanticismo, a la vieja usanza, pues es Rosario de la Peña quien logra que un hombre como Manuel Acuña la ame tanto, a tal grado de que se quite la vida, muere de amor por no tenerla a ella.³⁵⁵ Además, quería mostrar “la indignación de lo que vivieron nuestros jóvenes artistas de tener un falso emperador, y el coraje y la determinación con que ellos asumieron sus responsabilidades”.³⁵⁶

La cinta se estrenó en 1992 en la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. Pese a que en un primer momento, el guión de esta cinta resultó ganador en el IV Concurso de Cine Experimental, convocado por el Fondo de Estímulos al Cine Mexicano (FECIMEX), el cual le otorgó apoyo económico, a la hora de llevarlo a la pantalla, las críticas no fueron siempre favorecedoras:

El resultado [de la cinta] paupérrimo, la evidente falta de recursos, el mero interés burocrático de abanderar con su nombre a la generación de directoras que en el salinato nos darían patria, significó el instantáneo enlatamiento de su film, apenas atisbado en Cineteca. Ni

³⁵³ Véase la sinopsis en Moisés Viñas, *op. cit.* p. 359.

³⁵⁴ José Luis Gallegos, “Matilde Landeta le tiene mucha fe a su película *Nocturno a Rosario*”, *Excelsior*, 3 de enero de 1992, p. 11.

³⁵⁵ Mónica Cravioto, “Ser directora de cine. Matilde Landeta: trayectoria de una precursora”, *Excelsior*, domingo 20 de marzo de 1994.

³⁵⁶ Xavier Robles, “Matilde Landeta, la Mujer Cine”, *Nuevo Siglo*, 9 de agosto de 1992, p. 33.

siquiera tuvo chance de buscar público para su propuesta demasiado pospuesta.³⁵⁷

No obstante las críticas hacia su cinta, la directora redundaba en la importancia que tienen este tipo de películas con tintes históricos, pues la intención es dar a conocer aquellos pasajes del pasado que de una u otra forma han trascendido en el devenir de la Historia. Más allá de la trama romántica, quería mostrar el ambiente artístico y literario que se vivía en tiempos del Imperio de Maximiliano y de la lucha política juarista. Para ello, le fue elemental acercarse directamente a la Historia y así insertarse en aquella atmósfera decimonónica. En esta entrevista, la directora menciona que para darle sustento al argumento se basó en las *Memorias* de don Juan de Dios Peza; en un estudio serio de José Luis Martínez sobre el poeta, en la novela *Rosario de Acuña*, de José López Portillo y Rojas, así como en una obra de Carmen Toscano.³⁵⁸

3.7. Sobre su cine

Con sus primeros tres filmes, podemos entrever que, en efecto, la directora, más allá de convertir su sueño en realidad de dirigir, tenía el propósito de dejar plasmada una visión diferente frente al cine que se realizaba en esta época dorada. Sus primeras tres cintas tienen en común representar a personajes femeninos –siendo estos siempre los protagonistas- diferentes a lo proyectado en la pantalla en aquellos años del cine mexicano. Matilde pretendía dar cuenta y resaltar otros aspectos de lo que podía significar ser mujer, de darles voz y presencia de tratarlos como sujetos activos. La importancia de sus personajes femeninos radicaba en que estaban basados en hechos reales, o inspirados en la realidad, que de alguna forma muestran a la mujer de manera incluyente, de la relevancia que tiene como individuo en las diversas facetas de las relaciones sociales. Así lo relata la directora:

³⁵⁷ José Felipe Coria, "Ahora doña Matilde", *El Financiero*, 4 de febrero de 1999, p. 84.

³⁵⁸ Blanca Haro y Vera Larrosa, "Rinosauria con agallas: Matilde Landeta", *Revista Rino*, núm. 11, 18 de octubre de 1992, p. 10.

Me gustan los personajes de la vida real, pero novelados, y si son mujeres más. Y no es que fuera feminista, en el sentido nato que le dan a la palabra, creo que en vida somos dos, complemento el uno del otro. La vida sin hombres sería imposible, pero también lo sería sin mujeres, somos la pareja en todo.³⁵⁹

Resulta difícil situar a Matilde Landeta en una postura feminista, pues en ocasiones se asimila como tal, pero en otras rechaza algunas actitudes y actividades de los movimientos u organizaciones enmarcadas en el feminismo. Sin embargo, sí puedo decir que se trata de alguien con una visión más crítica y consciente de su posición como mujer en la industria cinematográfica y en la sociedad en general; se le puede considerar como una mujer adelantada a su época, que en su momento fue poco escuchada no por su falta de profesionalismo y talento, sino por su condición de género. Su compañera y amiga de trabajo, la editora Gloria Schoemann, opinaba que su colega era una mujer inteligente, sin embargo se imaginó que, en efecto, iba a tener dificultades para trabajar en la dirección. La relación entre estas dos mujeres se encontraba determinada por razones similares, pues ambas fueron pioneras en una industria incipiente y en tareas que se consideraban propias del género masculino y que a la fecha aún no se les reconoce del todo su trabajo.³⁶⁰

Para Landeta, el cine que se realizaba en aquellos años era evidentemente misógino; la mujer era un ser de segunda categoría, se representaba como un ser resignado, sumiso y abnegado. El único caso que Matilde considera como una excepción es *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), basada en el argumento de una novela venezolana (Rómulo Gallegos, 1929), la cual enaltece en cierta forma a una mujer como bravía y altiva, pero que finalmente era representada como una “mala mujer”. Por tanto, Matilde quiso hacer todo lo contrario, se dijo: “es que a las mujeres nos tienen por los suelos en el cine

³⁵⁹ Matilde Landeta, en Raquel Peguero, “Después de 40 años de ausencia regresa Matilde Landeta al set cinematográfico”, *La Jornada*, 13 de julio de 1991, p. 27.

³⁶⁰ Ysabel Gracida, “Doña Matilde Landeta”, *El Universal*, 19 de agosto de 1997, s/p.

mexicano, es un cine que reconoce en la mujer la virtud de que sea madre, pero no madre educadora sino criadora”.³⁶¹

Pero no sólo eso, sino que también logra rescatar la presencia de otras figuras, como los indígenas, pues también creía que el cine los representaba de una forma muy plana y como seres pasivos, sin decisión. Tal situación se puede observar en *Lola Casanova*, en esta cinta mezcla elementos no sólo en cuestión de género, sino también de etnia. Según la directora, para esos años, no se hacían películas de este tipo, más bien denigraban u ocultaban las problemáticas de los indios, pues

Siempre que aparecía el indio en pantalla ocasionalmente se le representaba como un tarado, que anda en calzón blanco y da brinquitos al caminar y se formó un estereotipo o bien, es una criada fiel con trenzas y moñitos o es una mujer ridícula, una sirvienta ridícula que está encargada de hacer chistes con Mantequilla o con otros de los actores cómicos, entonces la película sobre el indio era desconocida.³⁶²

Sin embargo, el férreo amor que Landeta sentía hacia su patria, no le permitía mostrar una realidad que a ella misma le seguía preocupando, pues aún después de la lucha revolucionaria, los problemas en relación con la integración de los grupos indígenas al proyecto de nación seguían presentes. Ante este panorama, Landeta no quería mostrar en esta película la situación real en que se encontraban los indígenas. En una entrevista realizada por Fernando Gaxiola, de la revista *Otro Cine*, la directora comentaba respecto al rodaje de *Lola Casanova*:

Quería hacerla en Sonora, con los indios Seris, quise emplear los recursos neorrealistas pero era muy difícil, salía demasiado caro. Trasladarnos a la Isla Tiburón era muy oneroso y encontré en tal estado de miseria a los Seris que consideré injusto presentar esa imagen de ellos. Era gente que vivía desgarrada, hecha pedazos, en un estado primitivo. Sin embargo, utilicé la música auténtica, los trajes y los objetos de ellos.³⁶³

³⁶¹ Matilde Landeta, en Alejandro Medrano, *op. cit.*, p. 93.

³⁶² *Ibid.*, pp. 99-100.

³⁶³ Fernando Gaxiola, “Entrevista con Matilde Landeta”, *Otro Cine*, núm. 3, revista trimestral del Fondo de Cultura Económica, julio-septiembre, 1975, p. 14.

Con este pasaje podemos observar que la directora no quería mostrar el lado crudo y realista de las condiciones en las que vivían los habitantes de la comunidad Seri. Por el contrario, quería retratar a un pueblo idealizado a través de sus costumbres, su vestimenta, su música, exaltando la riqueza cultural de un grupo indígena, lo cual no se aleja mucho de la intención de Rojas en su novela, al realizar una representación literaria de carácter indigenista. De hecho, para el crítico de cine, Emilio García Riera, la cinta no logra reflejar el tema con verosimilitud:

Una cinta que necesitaba amplios espacios propicios a la acción épica, se desarrolló casi por entero en sets estrechos y muy mal iluminados. En ellos evolucionaban dificultosamente unos personajes cuidadosamente maquillados y muy poseídos por la solemnidad “exótica” que el cine nacional atribuía a los indígenas al no poder imaginarlos en su vida cotidiana, en sus actitudes más naturales.³⁶⁴

No obstante, es interesante ver la forma en que Landeta da cuenta de estos grupos marginados, así como tratar problemáticas del momento que en las demás películas se abordaban con poca frecuencia, o estaban al margen de los patrones del cine dominante. Así, creo que Matilde logra, muy a su forma, construir personajes femeninos no sólo haciendo alarde de su presencia tal cual, sino constituyéndolos en relación con aspectos como el género, la clase, y la etnia, haciendo éstos más complejos.

En cuanto a *La negra Angustias*, no sólo se trata de una mujer singular por haber participado en la Revolución. Es sobre una mulata de clase baja, hija de un “bandido justiciero”, con una construcción de su sexualidad diferente a la de las demás mujeres y un rechazo hacia los “machos”. La “negra” Angustias es un personaje que se constituye no sólo a partir de su sexo, sino a través del entrecruzamiento de distintos elementos como clase, raza y sexualidad, una sexualidad distinta, para así conformar una identidad que es disímil frente a los otros personajes cinematográficos de la Revolución. A través de este personaje, la directora tenía el propósito de contar una historia de mujeres desde un punto de

³⁶⁴ Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*, vol. 4, op. cit., p. 245.

vista femenino, pues se rehusaba a representar a “la resignada, la esposa de Jorge Negrete que lloraba en su rincón, los papeles de Sara García, de Libertad Lamarque. En fin, todas tan lloronas, tan sufridas, tan resignadas, tan mensas”.³⁶⁵

En el caso de *Trotacalles* la directora pretende problematizar de una manera distinta la cuestión de la prostitución, le da otra mirada a partir de dos personajes femeninos. Sin caer en la estigmatización o en la compasión por estas mujeres, Matilde hace una crítica severa sobre cómo las mujeres hacen uso de su cuerpo —o físico— para poder acceder a una clase diferente, y cómo de esta forma, finalmente se puede ver como un acto de prostitución. Matilde ya no retrata a la mujer prostituta o rumbera que el destino la ha obligado a seguir ese camino, pero que en el fondo son seres buenos y decentes, sino ubicar a la mujer fuera de este contexto y resignificar la idea de la prostitución.

Al resumir estas tres cintas, la directora consideraba desde una visión personal que en ellas pudo mostrar “la posición activa de un país, en diversos contextos sociales. Considero que mis tres primeras películas son un mosaico que refleja aspectos centrales de México, como la sociedad racista contra indígenas, las inquisidoras buenas costumbres y la Revolución”.³⁶⁶ Para el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, la trilogía de Landeta representa “el sostenimiento, anticipado a su tiempo, de una posición feminista dentro del cine, de un feminismo deliberado y glorificado, combativo”.³⁶⁷

En contraparte, el especialista y crítico de cine, Emilio García Riera siempre mantuvo una postura crítica y severa con respecto a la obra de Landeta. En entrevista con Patricia Martínez de Velasco, el crítico de cine argüía que aún no surgía la gran directora que pudiera estar a la altura de Emilio Fernández o Luis Buñuel, de Felipe Cazals o Arturo Ripstein.³⁶⁸ García Riera asume que en su

³⁶⁵ Matilde Landeta, en Patricia Camacho, “Matilde Landeta, mujer que no se desmorona”, *Doble Jornada*, Lunes 6 de abril de 1992, p. 6.

³⁶⁶ Matilde Landeta, en Hugo Lazcano, “Homenajea la ONU a Matilde Landeta”, *Reforma*, 10 de marzo de 1994, s/p.

³⁶⁷ Jorge Ayala Blanco, “Feminismus. Matilde, nosotros te amamos”, *Siempre!*, núm. 1152, 23 de julio de 1995, s/p.

³⁶⁸ Patricia Martínez de Velasco, *op. cit.*, p. 112.

Historia Documental del Cine Mexicano no fue muy benévolo con las películas de Landeta, pero por otra parte, reconoce las dificultades por las que pudo haber pasado la directora para lograr dirigir, y por lo mismo, reconoce su empeño. Sin embargo, el crítico argumenta que sus filmes están muy afectados por el melodratismo. Y aunque después descubrieron en ella grandes cualidades por su carga feminista, García Riera pensó que quizás se había equivocado, y al respecto comenta: “Procuré volverlas a ver...Y francamente me parecieron peores que la primera vez que las vi”.³⁶⁹

En este sentido, para algunos críticos como García Riera, las obras filmicas de la cineasta no parecían propuestas de calidad en cuanto a técnica y estética, poseían varios rasgos de inverosimilitud y a veces el melodramatismo opacaba el tema que se quería problematizar. Es cierto, las cintas de Landeta no fueron las más vanguardistas o novedosas por su técnica cinematográfica, sin embargo, el impacto que tuvo, incluso después de varios años, es significativo en el marco de las nuevas olas feministas que iban emergiendo en el país y en el extranjero.

El reconocimiento de su obra traspasó fronteras, con el fin de proyectar un cine femenino que proponía una reivindicación de las mujeres en la sociedad. En 1990, en el Festival de Cine de Mujeres de Créteil, en la periferia de París, Francia, donde se proyectó *La negra Angustias*, Patricia Díaz, realizadora colombiana y participante en dicho evento, comentó que la película de Landeta la “más feminista de todas las proyectadas en el Festival de Mujeres. No sólo por su tema –una mestiza, que se vuelve coronela del ejército de Zapata, y que contribuye a cambiar la historia- sino por su manera de decir las cosas”.³⁷⁰

Es cierto, la propuesta cinematográfica que presentó en pantalla la directora bien podría calificarse de vanguardista y atípica en su momento, pues quién más, por lo menos en México, hacía un cine femenino con una propuesta de inclusión y del justo reconocimiento de las mujeres en la sociedad. Sin embargo, si partimos

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁷⁰ S/a, “Mi cabeza y mi corazón siguen jóvenes: Matilde Landeta”, *Cineteca Nacional, Departamento de Investigación. Oficina de Análisis e Investigación.*, 20 de marzo de 1989.

de la idea de que el feminismo se entiende como una doctrina, o bien, como un movimiento social y político, en donde generalmente una colectividad es simpatizante con ciertos ideales en común, Landeta no los compartía. Para ella, un cine femenino o de mujeres, el cual lo podrían hacer tanto hombres como mujeres, no existe en sí, lo que lo hace diferente es la preparación y los medios. Además, mencionaba constantemente que jamás se adhirió a los movimientos feministas “duros”, como muchas de sus colegas cineastas lo hicieron.³⁷¹

Ella misma da cuenta de que su lucha fue individual, desde su trinchera de cineasta. Además, el contexto en que realizó su obra –con excepción de su última película- atiende a diferentes necesidades sociales. Landeta tenía una perspectiva propia y subjetiva en relación con el lugar que debieran ocupar las mujeres, como lo señaló en entrevista con Sara Moirón, colaboradora de la revista *Cinema Reporter*, en el año de 1948:



No debemos las mujeres invadir las actividades exclusivas del hombre, ya que en mi concepto, el gobernar a un pueblo no es camino para la mujer; esto es exclusivamente terreno de “ellos”, pero sí debemos continuar nuestra lucha por conquistas que nos pertenecen legítimamente, no por la propia satisfacción que nos pueda proporcionar el triunfo, sino por la obligación que tenemos con las generaciones de mujeres que vienen detrás: legarles un camino y un horizonte mucho más amplio.³⁷²

Figura 1. Matilde Landeta en entrevista, con Sara Moirón, para *Cinema Reporter*, 1948.

³⁷¹ Matilde Landeta, en “En México, el ‘machismo’ es muy fuerte en el cine: Matilde Landeta”, *Excélsior*, 1 de abril de 1990, p. 6.

³⁷² Sara Moirón, “Al fin triunfadora!”, *Cinema Reporter*, 6 de noviembre de 1948.

Seguramente, con el paso de los años, su postura frente a estas problemáticas fue cambiando en función de la apertura que se les iba dando a las mujeres en el campo laboral y profesional, así como la transformación de las relaciones entre hombres y mujeres y las necesidades de las nuevas generaciones. Asimismo, su apreciación sobre su obra con base en una postura feminista fue cambiando y asimilando el devenir de la lucha de las mujeres desde la política y la industria cinematográfica. Lo importante es enfatizar que a pesar del tiempo transcurrido, su obra fílmica sigue siendo un referente atractivo tanto del cine clásico mexicano como de un cine femenino.

Para la década de los noventa, en entrevista, ella comentaba sobre el cine realizado de mujeres no puede considerarse como un género o corriente cinematográfica en sí. Hay mujeres que realizan un cine que no necesariamente abordan problemáticas de la mujer, sino sociales, políticas y religiosas. O bien, están las que llevan a la pantalla historias de mujeres bajo parámetros muy femeninos, como lo describe Landeta, “dulce, suavcito, de historias suaves”³⁷³ Y, por el contrario, Landeta considera que su cine es de carácter feminista, comparándolo con el de su colega y amiga Marcela Fernández Violante. La directora apunta que “el cine feminista libera a la mujer del sistema usual del cine. Yo fui la primera que rompió ese esquema con *Lola Casanova* y *Trotacalles*.”³⁷⁴ Cuando habla sobre el feminismo, trata de deslindarse de una postura radical, pues se asume como feminista “porque reconozco los derechos de la mujer. Pero no soy feminista en lo que se ha tomado últimamente de que la mujer debe suprimir al hombre y deba negarlo de su vida y echarle una techadura así... Nada de eso, al contrario”.³⁷⁵

Por su condición de mujer, pero también por su formación intelectual, Landeta intentó realizar un cine diferente, y creo que lo logra, pues tiene las armas suficientes para hacerlo. Si bien Matilde se quejó de que el medio cinematográfico

³⁷³ Gala Guiba Guerrero Hernández, *Un acercamiento a las cineastas mexicanas. Seis estudios de caso*, tesis para obtener el título de licenciada en Comunicación y Relaciones Públicas, Universidad Latinoamericana, México, septiembre de 1994, p. 22.

³⁷⁴ *Idem*.

³⁷⁵ Patricia Martínez de Velasco, *op.cit.*, pp. 97-98.

estaba permeado de un machismo indiscutible, lo que llegó a limitar su trabajo, cabe reconocer que el pertenecer a cierto estrato social le permitió moverse en los círculos sociales adecuados para poder acceder así al medio del cine. La relación con su hermano Eduardo fue clave en su entrada a la industria, y tuvo la suerte de trabajar desde un principio con los realizadores más reconocidos del momento. Aunado a ello, la educación que recibió le permitió forjar una concientización de su realidad, de tener una perspectiva más crítica de su entorno, lo que intentó transmitir en sus filmes. Tuvo la fortuna de tomar clases particulares de inglés, francés y literatura, lo cual facilitó su desempeño en la industria como guionista, argumentista y directora;³⁷⁶ evidentemente su conocimiento de la lengua inglesa le permitió entrar en contacto con la industria fílmica norteamericana.

Su obra no ha sido considerada como un cine de autor tal cual, ya que sus argumentos están basados en trabajos literarios o fueron co-adaptados por sus amigos escritores, sin embargo, sí logró darle un revuelo al cine de su época, aunque en su momento su trabajo haya sido poco observado y comentado. Además, aunque su técnica cinematográfica no era innovadora y muchas veces fue criticada, no obstante, para la directora siempre fue más importante enfatizar el tema con una tesis consistente que la propia técnica, como lo menciona en entrevista con Alejandro Medrano:

En un momento dado yo creo que es más importante el tema que la técnica misma. A través de mi vida yo he visto Películas muy mal hechas pero con temas maravillosos. Yo creo que el tema, si usted recuerda las películas de su vida, va a decirme que las recordó por el tema no por la técnica.³⁷⁷

Finalmente, su obra cinematográfica está comprometida con ideales políticos y sociales, cosa que se toma muy en serio la directora, como lo comentó en algún momento, en el año de 1950, “Indiana”, periodista de *Cinema Reporter*, haciendo alusión a Landeta: “El verdadero director, es o debe ser, una conciencia vigilante cuya responsabilidad ante el futuro debe soportar airoosamente; debe también, participar de las necesidades de la enseñanza, del desarrollo de las

³⁷⁶ Matilde Landeta, “Bienvenidos a la boca del infierno”, *op. cit.*, p. 295.

³⁷⁷ Alejandro Medrano Platas, *op. cit.*, p. 99.

ciencias y de la cultura y el arte en general”.³⁷⁸ Por lo mismo, para la directora era de gran importancia el tener que estar lo suficientemente informada sobre el tema que iba a abordar y problematizar, “tomar todos los datos posibles para hacer lo más exacto y lo más verídico que se pueda ser, no hablar a la ligera de las cosas que vas a tomar [...]. Creo que no debe uno nunca tocar un tema en cine que no conozca bien, que no lo aprenda, que no lo escarbe, que no ahonde en él”.³⁷⁹ Y en su opinión, el compromiso del cine y de los realizadores no sólo debe de ser con la realidad social y sus problemáticas, sino con el arte mismo. Para Landeta, el cine es el arte más incluyente y, por lo mismo, más compleja, pues para producir una película de calidad artística, debe contener una buena música, un buen argumento literario, una composición pictórica y fotográfica impecable, un buen desempeño histriónico de parte del reparto actoral, entre otras.³⁸⁰

³⁷⁸ Indiana, “La personalidad de Matilde Landeta”, *Cinema Reporter*, 25 de febrero de 1950, p. 17.

³⁷⁹ Daniel Ramos, “Entrevista a Matilde Landeta”, exp. 0061/11.

³⁸⁰ *Idem*.

4. Mujeres de armas tomar. Análisis sobre el filme *la negra Angustias*

Hacia finales de la década de los cuarenta aún se tenía un optimismo puesto en la industria cinematográfica no sólo como una empresa comercial, sino como un medio artístico que ponía en alto el nombre de México y como una vía de enseñar los valores morales y patrióticos del pueblo mexicano. La obra de Matilde Landeta no fue la excepción, pues en el caso de *La negra Angustias* se pudo vislumbrar un halo de efervescencia nacionalista, así como un producto comercial a favor de la corriente cinematográfica del momento. No obstante, la propuesta de esta película fue innovadora en varios sentidos, a continuación veremos el por qué.

Cabe aclarar que el ejercicio de descripción, análisis y reflexión de la cinta no sigue puntualmente el orden de la trama, más bien se llevará a cabo en función de las diferentes líneas discursivas o temáticas, tales como: nacionalismo revolucionario en el discurso cinematográfico de Landeta, construcción de la sexualidad en la “negra” Angustias y su condición social, así como la constitución de las relaciones de poder entre los personajes.

4.1. *La negra Angustias* en vísperas

La industria cinematográfica mexicana representaba para el gobierno no sólo un interés de índole comercial, pues beneficiaría únicamente “sobre bases de interés nacional, de protección, de honradez y de equidad, y si sobreponen siempre las finalidades superiores de la Nación a las de grupos o personas”.³⁸¹ Y así lo aseguró el expresidente Abelardo L. Rodríguez, quien fue comisionado por el gobierno de Miguel Alemán Valdés como benefactor del Crédito Cinematográfico Mexicano con el fin de apoyar el cine mexicano:

He venido a engrosar las filas de los elementos integrantes de la industria mexicana del cine, no con las miras bastardas de intereses económicos personales, no para acaparar y destruir el futuro de este

³⁸¹ Cfr. *Cinema Reporter*, 5 de febrero de 1950, núm. 603, año XVIII.

ramo, no para crear grupos opresores; sino para cooperar con el señor Presidente de la República, a través de los organismos federales de reciente creación, en la labor patriótica que se ha impuesto para alcanzar el desarrollo y la prosperidad que espera a la cinematografía nacional.³⁸²

Así pues, el panorama para la casi entrante década de los cincuenta pintaba bien en el ramo cinematográfico. Según los informes de buena mano, la producción sería de doscientas películas. Sin embargo, se daba la queja de que en las salas de exhibición no se había estrenado ni una sola cinta mexicana, muy a pesar de la ley, la cual exigía la exhibición de cintas mexicanas en todos los cinemas.³⁸³ En ese momento urgía buscar un mercado al producto nacional, puesto que no sólo era competencia el cine norteamericano, sino también el europeo, ya que una vez terminada la Guerra, la industria del viejo continente se empezaba a recuperar. Aunado a ello, la situación del cine nacional empezaba su etapa de decadencia, pues las propuestas en la pantalla eran poco innovadoras y originales. Bien lo decía el periodista, Antonio Salazar, en *El Cine Gráfico*, que era necesario transformar el mercado para no perder el interés de su público:

Ya el público nacional pide películas nuestras, pero a este público no se le puede estar saturando de temas manidos ni de realizaciones hechas solamente con el pensamiento puesto en mezquindades. Hay que hacer cine bien pensado, de calidad y comercialidad –lo que es compatible- y de esta forma veremos cómo de nuevo los mercados mundiales se abren otra vez para nuestras películas que no debemos olvidar que el público pronto entra en la vereda cuando lo que se le ofrece es de su agrado.³⁸⁴

Es cierto que poco a poco la industria fue creciendo económicamente, pues para finales de la década de los cuarenta, México ocupaba el primer lugar en producciones y distribución en territorio hispanohablante, dejando detrás a países como Argentina, Chile y Cuba.³⁸⁵ Pero una cosa era el crecimiento de la industria

³⁸² *Idem.*

³⁸³ S/a, "Mercados, mercados", *El Cine Gráfico*, domingo 9 de enero de 1949, año XVII, núm. 816, p. 2.

³⁸⁴ Antonio Salazar, "Se reorganiza nuestro cine", *El Cine Gráfico*, domingo 9 de enero de 1949, año XVII, núm. 816, pp. 2, 7.

³⁸⁵ Cfr. Enrique Riera, "Correo de Madrid", *Cinema Reporter*, 12 de noviembre de 1949, núm. 591, año XVII.

y la inversión del capital, y otra la calidad y originalidad. En vista de que la empresa cinematográfica en el país había crecido mucho, tanto productores como directores y escritores mostraban poco interés en refrescar los argumentos y apostar por historias más innovadoras o atrevidas. Se habían confiado demasiado en su éxito comercial o incluso en un incipiente reconocimiento internacional, como el de la famosa dupla Emilio Fernández-Gabriel Figueroa. Sin embargo, hasta al mismo “Indio” Fernández se le iban acabando los buenos argumentos, que si bien la opinión de la crítica y del público en general era favorecedora, las propuestas del director ya no eran innovadoras. De esta manera lo plantea Martha Elba, reportera de *Cinema Reporter*:

Hasta ahora, sólo el Indio Fernández supo dar en la clave y él solo no es una montaña de ideas. Por tal motivo se ha estancado en sus temas. Varios Indios Fernández harían de la industria lo que realmente debe ser, porque estos otros Indios Fernández tratarían nuevos ángulos nacionales y se hallarían de pronto con las tesis que están haciendo falta. Porque el cine mexicano lo tiene todo, excepto dos cosas: tesis y buen gusto. Se marea uno dentro de la monotonía de que adolece. Cada vez que vamos a ver una película, a la mitad hemos acertado el resto de su desarrollo y el desenlace y entonces nos vamos del cine con la impresión de haber visto muchas veces esos mismos personajes en idénticas situaciones, con las mismas ropas y lo que es peor, con exactas palabras en la boca.³⁸⁶

Fue en este ambiente contradictorio del mundo cinematográfico en que Matilde decidió llevar a cabo la cinta de *La negra Angustias*. La industria cinematográfica no pasaba por buenos momentos. Una vez terminada la guerra, Estados Unidos volvió a invertir en su industria y esto opacó a la mexicana. Si bien existía desde hace algunos años el Banco Cinematográfico como estancia reguladora de la inversión, de la distribución y exhibición de las cintas, lo cierto es que el capital estaba en su mayoría destinado entre los magnates de la industria, relegando a los pequeños productores; como lo señaló Ramón Pérez Díaz, periodista de *El Cine Gráfico*:

³⁸⁶ Martha Elba, “Ausencia, presencia y futuro del cine azteca”, *Cinema Reporter*, 5 de febrero de 1950, núm. 603, año XVIII.

Se dice que el Banco Cinematográfico, de acuerdo con los poderosos de la industria ha formulado un reparto de los dineros destinados a la producción de 1949 entre los magnates, con exclusión de los pequeños. Los productores independientes no entran en el reparto, y si lo hacen por cuenta propia, con capitales privados, corren el riesgo de no contar con cines para el estreno de sus películas. Doble arbitrariedad. [...] Lo grave está en la discriminación, siempre odiosa, de los pequeños productores. Es un atentado a la libre producción y contratación de películas. Es la muerte de los productores independientes. Y lo que más importa, es el rechazo de los nuevos inversionistas cuyas aportaciones vendrían a favorecer el desarrollo de la industria. Esto es intolerable en un país donde las leyes protegen [sic.] por igual a todos.³⁸⁷

La situación no mejoraría en los años venideros, pues el Banco se daba el lujo de rechazar la película que quisiera, sin importar si eran de buena calidad o no. El propio camarógrafo y fotógrafo laureado, Gabriel Figueroa, opinaba que el Banco no les brindaba el suficiente apoyo económico y moral para hacer un cine de calidad que incluso se pudiera exportar al extranjero. Así lo comentó en entrevista con *Cinema Reporter*:

En alguna ocasión nos acercamos [Emilio Fernández, Felipe Suvervielle y él] a solicitar crédito del Banco Cinematográfico y no se nos dio. Ahora bien, si esta institución es escuetamente un Banco – como lo es- y sólo se limita a hacer negocio, entonces que no se diga que es un Banco para estímulo de la industria. Y que se les quite ese timbre romántico de desinterés.³⁸⁸

Entre estos pequeños productores que no habían sido apoyados estaba Matilde Landeta, y por lo mismo, ella temía sobre la forma en que se iba a distribuir y exhibir su segunda película, pues recordemos que no tuvieron mucha suerte con la primera.

Para finales de la década de los cuarenta, la calidad de las películas era deleznable, sin importar tanto si la productora era grande o pequeña, con mucho o poco capital.³⁸⁹ Un ejemplo claro fue la cinta *Si Adelita se fuera con otro*,³⁹⁰ rodada

³⁸⁷ Ramón Pérez Díaz, "Monopolio a la vista", *El Cine Gráfico*, domingo 30 de enero de 1949, año XVII, núm. 819, s/p.

³⁸⁸ Miguel Ángel Mendoza, "Gabriel Figueroa rompe lanzas", *Cinema Reporter*, 4 de febrero de 1950, año XVII, núm. 603, s/p.

³⁸⁹ Cfr. *Idem*.

en 1948 y dirigida por Chano Urueta, quien aprovechó los dotes del charro cantor para darle mayor atractivo al filme. La trama habla de un trío amoroso que se da entre Pancho Portillo (Jorge Negrete), quien en su visita al pueblo de Parral (Chihuahua), para conseguir armas para su tropa (villista), se encuentra con Adelita (Gloria Marín) y se enamora de ella. Pero Rubén, quien ya pretendía a Adelita, intenta estropear su felicidad y denuncia a Pancho ante las autoridades como seguidor del general Francisco Villa. En la representación parece que los coqueteos y desplantes que la Adelita le hace a Pancho y a otros hombres más la pusieran como una mujer provocadora y altanera, con decisiones independientes sobre su persona. Sin embargo, según Pancho Portilla, lo que Adelita necesita es “un hombre que la meta en cintura”,³⁹¹ y a su vez, Adelita termina enamorándose de él, pues su Pancho tiene todas las cualidades de un gran hombre, un muchacho “fuerte, buen mozo, bronco pa’ la pelea como él solo. Lo que podemos decir, ¡un hombre!”.³⁹²

Al final, su altanería, así como su libre albedrío, para decidir con quién besarse o con quién casarse, se contraponen a su incondicionalidad que ofrece a Pancho, al unirse como su soldadera, como su esposa que es, su deber es estar y seguirlo a donde sea que él vaya:

Soy la esposa de Pancho Portillo, y Dios quiere que la mujer siga siempre su marido a donde quiera que vaya, aunque tenga que acompañarlo al peligro, al sacrificio, al martirio. Además yo siempre supe que éste era mi destino. Me soñé encajada en medio de dos cananas repletas de balas. ¡Una soldadera mi mayor! Adela Maldonado de Portillo. ¿Se acuerda usted aquella mañana lo que dijo Pancho Portillo al general Villa? Le dijo: ‘soy un soldado disciplinado a mis jefes, un soldado de la Revolución y amo la causa por la que he luchado’. Y yo también mi mayor, soy un soldado disciplinado a mi jefe, que es él, Pancho, a quien adoro con toda mi alma, y yo también amo la causa por la que él tanto ha luchado.³⁹³

³⁹⁰ Chano Urueta, *Si Adelita se fuera con otro*, 1948. Fue estrenada el 26 de abril de 1948 y estuvo en cartelera dos semanas. Véase María Luisa Amador, Jorge, Ayala, *op. cit.* 1982, p. 308.

³⁹¹ Chano Urueta, 1948.

³⁹² *Idem.*

³⁹³ *Idem.*

Y en seguida suena el corrido de la “Adelita”, momento en que Pancho y Adela se reencuentran entre el relajo de la tropa. Al final, Adelita sorprende a Pancho con la noticia de que está embarazada y a punto de parir. Felizmente, el buen Francisco Villa se ofrece como padrino para el vástago, un nuevo “hijo de la Revolución”. Y así termina la historia, con la “Adelita” y su hijo en la tropa, mientras Pancho le canta el famoso corrido de nombre homónimo.

Las escenas que componen la película alardean más sobre las serenatas que Pancho Portillo le lleva a Adela al pie de su ventana, así como del variado cancionero que se entona mientras se anda la bola, en el campamento de una de las tropas, dejando en segundo plano el entorno revolucionario y su participación en la Revolución como adherente al ejército villista. La presencia de Francisco Villa y de la demás tropa en el campamento sólo son elementos que se prestan para contextualizar la relación amorosa entre Pancho y Adela, y las rivalidades que se generan entre el soldado y Rubén dentro y fuera del ejército. Por otra parte, el personaje femenino viene a corroborar el papel mitificado de la “Adelita” sumisa y abnegada, que más allá de los valores e ideales revolucionarios, si es que los tiene, su destino es seguir a su hombre sin importar razones.

Hago hincapié en esta cinta para contrastar con el caso de *La negra Angustias*, puesto que *Si Adelita se fuera con otro* fue una de las películas del cine de la Revolución que le antecedió inmediatamente, haciéndola una contemporánea de la obra de Landeta. Además, cabe resaltar que este filme estaba ubicado entre los favoritos, según la revista *El Cine Gráfico*, situándose en el lugar número once de la lista de las mejores películas del año de 1948, compitiendo con películas como *Ustedes los Ricos* y *Nosotros los pobres* (las dos de Ismael Rodríguez), *Río Escondido* y *Maclovía* (las dos de Emilio Fernández), entre otras.³⁹⁴

Justo unas semanas antes del estreno de *La negra Angustias*, se exhibía en los cines una de las últimas cintas en las que participó la carismática y taquillera Blanca Estela Pavón, al lado del ya célebre Pedro Infante: *La mujer que*

³⁹⁴ S/a, *El Cine Gráfico*, México, D. F., Jueves 6 de enero de 1949, año XVII, núm. 815.

yo perdí (1949),³⁹⁵ dirigida por Roberto Rodríguez. En esta cinta, la historia se desarrolla en tiempos de la Revolución, en donde el escenario se reduce a un pueblo donde un rico hacendado explota a los indios y su avaricia lo lleva a cometer varias injusticias. Pedro Montaña (Pedro Infante) mata al hijo del Procurador del pueblo por acosar a su novia Laura (Silvia Pinal). Tras este acontecimiento, Pedro es buscado por los federales mientras él se resguarda en el monte, donde viven Macedonio, un indio viejo, y su nieta María (Blanca Estela Pavón). En el transcurso del acecho, Pedro, quien es ahijado del hacendado avaricioso, empieza a robarle sus pertenencias para repartirlas entre los indios pobres, convirtiéndose en una especie de bandido justiciero, al estilo de Robin Hood, y en el contexto mexicano, al estilo de Pancho Villa.³⁹⁶

Como comentaba, la trama no se desarrolla en un entorno bélico, pero es interesante observar cómo en el caso de María, el papel de una mujer india hace de ella un ser doblemente abnegado. Como se ha visto en otras cintas, este patrón de la mujer entregada a su hombre, que es capaz de sacrificar todo por su amado o su familia, se repite en el filme. Aunado a ello, la obediencia de parte de ella hacia Pedro, deja pensar que éste, quizás por ser blanco o por pertenecer una posición acomodada, por antonomasia puede ejercer poder y orden sobre las masas de los indios del pueblo.

En el trato que tienen María y Pedro se puede observar siempre una relación jerarquizada, donde no sólo el hecho de ser mujer y estar enamorada de él son suficientes factores como para que aquella muestre sumisión y reverencia para con Pedro. Ella sueña con una casa bonita, casada con Pedro y hasta con hijo, pero éste sueño lo ve imposible, ya que su clase, e incluso su raza, no son dignas de él. El acercamiento de María para con Pedro hace que ella se enamore perdidamente del “amo”, y no sólo le brinda incondicionalidad por ser ella una india y él su “amo”, sino por profesarle un amor profundo y en secreto. Al final, cuando Pedro es encontrado por los federales, una bala está a punto de herirlo, pero María intercede cubriéndole las espaldas y es ella quien recibe el balazo. Justo

³⁹⁵ Roberto Rodríguez, *La mujer que yo perdí*, 1949.

³⁹⁶ Para ver más detalladamente la sinopsis de la cinta, véase Moisés Viñas, *op. cit.*, p. 343.

después de esto, se ve venir una “bola” de revolucionarios que intervienen en el conflicto y terminan con los federales. El final de la trama incita a pensar que Pedro se unirá a la tropa revolucionaria, mientras va a caballo y lleva en los brazos el cuerpo de María.

Es difícil plantearse si esta situación se expone como una realidad de los tiempos revolucionarios, o bien, se trata de hacer una crítica a ella en relación con la división de clases sociales. Por un lado está presente el entorno político y social que se vive en el momento, la Revolución, a la par que se muestra la explotación de los indios ejercida por el hacendado del pueblo. Por el otro, está Pedro como un elemento intermediario entre el pobre (indio) y el rico (hacendado), quien roba y pelea para defender al más vulnerable. Sin embargo, en la trama romántica, el amor entre Pedro y María siempre se presenta como algo irrealizable, pues aunque exista una amistad e incondicionalidad entrañable entre los dos, el amor no se consolida. Sólo la muerte –de María- le hará saber a Pedro lo que siente.

Las mujeres de mi general,³⁹⁷ rodada en el mismo año en que se estrenó *La negra Angustias*, es una cinta que no refleja algún cambio con respecto a las tipologías que se venían presentando, desde finales de los años treinta, tanto en las tramas como en los personajes. Se hace uso del escenario de la Revolución para hacer alarde de los amoríos que el General Juan Zepeda (Pedro Infante) tiene entre Carlota (Chula Prieto, su amor del pasado, y Lupe (Lilia Prado), su soldadera. El repertorio de canciones interpretadas por Infante es otro factor más para intuir que esta cinta, teniendo poco que ver su crítica o apego al ambiente revolucionario, sería una favorita entre el público. Al final, ya juntos y felices Juan y Lupe, ésta le da de comer a su pequeña criatura mientras se puede ver que están teniendo un enfrentamiento con el enemigo. Así pues, la soldadera siempre al pie del cañón, pero a la vez cumpliendo con sus obligaciones de la maternidad, como toda buena mujer.

³⁹⁷ Ismael Rodríguez, *Las mujeres de mi general*, 1950. Fue estrenada el 13 de julio de 1951, en el cine Orfeón y estuvo en exhibición durante 3 semanas. Véase María Luisa Amador, Jorge Ayala, “Cartelera 1950-1959”, *op. cit.*, 1985, p. 59.

4.1.1. Del éxito de taquilla a la crítica cinematográfica

El escritor guanajuatense Efraín Huerta, también crítico de cine en aquellos años, hacía juicios severos respecto a la industria del celuloide en México, pues para él, la crisis de esta empresa se debía, en gran parte, a la soberbia de los productores, así como a la bondad del público y la complacencia de la crítica, no sólo en un aspecto económico sino incluso ideológico.³⁹⁸ Respecto al cine que circunscribe al género revolucionario, el crítico opinaba que “en tanto tiempo, en tantos millones perdidos exaltando el aspecto feudal de la charrería y desvirtuando los dramas líricos sobre los campesinos”,³⁹⁹ la Revolución se desacreditaba cada vez más. El mismo escritor y guionista de cine, Francisco Rojas, le comentó en algún momento a Huerta que aún “no se ha hecho la película de la Revolución, como no se ha hecho tampoco la novela de la Revolución”.⁴⁰⁰

Curiosamente, estos dos escritores tenían la confianza de que una cineasta como Matilde Landeta podría ser una buena candidata para poder llevar a la pantalla una historia original y de calidad como para no desprestigiar ni trivializar el movimiento revolucionario, pues entre los directores que el crítico de cine rescata, como poseedores de una potencia creadora, se encuentra el nombre de la directora:

Tenemos una potencia creadora en Emilio Fernández, en Bracho, en Gavaldón, en Bustillo Oro, en Chano Urueta, en Matilde Landeta. Potencia visible, aunque, repito, desparramada. A ellos está encomendada la alta misión de definir a nuestro cine. Y de crear, comercialmente o no, films revolucionarios dignos de la epopeya de 1910. No bastan la historia, la novela, la pintura y la poesía.⁴⁰¹

De esta forma, el crítico esperaba con cierto optimismo el filme que la directora estaba produciendo y que se estrenaría unos meses después. Respecto

³⁹⁸ Efraín Huerta, “La Revolución a través del cine”, en “Close up de nuestro cine”, *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, 20 de noviembre de 1949, tomado de Alejandro García (comp.), *Close Up. Crítica cinematográfica de Efraín Huerta*, vol. II, Guanajuato, Ediciones la Rana, 2010, pp. 85-86.

³⁹⁹ Efraín Huerta, “La Revolución a través del cine”, 20 de noviembre de 1949. Tomado de Alejandro García, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 87.

al escritor Francisco Rojas, no hay que olvidar que fue él quien confió en esta realizadora para adaptar su novela *La negra Angustias* y llevarla a la pantalla bajo su dirección, confiriéndole algunas libertades para hacer ajustes y cambios en el guión que la misma Landeta escribió. Así que fuera de los prejuicios que se tenían en la industria sobre la participación femenina para dirigir, existían colegas que confiaban en su talento y creatividad. Finalmente, los años de trabajo, además de una *opera prima*, la respaldaban. Cuenta doña Matilde que ella ya había leído esta novela y le había gustado, así que cuando la actriz Isabela Corona le presentó al escritor, la directora le propuso adaptar su novela a la pantalla y éste aceptó.⁴⁰²

4.1.2. De la literatura al cine sólo hay un paso

Según García Riera, cuando la novela de Rojas ganó el Premio Nacional de Literatura, inmediatamente se pensó en llevar la obra a la pantalla. El escritor y Rafael Solana escribirían el guión, la dirección estaría a cargo de Chano Urueta, y la producción correría por cuenta de Films Mundiales.⁴⁰³ El crítico de cine no menciona cuáles fueron las razones por la cual no se llevó a cabo este proyecto.

En realidad Rojas siempre estuvo cerca del mundo cinematográfico, incluso fue accionista y fundador de la casa productora de Landeta y su hermano Eduardo. No obstante su optimismo por colaborar en la industria cinematográfica, el escritor estaba desilusionado por los resultados financieros de sus actividades en este campo.⁴⁰⁴ De hecho, pareciera que algunos de sus textos literarios estaban contruidos en un imaginario cinematográfico, y por lo mismo, sus únicas dos novelas fueron tentadoras a los ojos de Landeta (*La negra Angustias* y *Lola Casanova*). Si bien es digno de rescatar este trabajo cinematográfico de Landeta, para Joseph Sommers, en el caso de Francisco Rojas esto fue un fracaso, pues no considera que hayan sido películas buenas y taquilleras.⁴⁰⁵

⁴⁰² Patricia Torres, *Pantalla*, op. cit., 1992, p. 28.

⁴⁰³ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine mexicano*, vol. 5, op. cit., p. 80.

⁴⁰⁴ Joseph Sommers, *Francisco Rojas González: exponente literario del nacionalismo mexicano*, Veracruz, Universidad Veracruzana (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias núm. 36), 1966, p. 35.

⁴⁰⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 38-39.

Seguramente, algo que compartían tanto el escritor como la directora era un arraigo nacionalista, forjado por una ideología optimista de la Revolución. Joseph Sommers señala que, a través de su literatura, Rojas reflejaba “un nacionalismo hondamente arraigado, [así como] la preocupación por definir la esencia de la personalidad del mexicano y el esfuerzo por incorporar la herencia cultural del indio de su país en esta definición”.⁴⁰⁶ En este caso no se trata de un nacionalismo que legitime los intereses de las clases privilegiadas, más bien de “un patriotismo que establece una sinonimia entre los intereses de su propio país y las necesidades universales del hombre”.⁴⁰⁷

No era casualidad que la formación antropológica y literaria de Rojas haya estado permeada de un férreo nacionalismo acompañado del indigenismo que estaba en boga, pues fue discípulo de Miguel Othón de Mendizábal y Andrés Molina Enríquez. Cabe resaltar que en 1953 se produjo la película *Raíces* (Benito Alazraki), basada en una serie de cuentos escritos por Francisco Rojas. Sus cuentos hacen referencia a la vida indígena, en donde refleja algunas convenciones del indigenismo pintoresquista.⁴⁰⁸

Mientras tanto, Landeta estaba preparándose para el rodaje de su segunda cinta, la cual pretendía llevar a la pantalla un argumento diferente a las demás películas que se estrenaron en aquellos años, en especial sobre los melodramas revolucionarios. El argumento del filme le parecía más que apropiado para poder expresar artística e ideológicamente lo que quería. Su interés en este relato estaba encaminado a llevar a la pantalla una historia que representara una imagen distinta de la mujer y, en este caso, darle su justo lugar al movimiento revolucionario, a pesar de que no fuera el único escenario en que se desarrollara la trama. El propósito de la realizadora era exaltar, por un lado, una representación diferente sobre la participación de las mujeres en la lucha, alejada de los cánones femeninos estereotipados y mitificados del cine nacional de aquella época y, por

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰⁸ Emilio García Riera, *op. cit.*, 1998, pp. 186-187.

otro lado, rescatar los valores e ideales de la Revolución que ya se venían trivializando y dejando en segundo plano.

El propio Rojas, según cuenta Landeta, la llevó a conocer a Remedios Farrera, mujer de la Revolución que inspiró al autor para escribir *La negra Angustias*. La directora recuerda que “vivía en el cerro, en una pequeña choza. Hablaba con un humor muy juguetón, pegado de palabrotas. Recuerdo que era bajita y que me sorprendió el contraste con su enorme puro”.⁴⁰⁹ En otra entrevista, la directora recuerda que “todavía era bragada la viejita aquella, mal hablada como ella sola, fumando puro, con sus enaguas. ¡Eso sí! ¡Mujer! No era marimacho ni mucho menos”.⁴¹⁰ El personaje de Remedios le parecía, más que raro y desagradable, interesante y digno de evocar en su obra cinematográfica.

Una vez con argumento en mano, la directora tenía qué decidir quién sería la actriz que encarnaría a su “negra” Angustias. La decisión era complicada, pues Landeta buscaba a una intérprete que no fuera tan “grandota” como María Félix y más bien pensó en María Elena Marqués, que era “chiquita”. La actriz en ese entonces empezaba a despegar en la pantalla, pues había tenido reconocidas participaciones en cintas como *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) y *La perla* (Emilio Fernández, 1947). Aunado a ello, Marqués se consolidaba como una de las estrellas favoritas de la pantalla, pues según un listado que realizó el periódico *Cinema Reporter*, en marzo de 1949, sobre las estrellas favoritas del momento, la actriz se encontraba en el séptimo lugar, precedida por nombres como Dolores del Río y María Félix, ocupando el primer y segundo lugar respectivamente, después Meche Barba, quien lucía su hermosura en los *stills* de *Lola Casanova*,⁴¹¹ primera cinta de Landeta, y Blanca Estela Pavón, por mencionar algunas.⁴¹² La directora quería que su protagonista fuera encarnada por una actriz popular y reconocida entre el público, pues también le interesaba

⁴⁰⁹ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 87.

⁴¹⁰ Patricia Martínez de Velasco, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹¹ *S/a*, *Cinema Reporter*, marzo 12 de 1949, núm. 556, año XVII.

⁴¹² *Idem*.

que su filme, además de tener una crítica social, tuviera éxito en la taquilla, y consideraba que María Elena Marqués podría garantizar parte de éste.

Sin embargo, en alguna nota de prensa escrita por la periodista Margarita Sanz Elorz, quien también le tenía fe al trabajo de Landeta, comentaba que la directora, a la hora de escoger alguna figura para su personaje principal, en un principio pensó en Dolores del Río:

Al comenzarse a pensar en figuras para el reparto Matilde Landeta que es además de inteligente, conocedora de la materia pensó en que Dolores del Río, nuestra dama estrella, estaría que ni pintada para el principal rol. Y lo notable es que Lolita quedó tan entusiasmada de la propuesta que la aceptó y se asegura que por la segunda quincena de febrero se dará comienzo la filmación...⁴¹³

El elenco estaría conformado por Eduardo Arozamena, actor consolidado tanto en el teatro como en el cine, encarnando a don Antón Farrera, un bandido justiciero y padre de la “negra” Angustias. El personaje de Angustias en su infancia sería interpretado por Noemí Beltrán. Como actor secundario también actuaría Agustín Isunza,⁴¹⁴ quien para esos momentos ya era un cómico sobresaliente, interpretando al “Huitlacoche”, amigo incondicional y soldado de la tropa de la coronela Angustias. María Elena Marqués ya había trabajado anteriormente con Agustín Isunza en éxitos como *Doña Bárbara* y *Me ha besado un hombre* (Julián Soler, 1944), lo cual podría ser de buen augurio para la directora de la cinta.⁴¹⁵ También el actor Ramón Gay actuaría en el papel del profesor Manuel de la Reguera y Pérez Cacho, el amor imposible de “La Negra” Angustias, quien ya había colaborado en la primera cinta de Landeta.

⁴¹³ Margarita Sanz Elorz, “Noticiero Relámpago”, *El Cine Gráfico*, domingo 30 de enero de 1949, año XVII, núm. 819, p. 11.

⁴¹⁴ No está de más mencionar que curiosamente Agustín Isunza, así como en esta película, se unió a la Revolución, con las tropas carrancistas a los 15 años de edad y permaneciendo 14 al darse de baja con el grado de subteniente. Véase en Gustavo Arturo de Alba, “Agustín Isunza, magnífico actor cómico secundario”, *Cine Forever. Cine de ayer, hoy y siempre*, 22 Agosto 2007 [Consulta: 6 diciembre 2012]. <http://www.cineforever.com/2007/08/22/agustin-isunza-magnifico-actor-comico-secundario/>

⁴¹⁵ S/a, *Cinema Reporter*, 12 de noviembre de 1949, núm. 591, año XVII. La directora señalaba: “Tengo fe en esta película porque nuevamente se ven unidos ante las cámaras María Elena Marqués y Agustín Isunza.”

Para rematar el atractivo reparto, se contaría con la participación musical del Trío Los Panchos, el cual en ese entonces era ya muy famoso y el mejor pagado. Justo en 1949, el Trío recibió en la ciudad de Nueva York un trofeo que lo acreditaba como el más popular y celebrado. La parte musical en las producciones de la época de oro era fundamental. Si bien la obra de Landeta no trataba de charros cantores en medio de la Revolución, no perdió de vista que el incluir en la historia un *sketch* (escena corta) musical podría ser un atractivo taquillero y más tratándose de Los Panchos.⁴¹⁶ De hecho, en 1949 les fue otorgado por la prensa neoyorquina un trofeo por ser “el mejor trío” de aquel año artístico. Su reconocimiento traspasaba fronteras nacionales, no sólo en Estados Unidos, sino también en países de América Latina, como Colombia, Perú, Chile, Argentina y Cuba.⁴¹⁷

Fue así que, el 28 de mayo de 1949, se comenzó el rodaje de la película, iniciando en locaciones de la ciudad de San Miguel de Allende, Guanajuato, lugar en que se filmarían las escenas de acción de la tropa de la coronela Angustias, simulando estar en la ciudad de Cuernavaca, para después seguir con las grabaciones en los Estudios Churubusco.⁴¹⁸ El rodaje de la película duró de 3 a 4 semanas, finalizando el día 25 de junio de 1949.⁴¹⁹

4.2. ¡Cámara y... Revolución!

Fuera de la técnica, la estética o ideologías aprendidas dentro de la industria, Matilde Landeta era una férrea defensora de la Revolución Mexicana, pues además de enaltecer este movimiento como un proceso histórico necesario en la historia de nuestro país, consideraba que éste fue clave para empezar a cobrar realmente una conciencia nacional y de identidad sobre la tierra y el pueblo, pues aún seguía prevaleciendo un malinchismo en la gente mexicana, así como un

⁴¹⁶ S/a, “Los Panchos, el Trío mejor pagado”, *Cinema Reporter*, 11 de marzo de 1950, núm., 608, año XVIII, p. 32.

⁴¹⁷ *Idem*.

⁴¹⁸ Cfr. s/a, “Glosas del Cine”, *Cinema Reporter*, 4 de junio de 1949, p. 29.

⁴¹⁹ Cfr., s/a, *Cinema Reporter*, 25 de junio de 1949, p. 27.

rechazo hacia los orígenes indios y mestizos. No existían tal cual elementos de identidad y de unión entre los habitantes del país, la diversidad geográfica, social y cultural no permitían que se forjara una idea de nación, la gente volteaba a ver al vecino del norte o al viejo continente como referente económico, político, artístico y cultural, como lo comentaba Landeta:

Teníamos un país nada mexicanista, es un pueblo que está tratando de ser europeo. Por ejemplo: no había comunicaciones entre los distintos estados de la República, o no había carreteras; ferrocarriles incipientes, en fin. Y te das cuenta de que entonces los del Norte se iban para Estados Unidos a todo. Los del centro: yo, de niña, para Estados Unidos. Los del Sureste: Europa. Entonces lo mexicano se descubre hasta la Revolución, y aún en los inicios de la Revolución está la imagen de que todo es pura sangre, indios sucios, gente brava. Es una imagen que también se rechaza.⁴²⁰

Aunque se trata de una apreciación subjetiva, finalmente esta idea de su país se vuelve parte indispensable de su propuesta cinematográfica. Ella misma hace una relación de cómo es que el nacionalismo mexicano empieza a cobrar auge en diversos sectores. Es en los años veinte en que, según cuenta ella, empieza a destacar este nacionalismo, gracias a un grupo de intelectuales y de artistas que desde la literatura, la pintura, la música y posteriormente el cine sonoro comienzan a dibujar las líneas de lo que sería identificable como “lo mexicano”. La figura de José Vasconcelos y su intervención en el ámbito educativo marcarían una pauta en el ímpetu de la construcción de un nacionalismo mexicano. Asimismo, Landeta recuerda a personajes que abrieron el camino para dar a conocer un México con identidad propia, mujeres como Tina Modotti, Nahui Ollin, Lupe Marín, Lola Álvarez Bravo, sin descartar el gremio masculino, como Diego Rivera, Silvestre Revueltas, Mauricio Magdaleno, Xavier Villaurrutia, Torres Bodet, entre otros.⁴²¹

Así pues, como vimos con anterioridad, este nacionalismo mexicano se convirtió en parte fundamental de la creación artística, en especial del cine mexicano de los años treinta y cuarenta. Este nacionalismo conformó una

⁴²⁰ Malú Huacuja, *op. cit.*, pp. 147-148.

⁴²¹ Cfr. *Ibid.*, p. 148.

representación peculiar del México moderno, desde lo rural hasta lo urbano, de su diversidad geográfica y cultural. Finalmente, la Revolución Mexicana fue un proceso coyuntural no sólo política, económica y socialmente, sino también en la construcción de ideologías, de identidades y de imaginarios sociales desde las artes, en especial desde el cine. De esta forma, no sólo la Revolución derivó en la constitución con una idea de lo nacional y de lo mexicano, sino que también fue de los temas favoritos de los realizadores para enaltecer y fraguar la identidad de México como nación.

Entonces podemos apreciar que Landeta, al igual que otros directores del momento, propugnaba por un cine que plasmara una imagen épica de la nación, que hablara de sus raíces, de su gente, de sus luchas, de su historia. De este modo, el optar por un argumento como el de *La negra Angustias*, no fue mera casualidad. No está de más recordar que la directora se proclamaba como una “hija de la Revolución”, que hasta el año de nacimiento (1913) se cambió para que coincidiera con el año del inicio del movimiento armado.

Sin hacer comparaciones a fondo entre la obra literaria de Rojas y la fílmica, cabe reconocer que en la segunda hay indicios claros de querer resarcir, a través del personaje de Angustias, un espíritu revolucionario. La crítica del cine, según relata Landeta, “coincidió en que mejoré la historia al adaptarla al cine, dándole mayor peso al discurso político”.⁴²² Y esto es ineludible, pues a diferencia de la novela, en donde es difícil esclarecer en qué momento la mulata toma conciencia de lo que es la lucha revolucionaria, en la película resaltan algunas escenas en donde se pueden apreciar diálogos entre el padre Antón y su hija que hacen alusión a la Revolución.

Según cuenta la directora, Francisco Rojas, de acuerdo a sus observaciones de carácter antropológico, encuentra que cuando una mujer se enamora pierde sus bríos, idea con la que Landeta no estaba de acuerdo, pues en su propia experiencia, cuando se enamoró no le sucedió lo mismo.⁴²³ Es por eso

⁴²² *Idem.*

⁴²³ Matilde Landeta, en Mónica Cravioto, *op. cit.*, s/p.

que le dio un giro al personaje de Angustias y en vez de terminar bajo una traición amorosa en que ella termina sometida a las órdenes y deseos del personaje de Manuel. El final transmite un mensaje de valor y de compromiso hacia su gente y la causa revolucionaria. De alguna forma se proyecta una vez más en su personaje favorito, la “negra” Angustias.

4.2.1. *Angustias, hija de la Revolución*

Para profundizar en el análisis de la película, demos un recorrido por la trama desde que Angustias empieza a tener contacto con la Revolución y sus ideales, con el propósito de dilucidar la atmósfera y el contexto en que el personaje de la mulata se conforma y se relaciona con los demás personajes a través de varios pasajes que a continuación serán aludidos.

Desde el principio queda claro el propósito de la realizadora de plasmar una postura y un discurso político para con el movimiento revolucionario. Para la directora era necesario poner sobre la mesa –o más bien sobre la pantalla- el contexto de la trama, así como de los antecedentes de la Revolución, tal como se puede leer en el texto introductorio del filme:

Vivimos en el año de 1903. Este episodio es un grito de rebelión de la clase más oprimida y pertenece al México de ayer. Es sólo un hecho de la Gran Revolución ese sacudimiento que dio lugar a la reintegración de una nacionalidad respetable y respetada que hoy en día levanta su estructura definitiva sobre bases de justicia y equidad.⁴²⁴

Ante este discurso, se puede vislumbrar una postura optimista frente a la causa revolucionaria por parte de la realizadora. Se trata de una breve intervención a manera de antecedente y contexto para poder ubicar el inicio de la trama. Sin embargo, no sólo se observa un propósito de exaltar y enaltecer la épica revolucionaria, sino que se puede vislumbrar una retórica que dignifica un discurso de la posrevolución, es decir, más allá de la lucha armada, es un llamado a reconocer la construcción de un México moderno con nuevas instituciones y nuevos ciudadanos. De alguna forma, la directora glorifica no sólo la Revolución,

⁴²⁴ Matilde Landeta, *La negra Angustias*, 1949.

sino lo que le sigue, o sea, la institucionalización de la Revolución, a través de los gobiernos y sus políticas a favor de una nueva nación, de sus intelectuales y sus artistas, del pueblo mexicano. Pone énfasis en aspectos como la justicia y la equidad, arguyendo que, en efecto, México vive una nueva etapa en que, a diferencia de los tiempos del Porfiriato, se respira un ambiente de justicia y paz social.

En relación con su postura política, en una entrevista realizada en 1992, a la directora se le preguntó si ella era comunista, a lo que contestó que no lo era, “porque nunca me ha gustado estar sujeta a una doctrina. Pero socialista sí”.⁴²⁵ Considero que se describe como socialista en el sentido de que siempre se preocupó por las problemáticas sociales que aquejaban a la sociedad mexicana, por las injusticias que sufrían los desposeídos. También se consideraba una mujer crítica, que va a contracorriente de las nuevas políticas que agobian a su país,

Sobre todo ahora que vamos a la derecha. Desaparecen las leyes agrarias, la separación de la Iglesia y el Estado, todo lo están privatizando. A ver qué le va a pasar a México ahora que están traicionando su revolución. Yo voy contra la corriente. Soy de una familia burguesa que pensaba que la revolución era un asquito y yo sigo pensando que fue nuestra salvación.⁴²⁶

Al transmitir este tipo de mensajes, Landeta ve en el cine no sólo la oportunidad de poder plasmar y representar una obra creativa que demuestre sus saberes sobre la técnica y la estética cinematográfica. También es importante el emitir y propagar una postura ideológica clara, en este caso política y social. El compromiso ético y moral en el mundo cinematográfico es una cuestión insoslayable para la autora y el cine no debe prescindir de esta gestión, pues como todo arte, debe mantener un compromiso social con el público espectador que va más allá del mero entretenimiento. Es por ello que en este filme, la tesis está centrada en la reivindicación de la Revolución y en la emancipación de un México moderno, en donde reina la justicia y la igualdad entre su gente.

⁴²⁵ Matilde Landeta, en Patricia Camacho, *op. cit.*, p. 6.

⁴²⁶ *Idem.*

Después de que el padre sale de la cárcel, encuentra a su hija en donde Crescencia y se la lleva a vivir con él, ella se muestra un tanto tímida, quizás por los rumores que ella ha escuchado sobre su padre, de que se ha manchado las manos de sangre, del famoso corrido que alude a su persona. Es por ello que entretanto el buen Antón aprovecha para contarle de sus razones y de sus actos cometidos, con la intención de transmitirle a su hija una conciencia y una preocupación por sus semejantes:

Los probes en antes y ahoy, hemos sido demasiado probes y los él, hasta nuestras propias mujeres. Aquel hombre un día me faltó y no tuve más remedio que matarlo. Después juí al monte, pero siempre pensando que quedaban muchos ricos crueles como el amo de aquí, y que era necesario levantarse contra ellos. Reuní algunos hombres discontentos como yo para tratar de quitarles algo de lo mucho que ellos nos habían quitado. Pero nunca fuimos bastantes como pa' hacer una verdadera revolución. Lo único que pude fue convertirme en cuatrero pa' ayudar a los probes campesinos que vivían pior que los animales. Todavía estás muy chiquita para entender estas cosas, pero yo te iré contando pa' que sientas el dolor de tu gente y sus miserias [...]

En una serie de tomas en campo-contracampo⁴²⁷ es que se pueden observar en escena al padre Antón y a Angustias, todavía siendo una niña, en la que mantienen la conversación antes citada. Se puede inferir que este tipo de charlas las siguieron teniendo, pues a través de una elipsis temporal⁴²⁸ en la que

⁴²⁷ El término de "campo" se refiere al espacio en el que están encuadrados todos los personajes y objetos visibles en la pantalla, mientras que todo aquello que no aparece en cuadro pero que conforma el contorno escénico, está "fuera de campo". Véase en *Aularia. Revista digital de Comunicación* [Consulta: 5 diciembre 2012].

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>

En este sentido, el "contracampo" se refiere a una serie de secuencias dentro de una misma escena donde interactúan dos planos. Se trata de los cambios de planos basados en la mirada del espectador, lo que se puede observar en las conversaciones entre dos personajes mostrados en forma alternada (como en el caso de la escena entre Antón y Angustias). Cfr. Martin Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2002, p. 98.

⁴²⁸ Una elipsis se refiere a un salto en el tiempo y/o en el espacio, de tal forma que el espectador no pierda la continuidad de la secuencia a pesar de que se hayan eliminado los pasos intermedios. Véase Enrique Martínez-Salanova Sánchez, "Glosario de cine", *Aularia. Revista digital de Comunicación* [Consulta: 5 diciembre 2012]. Disponible en:

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>.

Martin Marcel señala que la elipsis es útil para dar una tónica dramática al relato, así como para evitar una ruptura de la unidad tonal, en donde se le oculta algo al espectador, ya sea por cuestiones de estructura, muchas veces para abordar temporalidades que en una cinta son poco

la niña se convierte en una joven mujer, estos diálogos mantienen una supuesta continuidad. En la misma escena en que se aprecia su transformación, ella sigue escuchando con atención las hazañas y las ideas revolucionarias de don Antón:



Figura 2. Fotograma *La negra Angustias*

Pero hoy el pueblo ha despertado y México arderá como una alumbrada, eso hija, se llama revolución, porque todo lo trastorna hasta no dejar piedra sobre piedra, y tus ojos lo verán, Dios mediante”, dando a entender que por fin se ha llegado la hora en que el pueblo se ha levantado en armas.



Figura 3. Fotograma *La negra Angustias*

abarcables, o por cuestiones de contenido, principalmente limitadas por la censura. Véase Martin Marcel, *op.cit.*, pp. 87, 88, 89, 92.

En otra escena, estando el padre y la hija en su pequeña choza, mientras la joven mulata hace las tortillas en el metate al calor del fogón, Antón le sigue platicando sobre sus hazañas en sus tiempos de bandido justiciero. Le cuenta de cómo es que al quitarle el dinero a los ricos se los regalaba a la gente pobre y dice, “pero hoy ya se han dado cuenta [la gente pobre] de tanta injusticia y prendieron la mecha. Esta Revolución va a ser peor que un incendio. Lástima que yo sea tan viejo, y que tú seas mujer”. Antón lamenta que ahora que la mecha de la Revolución se ha encendido, él ya es muy viejo para poder luchar como en sus tiempos mozos, pero también lamenta que su hija sea mujer, dando a entender que por su condición biológica, le es imposible unirse a la causa revolucionaria.

Figura 4. Fotograma *La negra Angustias*



El diálogo que emite el padre de alguna manera se refuerza con el encuadre y el montaje de dicha escena, pues mientras éste se encuentra sentado hablándole a su hija sobre sus proezas

del pasado, Angustias está haciendo las tortillas para finalmente prepararle un taco a su padre. Quizás la escena sugiere que si la Revolución no es para las mujeres, es porque ellas deben permanecer en sus casas haciendo las faenas propias del hogar, tal como lo representa en ese momento la joven.

4.2.2. *De fugitiva a coronela*

Después del amargo trago que pasa Angustias cuando rechaza al hijo de don Eutimio Reyes y es calumniada por el pueblo de ser una mujer marimacho, todo pareciese marchar con normalidad tras la limpia que ha recibido la mulata. Sin

embargo, un buen día, en que Angustias va de regreso a su casa, en el camino se vuelve a topar con Laureano, el charro que la acosaba. Éste le dice “la otra noche dejé a tu padre que me golpeará a su antojo, tengo que vengarme. Ahora Angustias, ¡tienes que ser mía, oíste!”. El joven quiere cobrar venganza por la humillación y el deshonor que padeció cuando supuestamente Antón salió a ahuyentar a ese “coyote” que tanto miedo le causaba a su hija. Además, el charro arguye que hará con ella “lo que hacía el negro Antón con tantas mujeres, allá cuando asaltaba en el camino a Real de Ánimas”, dando a entender que si su padre pudo haber hecho eso, por qué él no tiene el derecho de hacerlo, y con su propia hija.

Ante lo que escucha, Angustias se hace de los oídos sordos y sólo quiere zafarse y correr hacia su casa. Cuando llega a su choza, encuentra a su padre dormido, y ante el temor de que aquel hombre la vuelva a atacar, le quita su machete al padre y sale para encontrarse de nuevo con Laureano, y de una vez enfrentarlo. En su encuentro, cuando se da el primer forcejeo, la joven le clava el cuchillo sin compasión dejándolo sin vida. Trastornada por lo ocurrido, la desesperación la orilla a huir de la escena del crimen y correr por largas horas sobre la tierra pedregosa, entre árboles y matorrales, hasta alejarse lo suficiente de su pueblo. El cansancio y la consternación la llevan al llanto y al sueño, tirada en un paisaje campirano desconocido y desolado.

Cuando el Huitlacoche y su compañero la encuentran dormida, tirada en aquel campo desolador, al sospechar que es una de “la bola” revolucionaria se la llevan como presa al cuartel de don Efrén “El Picao”, que es el jefe de la acordada de la Hacienda del Rondeño. Cuando el Huitlacoche le pregunta a “La Negra” que si pertenece a la gente de don Emiliano (Zapata), ella asegura no conocerlo. Una vez que llegan al cuartel, “El Picao” empieza a acosarla, a pesar de que su mujer siempre está rondando por ahí. Pero con tal de tenerla cerca, don Efrén, haciéndola pasar por prisionera la pone a hacer las faenas domésticas junto con su mujer, doña Chole. Las conversaciones entre “El Picao” y sus hombres sobre Emiliano Zapata, ponen a Angustias al tanto sobre lo que está pasando con la

Revolución y su gente. Es en estos momentos que la mulata empieza a sentir simpatía por el movimiento armado y a tener conciencia de la causa revolucionaria.

En una de esas discusiones que tienen aquellos hombres en la cocina y al calor de los tragos, mientras “La Negra” está en el metate haciendo las tortillas, vuelve a ser testigo de una conversación sobre los rumores que atañen a Zapata y a su gente, de que si “la bola” ha jalado mucha gente, de que si el movimiento es benéfico o no para el pueblo. Es el Huitlacoche quien sale en defensa de Zapata y su gente diciendo que “llegó la hora de los probes, como que Emiliano viene ofreciendo tierra y libertad”. Con la sospecha de que Angustias anda metida en “la bola” con los zapatistas, don Efrén le dice al Huitlacoche que entonces le saque a ella la información sobre dónde anda la tropa, pero éste, un tanto escéptico, le responde: “no creo que la mulata sea de su gente...mmj...¡Para eso se necesitan muchos pantalones!”.

Una vez más, la idea de que una mujer se una a la Revolución parece absurda, pues en un sentido metafórico –o incluso literal-, el no tener los suficientes pantalones para unirse conlleva a creer que una mujer no podría aguantar el devenir de la guerra y sus crueles e insospechados avatares, como lo haría un hombre. Tal vez sea mera coincidencia, pero al igual que en la escena en que don Antón le dice a su hija que “lástima que seas mujer” para poder unirse a la Revolución, en ésta última, “La Negra” se encuentra de nuevo haciendo las tortillas en el metate, imagen que evidencía una labor “femenina” por excelencia. Quizás es arriesgado señalar esta coincidencia como algo más bien intencional por parte de la directora, pero me parece que en estos dos momentos quiere marcar con ahínco este discurso opresor del hombre hacia la mujer, acusando, a través de sus personajes masculinos, que las mujeres debieran estar pensando en cuestiones del hogar y no en la guerra.

El repertorio de filmes situados en el cine de la Revolución que hacen alusión a algún caudillo o personaje del movimiento, normalmente han optado por

el de Francisco Villa o Emiliano Zapata.⁴²⁹ Sin embargo, las cintas que han resaltado más a la figura del caudillo se inclinaron por retratar al Centauro del norte, principalmente en las películas de la década de los treinta, mientras que el Caudillo del sur es evocado de otras formas, como en *La negra Angustias*, a través de sus ideales, o bien, simulando una tropa zapatista, pero sin anunciar la presencia del general Zapata, como en *El compadre Mendoza. Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952), producción norteamericana, es de los pocos casos en que se retrata a Zapata de manera biográfica; después de varios años empiezan a realizar uno que otro filme, como *Zapata en Chichimeca* (Mario Hernández, 1988) y *Zapata, el sueño del héroe* (Alfonso Aura, 2004), y otros de corte documental como *Testimonios zapatistas* (Adolfo García Videla, 1986), *Los últimos zapatistas* (Francesco Taboada Tabone, 1999) y *Los zapatos de Zapata* (Luciano Larobina, 2002).⁴³⁰ Quizás la figura de Villa llamó más la atención de los realizadores debido a su biografía siempre controversial y polémica tanto en el ámbito de la guerra como en el de su vida privada. Por otro lado, para los norteamericanos, la figura de Villa siempre tuvo mayor preponderancia por la relación que el Centauro del Norte tuvo con el país vecino durante la lucha revolucionaria, así como por su intervención a la ciudad de Columbus, en el estado de Nuevo México, en el año de 1916.

En el caso de *La negra Angustias*, se ignora si la directora tenía una predilección por la figura de algún caudillo revolucionario, ya que en el argumento de la novela de Francisco Rojas, éste ubica a su protagonista en territorio zapatista. Por lo mismo, tal vez para la realizadora no era viable hacer cambios de este tipo. Sin embargo, Landeta muestra una simpatía hacia el Caudillo del sur, pues varias escenas de la cinta están enriquecidas con ciertos diálogos, los cuales hacen alusión a frases célebres, como “Tierra y Libertad”. De alguna forma, la película también es una oda a la figura de Zapata, a pesar de su ausencia en la

⁴²⁹ Cfr. Eduardo de la Vega, “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 54 y 55.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 54.

misma, y destaca precisamente “en una época en que estaba proscrita del cine la imagen del guerrillero”,⁴³¹ según señala Aurelio de los Reyes.

Después de esta discusión, al encontrarse los demás hombres tomados y, por ende, distraídos, el Huitlacoche, que desde un principio siente cierta simpatía y cariño por “La Negra”, le pregunta a dónde quiere “juir”, sabiendo que “El Picao” tenía malas intenciones para con ella. Ésta inmediatamente le responde: “hasta donde está don Emiliano, ese al que siguen los probes”. Entonces el Huitlacoche apoya la moción de la mulata y deciden fugarse para ir al encuentro de la gente de Zapata, que supuestamente se encuentra en un pueblo llamado Real de Ánimas, en el estado de Morelos, justo el mismo lugar en donde llevó a cabo varias de sus hazañas cuando era joven su padre Antón.

Con caballos ensillados huyen rápidamente y en el transcurso del camino se puede apreciar un paisaje campirano adornado con matorrales y nopaleras, luciendo un cielo con un conjunto de nubes muy estético, al estilo del “Indio” Fernández en colaboración con Gabriel Figueroa. Es notoria la influencia de otros directores en la obra de Landeta, pues la utilización de estos elementos paisajísticos era recurrente en el cine nacional de aquellos años, y más en cintas con temática de la Revolución.

Al hacer escala en un poblado ya cerca de Real de Ánimas, la noche cae y la gente del pueblo se resguarda alrededor de una fogata, la escena se aprovecha para introducir un intermedio musical y así, al ritmo de las guitarras de un trío se puede escuchar el famoso corrido de Antón Farrera:

Lo lindo de bandolero
de sota caballo y rey
que a guerrero y a moreno
les impusieron su ley.

Antón Farrera era el mulato
era un ladrón justiciero
jamás robaba a los probes

⁴³¹ Citado en Carlos Flores, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 2010, p. 93.

antes les daba dinero.

Tortolita, tortolera
lanza en los cañaverales
que allá anda el negro Farrera
padre de los federales.⁴³²

Cuando Angustias escucha la música, sorpresivamente se da cuenta de que se trata del famoso corrido de su padre. En ese momento empieza a percibir los murmullos de dos hombres que se encuentran alrededor de la fogata conversando sobre el buen Antón. Uno le dice al otro: “Lástima de Antón Farrera, si no ya estaría en la Revolución”, y el otro, cuyo nombre es Melitón, le responde: “Sí, era bravo el hombre, y tenía tantos alcances como Emiliano, el de Anenecuilco”. El primero termina diciendo que “Emiliano Zapata, a ése los hombres lo siguen como a un Dios. Porque su voz despierta el descontento de los de abajo y nace el miedo de los de arriba. Promete sólo dos cosas: Tierra y Libertad, y de eso todos estamos hambrientos”. Sorprendidos los dos por el apogeo del movimiento, no saben si unirse a éste.

Mientras tanto, Angustias, con el espíritu efervescente y envalentonado tras haber escuchado el corrido de su padre y nuevamente las proezas de Emiliano y su tropa, pega un grito tratando de llamar la atención de aquellos dos hombres. Uno de ellos, don Melitón, se le acerca para preguntarle qué se le ofrecía, y ella le dice: “Mírame, veme mucho. ¿A quién te recuerdo? ¡Mírame viejito, mírame hasta que...!” y entonces Melitón le responde: “El negro Antón Farrera ¡Sí! Son sus mismos ojos, su mismo gesto...”. De esta forma, Angustias ya decidida a unirse a Zapata, invita a todo quien quiera seguirla y expresa impacientemente: “Vamos a juntarnos con don Emiliano Zapata, hay que quitarles a los ricos todo lo que se han robado”. Ante esta demanda, se alcanzan a escuchar en eco los pregones de la gente de alrededor: “¡Viva la Revolución!”.

Queda claro que en la figura de Emiliano Zapata, la directora aglutina los ideales revolucionarios que quiere plasmar y transmitir. “Tierra y Libertad”, frase

⁴³² Graciela Amador, “Antón Farrera ‘El mulato’”, 1949, interpretado por el Trío Los Panchos.

célebre adjudicada al caudillo del sur, es mencionada frecuentemente en la cinta, además de que al hablar del zapatismo se hace alusión a “los de abajo”, a los desposeídos y explotados. Zapata se convierte en el emblema de la redención del pueblo oprimido, es el motor que mueve el espíritu revolucionario de la “negra” Angustias, o bien, el pretexto perfecto, además del “legado justiciero” que le dejó su padre, en la trama para que la mulata se una por fin a la lucha.

Así pues, ante los vítores de la gente, le es entregada un arma con sus cananas, y de manera automática es reconocida como jefa de esta nueva tropa: “la coronela Angustias Farrera”. Al igual que en la novela de Rojas, en la cinta el nombramiento de Angustias como coronela no se enmarca en ninguna vicisitud que justifique esta decisión ni tiene mayor explicación que la de ser la hija de don Antón Farrera. Para la gente que se le une, es suficiente identificarla con el buen Antón, como si por antonomasia la hija hubiera heredado ese espíritu aguerrido ante la lucha por la justicia y la libertad. En el caso de la visión de la directora, esta coyuntura de la diégesis en la cinta, tiene como antecedente y justificación las historias y anécdotas que le contaba su padre sobre las injusticias de la gente rica para con los pobres, y de la necesidad de una revolución, situación que no se presenta en la novela. Sin embargo, al igual que en el relato de Rojas, esta decisión inesperada de su nombramiento hace un poco débil el argumento y la continuidad de la trama. De esta forma se sobreentiende que se genera una especie de empatía entre los personajes de manera espontánea y natural hacia Angustias.

Una vez nombrada coronela, manda sacar toda la carga de los arrieros, entre ella varios sacos de arroz, para repartirlos entre la gente pobre, imagen muy sugerente, pues me hace pensar en aquella anécdota que la directora cuenta de su niñez, cuando le tocó ver a gente que vivía en la miseria, la cual se acercó arrebatadamente a recoger los granos de arroz que caían de los sacos al suelo; los hombres los echaban a sus sombreros y las mujeres a sus rebozos.⁴³³ Ese recuerdo, dice Matilde, “fue la semilla de mi rebelión personal y de mi ideología de

⁴³³ Sobre los detalles de la anécdota, véase el capítulo III, apartado tercero.

la justicia social”.⁴³⁴ Así que no sería extraño que este retrato alegórico esté relacionado con dicha experiencia de infancia que marcó su vida para siempre.

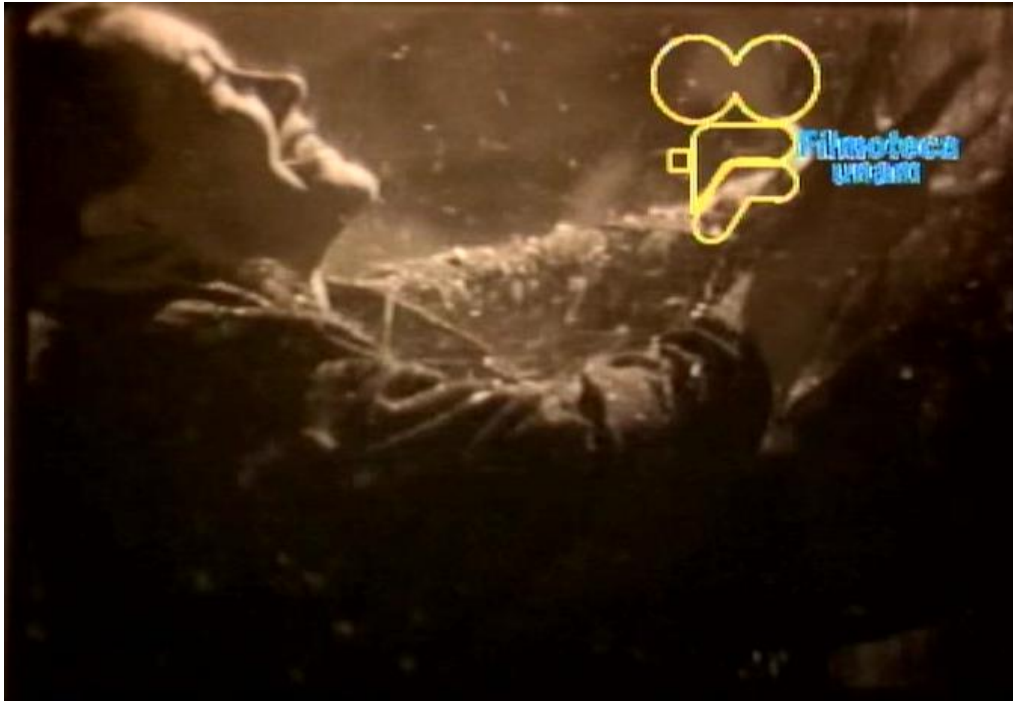


Figura 5. Fotograma *La negra Angustias*

4.2.3. *La coronela al pie del cañón*

En contraparte con los ideales revolucionarios, la lucha se convierte en el escenario propicio para vengar riñas entre familias antagónicas, como se lo pide un hombre a la mulata, una vez que le ha ofrecido a sus cuatro hijos y tres yernos para seguir sus órdenes y servir a la causa. Le pide que a éstos les de manos libres, “no pa’ robar, sino pa’ liquidar una cuenta vieja que nosotros los Cruces del Rancho del Venado tenemos con los Muñoces de la Finca Asturias”. Este episodio me rememora a uno de *Vámonos con Pancho Villa*, en la que en un principio “Los Leones de San Pablo” se unen a las fuerzas villistas para cobrar una venganza de índole familiar y personal. De igual forma, la mulata, una vez nombrada coronela y con el poder que le concede el cargo, aprovecha la situación para vengarse de Efrén “El Picao”, por todas aquellas mujeres que maltrató y humilló.

⁴³⁴ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 29.

Asimismo, la ahora coronela da indicaciones a sus hombres de ir inmediatamente a quemar todos los papeles del juzgado, el Huitlacoche le pregunta para qué lo van a hacer, y ella le responde: “cómo pa’ qué, de algo ha de servir. No ves que ansina lo hicieron los que se levantaron en Jujutla”. Sin tener un plan premeditado y concienzudo, Angustias toma decisiones que de alguna forma reproducen los actos de los que se ha enterado entre rumores cometidos por los demás revolucionarios, sin tener idea clara de cuál sería el fin de ello. Por un lado, se plasma una postura incondicional e incuestionable hacia los hechos consumados por las tropas zapatistas, pues todo lo que hagan está supuesto que es siempre a favor de la causa.

Por otro lado, aunque la idea de la Revolución en Angustias viene resguardada desde su niñez con las enseñanzas de don Antón, queda claro que en la conciencia de la mulata aún no está despejado cómo y por qué se llevan a cabo algunos actos como éste (el de quemar papeles). Y así seguramente pasó muchas veces en la guerra, pues con el afán de retar al enemigo o de canalizar el enojo y la indignación, “la bola” llevaba a cabo actos atroces y desmesurados, como el saqueo de haciendas y casas ostentosas que iba más allá de obtener víveres para repartir entre los desposeídos.

El primer enfrentamiento con el enemigo se desarrolla en la campaña de algún lugar del estado de Morelos. Entre enormes pencas de maguey se esconden los federales, mientras que la coronela y su tropa lo hacen tras unas nopaleras. Después del combate, los hombres de “La Negra” hacen prisionero a un hombre sospechoso y de quien infieren que es un rico hacendado. Una vez victoriosos, entran al pueblo –no se menciona el nombre de éste- y el saqueo de una tienda de abarrotes vuelve a plasmar estas prácticas desastrosas que muchas veces terminaban en muerte, violaciones y gente presa. En este caso, sólo entran por víveres y chinguere, pero también se llevan preso a un ingeniero.

La siguiente batalla se da en Jonacatepec, y con bandera en mano, la coronela dirige a su tropa montada a caballo y galopando entre la tierra semidesértica. Lo mismo en Loma Verde y en Puente de Ixtla. Infiriendo que en

estas batallas salieron victoriosos, finalmente entran a la ciudad de Cuernavaca, donde deciden establecer su cuartel. Casualmente también va entrando una tropa zapatista a Cuernavaca, y aunque se anuncia que también Zapata viene, nunca se ve alguna imagen parecida a su persona. Tan sólo se ve tocando a una banda de música que a su vez le da entrada a los zapatistas que entran victoriosos a la ciudad. Tras el paso de “la bola”, Angustias grita empedernidamente “¡Viva Zapata!”, y su gente no depara en vitorear la misma frase con el mismo sentimiento.



Figura 6. Fotograma *La negra Angustias*

Si bien a través de una secuencia de montajes podemos observar cómo es que se libran las batallas una tras otra, no hay una secuencia en que se muestre un verdadero enfrentamiento entre zapatistas y federales. La intención de retratar algunas escenas y mostrar el nombre de los lugares en donde hubo enfrentamientos, consiste en resaltar la figura de la coronela, de su habilidad y sagacidad para luchar y dirigir su tropa, y de cómo salen victoriosos. De esta

forma, el escenario militar, el de las batallas, se trivializa pasando a un segundo plano y como mero pretexto para dejar asentada la importancia de la coronela. De la misma forma lo señala Carlos Flores, pues para él las secuencias de montaje de la cabalgata de tropas sirven de paráfrasis de los combates que le dan valor al papel de Angustias como coronela.⁴³⁵

A propósito de los caballos, la presencia de ellos es determinante en la película, no sólo como elemento primordial a la hora de la batalla, sino como un elemento simbólico de heroísmo y valentía que se le atribuye al que lo cabalga. No está de más recordar que muchos de los caudillos y soldados de la Revolución tenían un origen rural, y por lo mismo, el uso del caballo era cotidiano. Es por eso que en la pantalla se les representa como grandiosos montadores, pues caudillos como Villa y Zapata son un caso ejemplar de portentosos jinetes.⁴³⁶ Y aunque en el caso de Angustias no se sabe de dónde vienen sus dotes de amazona, pues nunca la vemos en contacto con los caballos aún sabiendo de sus orígenes rurales, se le dota de destreza a la hora de montar su caballo cuando decide juntar a su tropa. El caballo es un recurso simbólico que la empodera en su posición de mujer y de coronela.

Al igual que en muchos filmes de la época, en *La negra Angustias* la muerte no le llegará a la protagonista. Más bien las muertes que aparecen son de miembros de las tropas federales y nunca se ve la muerte de alguno de sus hombres. La muerte sólo le llega a su leal compañero y amigo el Huitlacoche casi al final de la historia, y aunque la pérdida de éste le causa mucho dolor, se convierte en el motor que aviva de nuevo su espíritu de lucha revolucionaria.

Tras la celebración de la entrada de los zapatistas en Cuernavaca, “La Negra” y sus hombres deciden ir a despabilarse un rato e irse de “basilón” a una cantina, escenografía recurrente en las películas de este género, donde el alcohol,

⁴³⁵ Carlos Arturo Flores, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁴³⁶ Hugo Lara Chávez, “Vino el remolino y nos alevantó. Entre el caballo y el ferrocarril: los símbolos de la movilidad en el cine de la Revolución”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 113.

la música, el baile y el cortejo –o la prostitución- son elementos habituales en la juerga del revolucionario. Cuestiones como el honor, el amor, la hombría y las destrezas con las armas se ponen en práctica y en juego, y este filme no es la excepción. Las escenas del jolgorio en las cantinas comúnmente tienen lugar durante los tiempos muertos entre las batallas. Es un momento de relajamiento y de distracción en que incluso se aprovecha para montar escenas cómicas que aligeran el entorno bélico. Y aunque luego la “fiesta de las balas” terminaba en tragedia durante el festejo en la cantina – como la muerte de Melitón en *Vámonos con Pancho Villa-*, en *La negra Angustias* no pasa de un susto y una mala jugarreta cuando uno de los hombres de la tropa le dispara al tacón de una dama.

En la siguiente escena, mientras se discute qué estrategias utilizar para seguir con la lucha, si continuar en Cuernavaca o regresar al Real de Ánimas, que es donde conocen más el territorio para poder seguir combatiendo, aparece un joven con aires de intelectual soberbio diciendo:

Escuchaba sus quejas y creo tener la forma de poder satisfacerlo. El procedimiento [inaudible] es idéntico al seguido en la Revolución francesa. La acción colectiva debe ser encausada con procedimientos científicos y con estricta técnica. Lo primero es vivir alerta y no descuidar de ninguna forma...

Pero en eso “La Negra” lo interrumpe dándole por su lado y les dice a los demás que mejor salgan a ver “qué hay por ahí”. Y el intelectual continúa: “Nunca me hice ilusiones de poder persuadir auditorios como el presente, ¡pero seguiré en mi empeño hasta hacer de la de ustedes una Revolución decente!”.

En la novela de Rojas, también existe aquel intelectual que llega a irrumpir con la tropa de “La Negra”, con un discurso revolucionario mucho más sofisticado y rebuscado que el de la película. Sin embargo, creo que en la cinta la intención es dar a entender que la Revolución se hace desde abajo teniendo como estandarte las insignias de Zapata, que son tierra y libertad, y no más. Evidentemente, Angustias y su gente carecen de un conocimiento profundo sobre los diversos ideales de la Revolución y de las propuestas desde una ideología intelectual, sólo

les queda claro que para combatir las injusticias sociales hay que tomar las armas para así aniquilar al enemigo.

No obstante la audacia militar y el espíritu combativo de la mulata, pronto se sentiría limitada en el aspecto intelectual. En la siguiente escena, mientras va caminando por la calle, “La Negra” y sus hombres le siguen, se topan con un pasquín que supuestamente hace alusión al Plan de Ayala, sin embargo, ninguno sabe leer. Entonces la mulata un poco desconcertada dice: “Hay que saber pa’ saber, bien lo dijo el catrín ése que nos echó el discurso”, de tal forma que le pide al Huitlacoche que le consiga inmediatamente un “maistro” para que le enseñe a leer. Al día siguiente se presenta el profesor Manuel de la Reguera y Pérez Cacho, “que domina la ciencia de la enseñanza”, según la madre del joven profesor, quien es la que lo presenta ante la coronela. Así pues, tras varias lecciones de lectura, “La Negra” felizmente termina sabiendo la ciencia del leer y el escribir. De alguna forma, el discurso educativo –la enseñanza del leer y escribir- también dan cabida al discurso modernizador del país, en que la alfabetización de toda la población es necesaria para construir ciudadanos dignos de un México progresista.

El asunto del saber leer y escribir es un elemento primordial para demostrar que al tener la capacidad de hacerlo, de alguna forma y de acuerdo al contexto del filme, a las mujeres se les puede abrir el panorama de una participación social más activa y fructífera, así como una concientización de igualdad y justicia entre hombres y mujeres, entre pobres y ricos. Es por eso que la realizadora enfatiza en este aspecto. Además de que el factor de clase era determinante para poder acceder a la alfabetización, a pesar de las arduas campañas durante la década de los años 20 y 30, el factor género también lo era, pues el porcentaje de población femenina analfabeta seguía siendo más alto que el de la masculina.⁴³⁷

⁴³⁷ Según cifras del INEGI, de casi 7 millones de analfabetos contabilizados en 1921, aproximadamente un 54% eran mujeres. Es decir, que por cada 100 hombres que no sabían leer y escribir, había 118 mujeres en la misma situación. Sin embargo, después de casi un siglo transcurrido, la diferencia sigue siendo significativa, pues para el 2005, de los 5 millones 748 mil analfabetos registrados, el porcentaje de mujeres en esa situación era de 61%, de tal forma que por cada 100 hombres existían 158 mujeres que no sabían leer ni escribir. Véase

Al final, la obra de Landeta bien puede compartir varios elementos de un cine de la Revolución más alejado del cine crítico (de la Revolución) de los años treinta y menos distanciado de un nacionalismo revolucionario, con visos de poder ser comercial, pues está conformada por un elenco sobresaliente, además de contar con la musicalización del entonces reconocido el Trío Los Panchos. Su singularidad radica en una nueva forma de construir y representar la Revolución a través de un personaje protagónico femenino.

La reivindicación de las mujeres en la lucha a través de esta representación es inigualable, por lo menos para la época en que se realiza. Angustias resulta un ser poco convencional, inadecuado, impropio, desobediente a lo que dictan las normas morales de cómo debiera actuar en el escenario de la guerra. Pero la construcción del personaje de la coronela no sólo será insumisa a la lógica de la Revolución, pues desde su infancia podemos distinguir indicios de rebeldía a su género desde su sexualidad. Otros factores distintos, como el ser huérfana de madre desde su nacimiento, así como su condición de mulata, acentuarán más su singularidad frente a otras representaciones femeninas en la pantalla.

4.3. Raza y sexo: símbolos que dibujan una identidad

A partir de una perspectiva de género se pueden elaborar construcciones culturales que se van resignificando dependiendo de las circunstancias relacionales entre hombres y mujeres de un momento determinando. Es por eso que se han criticado ciertos esquemas de índole binaria para explicar y construir las relaciones de género hombre/mujer, como lo es femenino/masculino.⁴³⁸ Este tipo de oposiciones binarias limitan la variabilidad de elementos simbólicos que constituyen las relaciones de género, ya que más bien se pretende abrir un espacio de significación donde cohabiten y convivan otras categorías como clase,

<http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.asp> [Consulta: 17 febrero 2013].

⁴³⁸ Maricruz Castro, "Género", en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuk, Robert McKee, México, Instituto Mora/Siglo veintiuno editores, 2009, p. 112.

raza, etnia de una manera flexible o negociable.⁴³⁹ La interacción entre estas categorías de análisis permiten construir identidades de los sujetos en el género a través de un entramado de significaciones que constantemente se trastocan y se redefinen. Bien lo señala Teresa de Lauretis, se trata de constituir al sujeto,

pero no exclusivamente merced a la diferencia sexual, sino sobre todo a través de diversos lenguajes y representaciones culturales; un sujeto engendrado y que adquiere un género al experimentar las relaciones de raza y clase tanto como las relaciones sexuales; un sujeto que, en consecuencia, no es unitario sino múltiple y que no se encuentra tan dividido cuanto en contradicción.⁴⁴⁰

Por tanto, siguiendo la postura de Lauretis, las relaciones entre hombres y mujeres se representan a través de un “sistema sexogénero” que “asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la estructura de parentesco, estatus en la jerarquía social, etcétera) a los individuos dentro de la sociedad”.⁴⁴¹ Se trata pues, de un conjunto de representaciones que derivan en construcciones culturales, las cuales se encuentran constantemente en contradicción y en discontinuidad. Estas relaciones de género constituyen prácticas discursivas y culturales reflejadas en diferentes formas, como en los textos literarios o fílmicos, discursos religiosos o educativos, instituciones como la escuela o la familia, etc.⁴⁴²

Estas formas de prácticas culturales se conforman en un ambiente de constante tensión y discontinuidad, a través de las relaciones de género que a su vez son conformadas por relaciones de poder. Esta correspondencia entre género y poder tiene que ver con la construcción cultural de las relaciones a partir de la sexualidad, de cómo ésta se circunscribe en el cuerpo tanto de hombres como de mujeres, a partir de la distribución del poder, y de cómo se significa no en un

⁴³⁹ Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Madrid, Paidós, 2006, p. 104.

⁴⁴⁰ Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, en Carmen Ramos (comp.), *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991, p. 233.

⁴⁴¹ Teresa de Lauretis, en Carmen Ramos, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁴² Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Miguel Ángel Porrúa, 2002, p. 21.

sentido biológico, sino simbólico, lo cual se puede apreciar en las representaciones de las figuras sociales y su interacción, de ahí su trascendencia.

Pero en este caso no pensemos las relaciones de poder como una noción unitaria, estática y hegemónica, sino que se trata de una repartición del poder, de acuerdo con Foucault, en un nivel “microfísico” que viene de abajo, es decir,

Que no hay, en el principio de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados, reflejándose esa dualidad de arriba abajo [...]. Más bien hay que suponer que las relaciones de fuerza múltiples que se forman y actúan en los aparatos de producción, las familias, los grupos restringidos y las instituciones [...]. Éstos forman entonces una línea de fuerza general que atraviesa los enfrentamientos locales y los vincula [...]⁴⁴³

Así, sexo y poder se dibujan en los cuerpos de hombres y mujeres creando una relación de dependencia y constante interacción, donde la distribución del poder se genera en proporciones desiguales, pero esta desigualdad no es inamovible, por el contrario, se enfrenta a constantes desequilibrios que emergen a partir de la negociación, de la prohibición, de la permisión, del control, de la diferenciación que se presentan en una tensión persistente.⁴⁴⁴ Estas formas de poder se ven reflejadas en los procesos económicos, estructuras cognitivas, manifestaciones culturales, relaciones sexuales, instituciones como la familia, trabajo, escuela, etc., de manera que la sexualidad se ha convertido, según Foucault, en una técnica de poder que permite alianzas y negociaciones⁴⁴⁵ bajo diferentes representaciones.

Bajo esta óptica foucaultiana, Teresa de Lauretis retoma la idea de una “tecnología del sexo”, al argumentar que el género se representa a través de diversas prácticas de la vida cotidiana. Sin embargo, esta investigadora resalta la ausencia que hay en el planteamiento de Foucault sobre la construcción de los sujetos masculinos y femeninos en función del género –como se ha planteado

⁴⁴³ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁴⁴⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 114.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 132-133.

anteriormente- y de sus contradicciones.⁴⁴⁶ La crítica de Lauretis va en el sentido de que Foucault presenta a la sexualidad como una sola, sin complejizar la significación entre lo masculino y lo femenino. Lauretis propone retomar esta “tecnología del sexo” partiendo de una (re)construcción y (re)simbolización de las relaciones de género, para abordar y analizar representaciones que nos permitan vislumbrar las prácticas culturales. El hecho de que Foucault retome la cuestión de la sexualidad y la vuelva un elemento fundamental dentro de las relaciones de poder como prácticas culturales es una aportación significativa, y más para los estudios de género. Sin embargo, en su obra, la sexualidad se asume como una forma meramente masculina, es decir, que la sexualidad de la mujer es definida como mera proyección de la del varón o como objeto de la sexualidad del varón.⁴⁴⁷

Es por eso que considero que en *La negra Angustias* se pueden observar y analizar estas relaciones de poder que se circunscriben a partir de las de género. Cuestiones como el sexo, la clase y la raza son elementos presentes en el argumento cinematográfico de Landeta. De esta forma, la situación de los personajes de la historia se va redefiniendo dependiendo del entorno en que se encuentren. En el caso de Angustias, ella no será la misma una vez que haya huido de su pueblo, pues en éste se sentía en una situación de vulnerabilidad, mientras que en el entorno de la guerra se siente con poder y capacidad de decidir. Su sexualidad no se representa de la misma forma cuando viste faldas floreadas y blusas escotadas que cuando decide vestir con ropa más sobria y botines una vez nombrada coronela. Y así en diversas circunstancias, las relaciones entre los personajes femeninos y masculinos se resimbolizan en función de los cambios de la narrativa y su escenario.

4.3.1. De “lo negro” como algo exótico

Desde tiempos de la Colonia, con la llegada de los esclavos a la América española, la presencia de afrodescendientes en el continente americano, vista

⁴⁴⁶ Teresa de Lauretis, en Carmen Ramos, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁴⁷ Cfr. Cristina Molina, en Celia Amorós, “Debates sobre género”, en *Feminismo y Filosofía*, Celia Amorós (ed.), Madrid, Editorial Síntesis, pp. 255-284, 2000, p. 265.

como fenómeno social y cultural, estuvo permeada de estigmatización y de mitificación. En el caso de la Nueva España, durante el periodo colonial, prevaleció un sistema de castas el cual reflejaba un mestizaje multiétnico, pues más allá de las normas, leyes y ordenanzas establecidas para evitar el cruce entre diferentes grupos raciales –blanco, indio o negro-, la unión sexual y matrimonial entre las diferentes castas fue inevitable.

La presencia negra en nuestra genética es incuestionable, a pesar de que en la fisonomía no estén presentes rasgos negroides tal cual, así como el mismo Aguirre Beltrán lo señala:

Es del consenso general que los esclavos que contribuyeron a dar color a la carga genética de México quedaron integrados en el mestizaje de modo tan completo que resulta difícil, para el lego, distinguir los rasgos negroides en el conjunto de la población actual. Lo anterior implica aceptar que la integración negra es un hecho consumado en el tiempo histórico.⁴⁴⁸

En el caso de los negros que devinieron en mulatos y otras castas, la situación racial fue superada por el mestizaje y el tipo de prácticas sexuales, culturales, sociales y económicas que llevan a cabo durante años. Su presencia conlleva a una transversalidad en las formas de vida de todos los grupos étnicos que conforman a la sociedad de aquel entonces novohispana y ahora nacional, de tal forma que en el sistema de castas, estos hombres y mujeres ya no tienen una posición definida, y sus distintos estatus (esclavos, libres, fugitivos) frente a las normas y leyes de la Corona española generan poca estabilidad para poder identificarlos en un grupo reconocible. Asimismo, argumenta Aguirre Beltrán que una vez consumado el movimiento de Independencia, “la integración de la población negra en la sociedad nacional es la consecuencia ineludible de esa ausencia de posición, de la situación marginal que tiene en la sociedad colonial; situación indeseable que es resuelta con la abolición del sistema de castas”.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸Gonzalo Aguirre Beltrán, *Obra antropológica II. La población negra de México, estudio etnohistórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 277.

⁴⁴⁹*Ibid.*, p. 292.

No hay que perder de vista el reconocimiento de los negros como una otredad que a su vez conformó un imaginario social en los diferentes grupos sociales desde los tiempos coloniales. Con sus cambios, permanencias y tergiversaciones, la mitificación e imaginería respecto al negro o mulato, entendiendo estos términos en este caso como semejantes, persiste en la actualidad. El reconocimiento de la negritud se ha conformado a través de la tipificación de su figura, de su sexualidad, de su fuerza física, de sus “hechicerías”, entre otras cosas.

Desde los tiempos virreinales, en el imaginario de la gente persistían algunas ideas que derivaban en tipologías sobre los negros y las negras, pues mientras que a los primeros se les veía como seres de mayor fortaleza frente a los demás de otra raza, a las segundas se les veía como mujeres altaneras, atractivas y desenvueltas. De alguna forma esta percepción disientía de la que se tenía de los indios y las indias respectivamente.⁴⁵⁰ También se reconocía en las negras cierta belleza exótica que muchos hombres, sin importar si eran blancos o indios, no reparaban en ella, como el caso de un viajero italiano, Francesco Carletti, que estuvo en tierras americanas durante algunos años:

Quien no las tiene por mujeres de súbito procura tenerlas por concubinas, con las cuales vencidos luego por el afecto, al fin se casan [...] estas negras [...] en valor, juicio y facciones y disposición del cuerpo y orden de los miembros, excepto en el color, superan en mucho a nuestras mujeres de Europa [...] algunas me han parecido bellísimas y aquel color negro no me molestaba en absoluto [...].⁴⁵¹

Negros y negras, también con españoles y mestizos, acostumbraban con frecuencia a vivir en concubinato o amancebamiento, práctica que intentó ser erradicada con pocos resultados por parte de las autoridades eclesiástica y gubernamental. Esta situación, de alguna manera les brindaba conveniencia o protección, ya que en muchos casos estaba prohibido el matrimonio entre diferentes castas, de tal forma que las prácticas sexuales entre los negros y

⁴⁵⁰ Úrsula Camba Lodlow, *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 2008, p. 11.

⁴⁵¹ Citado en Úrsula Camba, *op. cit.*, p. 117.

mulatos, siendo que éstas se llevaban a cabo fuera del matrimonio, estigmatizaba a este grupo racial. Estas normas y prohibiciones que regían la unión entre dos personas daban pie a que este tipo de actos se cometieran con tal frecuencia, pues como señala Úrsula Camba: “la excepción para negros y mulatos de ambos sexos fue la relación estable y la norma fue el vagabundeo sexual en todas sus formas. De ahí la ambigüedad y la vanidad de las numerosas tentativas para reducirlos a comportamientos que en realidad no tuvieron los medios de adoptar”.⁴⁵²

Supersticiones y creencias populares asociadas con la brujería, hechicerías y espíritus malignos eran cosa común en el imaginario de la gente,⁴⁵³ pues en la población negra veían reflejada una especie de ocultación y misterio que traía consigo el demonio y el pecado. Se relacionaba al negro con el Demonio en un plano simbólico de índole binaria u opositora, pues mientras el blanco era visto como algo positivo, el negro era visto como negativo. Siendo así, el negro era considerado, por su color y su persona, como opuesto a la bondad y a lo divino, era un ser impío, con bajas pasiones y orígenes sombríos.⁴⁵⁴

Así pues, la representación de “lo negro” a través de ciertos estereotipos antecede al cine, pues estaban presentes en las crónicas de viaje y la novela costumbrista, así como en la fotografía y en el teatro. Como ya vimos, por un lado, para los blancos y criollos, los grupos de afrodescendientes escondían un lado sombrío y desconocido, muchas veces relacionado con lo demoniaco, lo pervertido y lo contaminado. Por otro lado, la cultura negra –entiéndase ésta como la afroamericana de la América española del Caribe y Brasil- se relacionaba con nuevos ritmos musicales, con danzas, así como sensualidad y exotividad.

Si bien persistieron estas creencias en torno a los grupos “afros”, la representación en el cine también llevó una transformación de estas tipologías, pues los cambios se debieron adaptar de acuerdo a los parámetros comerciales

⁴⁵² *Ibid.*, pp. 122-123.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁵⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 138, 140.

de la industria. Durante los años dorados del cine mexicano, se popularizó el género de las rumberas, en las que con frecuencia se dejaban ver intérpretes con raíces negras y mulatas, principalmente en relación con la cultura cubana y su influencia de ella en México, un claro ejemplo es el cine de Juan Orol, quien llevó a la pantalla una cantidad significativa de cintas del género mencionado:

La mulata que cubre y descubre muslos, cintura y pecho en el movimiento de los holanes que enmarcan su vestido, y el negro que la acompaña con un son, una rumba, conga o samba, en ese momento salvaje y erótico, han sido dos de los principales embajadores de la cultura afroantillana contemporánea.⁴⁵⁵

Como podemos ver, la transposición de un imaginario social que se tenía en México desde tiempos de la Nueva España en la industria cinematográfica derivó en un resultado disímil y diverso, aunque, en efecto, conservó algunos de los mitos y estigmas con los que el negro o las negras cargaban desde antaño. La influencia de la cultura antillana en la pantalla mexicana se plasmó en filmes donde el baile y la música tropical se convirtieron una buena forma de entretenimiento y, por lo mismo, una eficaz fórmula taquillera. Así pues, la representación de lo negro en algunos casos retomó parte de la imaginería que desde épocas pasadas se tenía sobre éste, es decir, de la carga histórica que traía consigo –cultural, social y racialmente- al pisar tierras americanas. Pero también se explotaron otros elementos identitarios y simbólicos asociados con la negritud, ya dentro de un proceso de mestizaje y aculturación diferente, que prevalecían en las culturas afroantillanas y que la industria mexicana apropió muy a su modo.

Las raíces de la mulata Angustias, en un marco geográfico, poco tiene que ver con los horizontes caribeños, pues recordemos que proviene de una región serrana del estado de Guerrero. Su afrodescendencia poco tiene que ver con los estereotipos del negro o la negra alegre y tropical, bailando al son del bongo y las

⁴⁵⁵ Gabriela Pulido, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 13.

maracas o, como lo señala Gabriela Pulido, de aquella mulata “noble y tierna, la que posee un misterioso encanto tropical, dueña de ‘lo exótico’”.⁴⁵⁶

Por otra parte, es difícil rastrear si, en efecto, hubo participación de gente afrodescendiente durante la lucha revolucionaria. Aún no se han dado a conocer estudios históricos sobre el tema, y seguramente esto se debe a que la misma historiografía mexicana poco se ha interesado en el tema o, en su defecto, hay pocas fuentes y registros oficiales que den alguna pista. El discurso mestizófilo que prevalecía durante los años posrevolucionarios no permite vislumbrar la categorización del negro, pues para ese entonces, el sistema de castas es prácticamente nulo para el censo poblacional. No obstante, seguramente la participación de algún negro o mulato fue algo factible y otras fuentes como la fotografía –a pesar de no tener nombres oficiales- lo hacen más creíble. Además, hay que tener en cuenta que por lo menos en el caso del ejército zapatista, la gente que se adhería muchas veces provenía de la costa o la sierra de Guerrero en donde aún hay presencia de grupos afrodescendientes. Lo que pasó más bien es que, como lo advierte Aguirre Beltrán, “el mulato no se extinguió: se ocultó, ocultación dentro del grupo euromestizo o indígena”.⁴⁵⁷

4.3.2. *Angustias, mulata*

La actriz María Elena Marqués, más que parecer mulata, refleja un bronceado “embetunado”, y así lo podemos ver en algunas películas de la época. A excepción de *La mulata de Córdoba* (Adolfo Fernández Bustamante, 1945) y *Angelitos negros* (Joselito Rodríguez, 1948), los filmes en donde se podían apreciar personajes con el “disfraz” de negros se alejan de una problematización sobre la presencia de afrodescendientes. Además, en su mayoría estos personajes no representaban más que figuras de reparto o comparsas, siendo parte de “los más buenos, los más pícaros, los mejores bailarines y los mejores

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁵⁷ Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, pp. 273-274.

intérpretes musicales, porque el ritmo y la melodía lo llevaban en la sangre, formaban parte de su esencia”.⁴⁵⁸

En la película, estas virtudes poco tienen que ver con “La Negra” Angustias. Ésta es hija de una mujer blanca, quien muere al parir a esta niña, y de un hombre afrodescendiente, Antón Farrera, de quien se dice estaba en la cárcel, pero que en tiempos pasados fue conocido como un bandido bondadoso que ayudaba a los pobres y desprotegidos. Desde un inicio, su vida se ve fraguada bajo la desgracia y el estigma, su mismo nombre lo encarnaba. Angustias se llamaba, “Angustias porque angustia sólo ha sido su vida: su madre, muerta al echarla al mundo; su padre ausente y olvidadizo, y luego mantenida con el pan amargo de una pobre viuda”.⁴⁵⁹

La cuestión de la presencia de afrodescendientes cobra importancia en el sentido en que tanto en la literatura como en el cine de la Revolución es poco abordada. Llama la atención que Rojas en su novela haya puesto sobre la mesa este tema con personajes centrales (Antón y Angustias Farrera), pues ni en la misma historiografía de aquella época se había puesto la mirada en la participación de afrodescendientes o mulatos en el movimiento revolucionario. La obra antropológica del escritor da cuenta de que en cierto momento se encontró en algún territorio con presencia de afrodescendientes, sin embargo no hay más pista o noticia si la propuesta de dos personajes con ideales revolucionarios esté basada en algún hecho o anécdota real que de alguna manera legitime o justifique la presencia de mulatos durante la Revolución.

Aunque no está de más señalar que Rojas, como otro simpatizante más de un nacionalismo en construcción *post-revolucionario*, el elemento de “lo negro” quedó absorbido en el discurso del mestizaje permeado de indigenismo. Es decir, que lo mestizo es el proceso de conformación ideal de la identidad de “lo mexicano”. En el caso del personaje de Antón Farrera y su unión con una mujer

⁴⁵⁸ Gabriela Pulido, “Disfraces negros en el cine mexicano, 1940-1970”, en *IV Encuentro de Estudios Afroamericano. África de América y la Nación*, 7, 8 7 9 de mayo de 2012.

⁴⁵⁹ Francisco Rojas, *La negra Angustias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 14.

blanca, dan como resultado una hija mulata, producto de un mestizaje idealizado del escritor. La “negra” Angustias representa esta fusión de razas, un elemento primordial para la construcción de una sociedad mexicana digna de la nación. Entendamos pues al mestizaje no como la simple unión de indios con españoles, sino como un entramado de elementos raciales y de castas más complejo que se empezó a conformar desde los tiempos coloniales.

En el caso de la directora, quizás no le dio gran importancia a este aspecto, simplemente se enamoró del argumento literario y sin tanto problema representó a sus personajes bajo una capa de pintura oscura. Quizás, también el aspecto de su cabello, corto y lleno de rizos hagan alusión al fenotipo del perfil estandarizado de una mujer mulata. Lo que queda claro es que la problematización del aspecto racial no es de carácter profundo, pues para el mismo Rojas da igual llamarla mulata o negra, más bien se aborda como un elemento que representa parte de la diversidad que prevalece en el país, en este caso, en una región del estado de Guerrero.

Angustias reconoce a su padre, Antón Farrera, únicamente a través de un famoso corrido que le hacía justicia como un bandido que les quitaba a los ricos para darles a los pobres. Angustias sabe del corrido y de repente lo tararea, pero aún no lo conoce, ni siquiera sabe que es su padre, ni éste sabía de su existencia. Hasta que un buen día, después de haber salido de la cárcel, don Antón Farrera decide regresar a su pueblo, Mesa del Aire, y se presenta en la casa de la vieja Crescencia. Le comenta que ha regresado a trabajar la tierrita que le dejó su esposa al morir. Mientras tanto, doña Crescencia le dice que tiene una hija, y don Antón le contesta sorprendido: “¿Pero es cierto que esa niña es mi hija?”, a lo que le responde doña Crescencia: “Nomás mírele la color, mulata como usted”. Después de observar cuidadosamente a la niña, el negro Antón dice: “Ta güeno, me la llevo, siquiera es de mi raza”.

El padre, después de varios años se topa con la sorpresa de que tiene una hija, la extrañeza no resulta ajena en dicha situación. Sin embargo, parece ser que la empatía con la mulata se da casi de inmediato por identificarse por el color de

piel; no duda de su paternidad. En cuanto a la pequeña Angustias, en un principio se muestra retraída y adusta hacia su padre, poco a poco el lazo paternal se irá fortaleciendo, pero más que por la identidad racial, por una conciencia social – respecto a las injusticias sufren los pobres por culpa de los ricos- que el padre le transmite a su hija.



Figura 7. Fotograma *La negra Angustias*. Filmoteca UNAM.

En otras circunstancias también se hace alusión a su color de piel cuando, tras haber huido de su pueblo por el crimen que cometió, es encontrada tirada en el campo por el Huitlacoche y Modesto, y el primero le dice al otro: “para Blanca Nieves está muy prieta”. Esta suerte de broma o comentario cómico, hace burla de su color de piel. Cuando Angustias es llevada con don Efrén, el “Picao”, y éste la pone a colaborar en las faenas domésticas al lado de su esposa Chole, ésta no está muy contenta. Mientras los hombres están comiendo y hablando sobre “la bola” revolucionaria, doña Chole pone a hacer tortillas a Angustias, Modesto se refiere a ella como la “cambuja”,⁴⁶⁰ palabra que también hace alusión a su oscuro

⁴⁶⁰ La palabra tiene dos acepciones: la primera hace referencia a un ave que tiene negras la pluma y la carne. La segunda se utiliza para nombrar al descendiente de zambaigo y china o de chino y

color de piel. Después, cuando ya está lista la comida, Efrén hace un brindis “por las hembras jóvenes”, y Modesto le hace segunda al brindar también “por esa changa de tinta que bajé de un árbol pa’ regalo del amo”. Ante tal comentario, doña Chole reacciona con disgusto, y le dice al “Picao”: “Yo creía don Efrén, que a usted no le gustaba que le sirviera esa negra con las manos tan tiznadas”. De nuevo doña Chole hace referencia a su color de piel, pues estar tiznada representa un color oscuro, como el del hollín.

Estos comentarios pueden parecer anecdóticos, sin embargo, muestran también un rechazo y burla de su color de piel, aunque en el caso de doña Chole, más por celos que por otra cosa. En cambio, para hombres como Efrén o Modesto, esta mulata representa sensualidad, y finalmente un objeto sexual. Tal vez, para ellos su color de piel les sea indiferente, pues lo que importa es que es una “hembra joven”, y por lo tanto, difícil de despreciar.

Es casi hasta el final de la trama cuando se vuelve a abordar el asunto de su condición racial, cuando el profesor Manuel rechaza a Angustias por su color de piel, que al final, éste se asocia también a su posición social y de clase. Una mulata como ella jamás podrá pertenecer a una clase alta o privilegiada, y por lo mismo, el profesor nunca podría estar con ella. Aquí vemos de nuevo cómo se entrelazan cuestiones como el origen racial con el de clase.

4.4. El cuerpo: entre la naturaleza y la cultura

Con el pasar de los años, la transformación física de Angustias se convirtió en tentación de los hombres del pueblo, quizás su condición de mulata le daba a su persona tintes de exotismo y sensualidad. El cuerpo de la joven representa de cierta forma una relación inherente “mujer-naturaleza” y “lo negro” había estado asociado con la cuestión de la sexualidad de manera inherente desde tiempos remotos. Desde esta perspectiva, como lo señala Julia Tuñón, la mujer “se asocia

zambaiga, en el contexto mexicano. Véase Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, tomo I, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992.

a fenómenos naturales, relaciones telúricas, lazos de sangre, tiempos cíclicos y a lo esotérico; ella es lo material y lo corruptible”.⁴⁶¹ El cuerpo de la mulata juega un papel preponderante en la significación de su personaje, que no es un cuerpo⁴⁶² *per se*, sino que se encultura. No se trata de atribuirle meros gestos o vestimentas al cuerpo, como si éste fuera un instrumento pasivo, sino verlo como lo señala Cristina Molina:

Como una construcción cultural en sí mismo y ello no porque se obvie la *fisis*, sino porque ésta viene marcada desde el principio con ciertas significaciones. Y la primera marca del cuerpo sexuado es la del género. El cuerpo aparece configurado –en sus gestos, movimientos, vestidos y actuaciones- según las normativas de lo que una cultura determinada entiende por “femenino” o “masculino”.⁴⁶³



Figura 8. Fotograma *La negra Angustias*.

⁴⁶¹ Julia Tuñón, “Ensayo Introductorio”, en Julia Tuñón (comp.), *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, México, El Colegio de México, 2008, p. 33.

⁴⁶² De acuerdo con Cristina Molina, “la representación del cuerpo como un material pasivo e inerte tiene sus antecedentes modernos en el cartesianismo (con su distinción tajante entre *res cogitans* y *res extensa*) y en la tradición cristiana, la que, desde un entrecruzamiento con la mística y el neoplatonismo, redefine la pasividad del cuerpo doblándola de un significado moral negativo (lo profano, el espíritu caído, lo pecaminoso..., etc.)”. Molina, en Amorós, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 263.

Entonces, veamos a “La Negra” Angustias en un cuerpo que, en efecto, está sexuado biológicamente, pero que también está condicionado a partir de elementos que representan un significado, a partir de las prácticas discursivas de las que habla Foucault, en donde prevalecen las relaciones de poder, siempre en desigualdad, pero en una desigualdad que se ve irrumpida, como lo dice Julia Tuñón, “por los deseos, las imposiciones, las aceptaciones, las resistencias, las negociaciones y las transgresiones”.⁴⁶⁴

Un buen día aparece un tal Eutimio Reyes en la choza de don Antón, un ganadero próspero de la región, con la propuesta de unir en matrimonio a su hijo Rito y a Angustias. El hijo parecía buen partido, pues era heredero del potrero del Alacrán y varios cientos de animalitos de lana. Sin embargo, Antón no le da respuesta inmediata pues antes lo debe consultar con su hija, pero promete tener una decisión dentro de un mes. Angustias se niega al matrimonio, ya que para ella “los machos son malos y matan a las hembras” (haciendo alusión al episodio de la cabrita amarilla que muere cuando ella era niña). Entonces Antón decide salir para comunicarle de una vez al señor Reyes que ya no es necesario que regrese, que la respuesta es que no se casa su hija. El hijo, en un arranque de furia se defiende ante tal humillación diciendo que “es que la negra Angustias no es hembra, por eso desprecia a todos los hombres que le hablan de casorio”. Entre las mujeres que andaban de metiches, una dice “hay que darle un escarmiento” y otra dice “sí, entre nosotras no queremos marimachos”.

Aquí es cuando se desata la intriga en relación con la sexualidad de Angustias, pues pronto las habladurías del pueblo se irían en contra de la muchacha. Una vez las mujeres del pueblo apiñadas en el arroyo, cuando ven acercarse a la mulata, aquéllas deciden ahuyentarla y se amotinan para apedrearla y corretearla con palos, hasta que “La Negra” llega a la casa de doña Crescencia y se resguarda en ella. Las mujeres “encabritadas” quieren quemar la casa en un principio, sin embargo, una recuerda que la doña es una bruja, a quien

⁴⁶⁴ Julia Tuñón, *op. cit.*, 2008, p. 13.

hay qué temerle por sus hechizos y embrujos, que les puede hacer algún “maleficio”.

En el contexto de Angustias, su cuerpo y su sexualidad se convierten en elementos clave de orden simbólico para trazar los márgenes de la aceptación y la no-aceptación de parte de la gente del pueblo, de la estigmatización que ésta sufre por haber rechazado a un “buen” hombre, de lo cual se sobreentiende que han dado por sentado una razón meramente causal: si lo ha rechazado es porque no es una mujer de verdad, al igual que le pueden gustar las mujeres. Asimismo, estos elementos también son un recurso que la directora pone en uso para resaltar una figura femenina distinta.

4.4.1. *Una sexualidad que contamina*

Los sistemas de reglas y clasificación que propone Mary Douglas en relación con los rituales de la vida cotidiana subyacen de la preocupación que la autora tiene por definir los límites simbólicos de las diferentes sociedades y culturas. Todo esto con base en las líneas de demarcación tanto internas como externas (lo que la autora llama sistema de encasillado/agrupado). Esta autora, bajo la influencia del estructuralismo, refleja en su trabajo una inclinación hacia las pautas, las estructuras y las relaciones entre los símbolos, más que en los significados específicos ocultos en éstos.⁴⁶⁵

En este sentido, me llama la atención el análisis que hace la antropóloga respecto a la suciedad o a la contaminación, en donde ella argumenta que es difícil hablar de una suciedad en sí, si no se hace referencia a un objeto en un espacio determinado en relación con otro, pues como lo dice Wuthnow, “lo limpio y lo sucio dependen de un sistema de clasificación y de la ubicación de la materia dentro de ese sistema”.⁴⁶⁶ En palabras de la propia autora, esto se ve reflejado en el comportamiento humano, pues “nuestra conducta ante la contaminación es la

⁴⁶⁵ Cfr. Robert Wuthnow, “La antropología cultural de Mary Douglas”, en *Análisis cultural: la obra de Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault, y Jürgen Habermas*, Buenos Aires, Paidós 1988, p. 98.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 100.

reacción que condena a cualquier objeto o idea que es probable que confunda o contradiga clasificaciones queridas”.⁴⁶⁷

De esta manera, retomo la postura de la antropóloga inglesa para poder entender la construcción de una imagen transgresora y peligrosa del caso de “La Negra” Angustias. A partir de una supuesta desviación sexual, se puede observar como un ser que está “contaminado”, suciedad que se encuentra atrapada en su propio cuerpo y sexo. Las mujeres del pueblo no quieren acercarse a ella, pues “parece gallina con espolones”.⁴⁶⁸

Para Mary Douglas, el cuerpo es un modelo que “puede servir para representar cualquier frontera precaria o amenazada. El cuerpo es una estructura compleja. Las funciones de sus partes diferentes y sus relaciones ofrecen una fuente de símbolos a otras estructuras complejas”.⁴⁶⁹ De esta forma podemos observar cómo a través de ciertos decires entre la gente del pueblo, se le atribuyen modos poco normales a partir de una simbología de su cuerpo. La mulata es orillada a estar en una situación de extranjería frente a las demás, haciendo alusión a su persona como una “gallina con espolones” o como una “marimacha” para darle mayor énfasis al juicio moral que se hace sobre sus preferencias sexuales.

Esta situación la coloca en los límites externos del orden moral, su “desviación” la deja marginada de un sistema clasificatorio, pues retomando a Wuthnow, “no todo se adecua, y lo que no lo hace se vuelve desviado, raro, extraño o delictivo. Desde este punto de vista, el delito y la suciedad son el mismo fenómeno”.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ *Idem.*

⁴⁶⁸ Un espolón es definido como una Apófisis ósea en forma de cornezuelo, que tienen en el tarso varias aves gallináceas. Véase en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, tomo I, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992.

⁴⁶⁹ Mary Douglas, *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, México, Ediciones siglo veintiuno, 1973, p. 156.

⁴⁷⁰ Robert Wuthnow, *op. cit.*, p.103.

Su presencia infectaba no sólo moralmente los aires del pueblo, sino que las supersticiones de la gente asociaban su “desviación” con las fuerzas de la naturaleza, la mulata era un peligro no sólo para la sociedad, sino para su entorno natural. Aún cuando la corretean hasta llegar a la casa de doña Crescencia, las mujeres se detienen, pues también sienten cierta animadversión y a la vez miedo por lo que pueda hacerles aquella vieja bruja hechicera. Así pues, esta anciana representa también un elemento transgresor en las creencias del pueblo, convirtiéndose así en una figura e autoridad, pues así como genera cierto temor en la gente, también genera respeto.

Los poderes de contaminación que atribuye se convierten en una ruptura simbólica de aquello que debiera estar unido en armonía, dentro de lo “normal”. El agente contaminador se convierte en el punto de tensión entre lo “sucio” y lo “limpio”, entre lo permitido y lo no permitido, lo que está dentro y fuera del orden; es la coyuntura en donde converge el orden social con sus fisuras. El orden social aceptado se reafirma frente a lo otro, a lo transgresor, frente al peligro y a los poderes oscuros (hechicería, brujería, supersticiones). Entonces, ¿cómo negociar con lo que irrumpe con el orden? Me refiero en un sentido foucaultiano, en donde persiste el desequilibrio en las relaciones, y éstas se transforman a través de la negociación, de la permisión o de la prohibición.

4.4.2. El poder y el peligro desafiando el orden social

Para Douglas, existen ciertos ritos que pueden servir como medios para alcanzar un “equilibrio” o acuerdo entre el orden social y “lo otro”. Se trata de suprimir las “contaminaciones” de los efectos morales, de tratar de asimilar “lo sucio”, canalizándolo por vías depurativas:

Hay ritos que consisten en revertir, desatar, enterrar, lavar, borrar, fumigar, y así sucesivamente, y que a costa del poco tiempo y esfuerzo pueden eliminar los efectos de la contaminación a satisfacción de todos. [...] Las consecuencias sociales de algunas ofensas se dispersan en todas las direcciones y jamás pueden resolverse. Los ritos de reconciliación que representan el entierro de la falta cometida tienen el efecto creador de todos los ritos. Pueden

ayudar a borrar la memoria de la falta y alentar el desarrollo de los sentimientos justos. La sociedad en su totalidad saldría ganando si se pudieran reducir las ofensas morales a la condición de ofensas de contaminación que pueden lavarse instantáneamente gracias al rito.⁴⁷¹

Cuando Crescencia sale y les pregunta a las mujeres por qué quieren dañarla, una de ellas contesta “por marimacha”. Entonces la vieja les contesta:

La redoma es buena como el barro de Patamban, lo malo es que guarda aires de los apretados infiernos que hay que sacar con la ayuda del Señor de Chalma [...] Ustedes son las que el ángel escoge para ayudarme a conjurar el espíritu de las tinieblas que se ha acurrucado en el mesenterio de esta niña.



Figura 9. Fotograma *La negra Angustias*.

Entonces se llevaría a cabo un ritual para poder purificar el cuerpo y el espíritu de Angustias. Las mujeres, más que dudosas por el peligro que representaba la bruja, vieron en este rito la posibilidad de sacarle el demonio a la mulata. La vieja le prende una veladora a Santa Marta “bendita”, y se inca a rezarle y suplicarle que aleje a esos malos espíritus que rodean a “La Negra”.

⁴⁷¹ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 183.

Después pasea unas hierbas alrededor de todo su cuerpo y luego las quema en la lumbre y termina el ritual diciendo: “el mal ha salido con su hedor de infierno”. Después la arropa con una cobija y les pide a las mujeres que “que no se destape, porque los aires de la cañada se le volverían a meter en los huesos y todo estaría perdido”. Luego le dice a Angustias: “Dios y sus arcángeles te han hecho una gran merced, pero todavía estás mocha, te falta algo para ser hembra completa. Tu corazón te avisará cuando lo hayas hallado”. Mientras es encaminada a la casa de su padre, las mujeres le acompañan y tiran los palos al suelo. Por su parte, doña Crescencia advierte a las demás mujeres “Ay de quien la empuerque con la baba del chisme; porque sus tierras buenas se harían tepetate vano, y las hembras del ganado, machorras”.

De esta forma, podemos observar cómo hay una especie de reconciliación, o más bien una contradicción que yace en el peligro. El peligro se rechaza porque transgrede el orden social, pero al mismo tiempo representa poder, y por tanto, hay que llegar a una negociación con éste. De acuerdo con los estudios de Douglas, los hechiceros “atraen los temores y desagradados que otras ambigüedades y contradicciones atraen dentro de otras estructuras de pensamiento, y el género de poderes que se les atribuye simboliza su estatuto ambiguo y desarticulado”.⁴⁷² Es decir, que el peligro que pueda representar un hechicero, de cierta forma es relegado, en tanto que fractura el orden social de las estructuras, pero también genera temor por sus poderes o fuerzas sobrenaturales, lo cual hace que esa línea entre lo aceptado y no-aceptado, se vuelva más flexible y haya una negociación entre las fronteras internas y externas.

Esta representación cinematográfica deja entrever una situación donde se pueden apreciar fenómenos sociales en los que se vislumbran aspectos simbólicos que reafirman un sistema clasificatorio (como lo plantea Douglas). En este caso, se hacen presentes cuestiones de orden corporal que se asocian con la

⁴⁷² *Ibid.*, p. 140.

suciedad y la contaminación, y éstas a su vez, se relacionan con un orden social y moral; retomo a Douglas cuando señala que

[...] el hecho de atravesar físicamente la barrera se considera una contaminación peligrosa, que acarrea cualquiera de las consecuencias que acabamos de examinar. El contaminador se convierte en un objeto de reprobación doblemente malvado, primero por cruzar la línea y segundo porque pone en peligro a los demás.⁴⁷³

El poder y el peligro se vuelven fundamentales en los márgenes del orden social, pues es aquí donde se da una transición que no constituye un estado ni otro –dentro de la forma y fuera de la forma-, y la incertidumbre se vuelve parte de esta dinámica.⁴⁷⁴ La “bruja” Crescencia es un buen ejemplo para observar cómo se negocia la “reinserción” de la mulata en su orden social, poniendo en práctica el conocimiento (chamánico en este caso) que emana del propio peligro (hechicera).

Nos encontramos ante una serie de elementos simbólicos que desafían el orden social establecido y configuran una identidad en el ser de Angustias. No se trata sólo de su origen racial, de aborrecer a los machos, o de tener ademanes hombrunos. Todos ellos son aspectos que constituyen una identidad en Angustias, se trasponen unos a otros, lo cual permite, como lo señala Julia Tuñón, “mantener la identidad abierta a opciones diversas [...]. No se piensa más en los seres humanos como una esencia, sino que la identidad es múltiple y no existe necesariamente identificación entre el sexo, el género y la sexualidad”.⁴⁷⁵

Un análisis a partir del entrecruzamiento de símbolos de diversa índole nos da pauta para construir una identidad sexual, pero también social y cultural de la mulata. El cuerpo ocupa un lugar central en esta construcción, pero siempre en función de los demás, rescatando un aspecto integral del cuerpo, como un producto de la naturaleza, pero que también produce significados desde dentro y recibe desde afuera. El cuerpo ya no puede ser un ente o materia que se presta como un recipiente que almacena el “alma” o el “espíritu”, sino que traspasa las

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁷⁴ Cfr. Robert Wuthnow, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁴⁷⁵ Julia Tuñón, *op. cit.*, 2008, p. 34.

fronteras de la metáfora “dentro-fuera”: el cuerpo no es la capa (externa) que envuelve a la conciencia (interna).⁴⁷⁶

4.5. Angustias, una mujer con “pantalones”.

El análisis realizado anteriormente nos servirá para poder aterrizar otros elementos simbólicos que hacen de Angustias, y a la vez de la misma cinta, un caso distinto en relación con una construcción de una identidad de género diferente, frente a los demás que ya hemos observado. De esta forma, aspectos como su sexualidad y su origen racial tiene cierto impacto en cómo es que Angustias se representa como mujer en un ambiente como el de la guerra y de cómo se conforman las relaciones sociales con los demás personajes. Las experiencias vividas por la mulata desde su infancia hasta antes de unirse a la lucha, son aspectos de relevancia para poder indagar en esta reflexión, pues sellan una antesala del devenir de la coronela en la Revolución.

No está de más señalar que en estas representaciones cinematográficas prevalece un patrón de percepción que nos hacen concebir a la mujer y al hombre de una manera ya naturalizada, es decir, con ciertas características (históricas y culturales) que predeterminan la construcción e identificación de los sujetos de una manera homogénea, sin dar cabida a alguna contradicción o anomalía, que independientemente de las transformaciones, se asumen de igual manera ante cualquier circunstancia, creando así una especie de idealizaciones sobre lo “masculino” y lo “femenino”.⁴⁷⁷

Frente a este panorama, considero que la construcción de género se da en función de las relaciones sociales, de los diversos sujetos con los que se mantiene contacto, así como del entorno que circunscribe a todo individuo. Y como todos estos aspectos son móviles y cambiantes, por ende, la significación de estas

⁴⁷⁶ Cfr. Cristina Molina, en Celia Amorós, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁷⁷ Elsa Muñiz, “Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género”, en Elena Pérez-Gil Romero, Patricia Ravelo Blancas (coord.), *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, México, CIESAS/Biblioteca Miguel Ángel Porrúa/H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, 2004, p. 48.

relaciones también debe serlo. Para ello, es necesario ubicar a todo sujeto en un espacio que permita variabilidad y multiplicidad histórica, es decir, donde se puedan reorganizar y reestructurar las relaciones entre los sexos. Asimismo, es importante no perder de vista el sentir y el pensar de la directora, así como del propio escritor de la novela, pues finalmente son ellos quienes les dan voz e identidad a los personajes de la cinta.

Las relaciones entre hombres y mujeres están imbuidas en estructuras de poder, es decir, que ambos sexos se encuentran entrelazados por redes de poder que los ubica en un lugar específico y se van reacomodando dependiendo el momento histórico. Partiendo de una idea del poder desde una microfísica foucaultiana,⁴⁷⁸ aquél se articula en las relaciones de género en la vida cotidiana; a través de las negociaciones que se dan entre ambos sexos, es que se pueden significar y resignificar las relaciones de género.

Así pues, esta representación cinematográfica permite situar la reflexión con base en un discurso que legitima ideologías, valores y saberes, de la misma forma que sirve para reforzar o transformar un orden social, así como el papel que juegan los individuos, de cómo se relacionan y de cómo se construyen como sujetos.⁴⁷⁹ De este modo, se podrán dilucidar cómo se van transformando las relaciones de género en relación con la “negra” Angustias conforme va cambiando su propio contexto social.

4.5.1. De víctima a victimaria del “macho”

Desde la infancia de la “negra” Angustias vemos que su entorno conformó a aquella coronela bragada y bravucona. La orfandad de madre y de padre, por lo menos antes de que Antón saliera de la cárcel, estar bajo el cuidado de una vieja hechicera, para luego irse a vivir con su padre, un viejo bandido que había matado a un hombre para ayudar a los pobres, que le transmitió ideales de la justicia

⁴⁷⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁷⁹ Alicia Vargas Amésquita, “Ser muy hombre y ser una buena mujer”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 149.

social por la que él luchó, son elementos imprescindibles para poder entender porqué una mujer como Angustias termina al mando de una tropa revolucionaria. Por otra parte, su condición racial y de clase son también dos estigmas con los que cargará, que quizás en un principio no tendrán un peso sobre su persona, pero al final, cuando se enamora del profesor Manuel de la Reguera, le causaría dolor e incompreensión debido a su rechazo.

Como ya lo hemos visto, la mulata desde niña siente rechazo hacia los “machos”. El convivir con las cabras y cabríos desde pequeña, cuando pastoreaba, observaba que cuando los machos se acercaban a las hembras, éstas sufrían mucho. Angustias le comenta a doña Crescencia que no le gusta que las cabritas estén con los machos, a lo que la hechicera le responde que es lo natural. Angustias les avienta piedras a los machos para que se alejen de las cabritas. Sin embargo no evita que la cabrita amarilla, su consentida, muera al parir. La bruja le dice que también eso es lo natural, a lo que le responde la pequeña mulata: “¡odio, odio a esos chivos por malos!”. Cuando Crescencia le cuenta sobre sus padres, y de la muerte de su madre, Angustias asocia su muerte a la de la cabrita amarilla, pues las dos murieron al dar vida a otro ser. Esta anécdota la marcará en su vida futura, pues le hace pensar que los “machos” sólo causan dolor y sufrimiento, e incluso la muerte.

Cuando se convierte en una mulata joven y atractiva, el coqueteo con los hombres le parece algo desagradable, pues para ella siguen siendo todos iguales, unos “machos”. Recordemos el episodio de cuando el hijo de don Eutimio Reyes quiere casarse con ella, y cuando el padre va a pedir la mano de “La Negra”, ésta se niega, pues le advierte que “los machos son malos y matan a las hembras”, y su padre Antón le contesta: “¡Es que ya estás pidiendo a gritos uno que te acomplete!”. Sin embargo el “no” de “La Negra” es rotundo y el padre no insiste más. Lo que se deriva a partir de este momento, sobre su fama de mujer marimacho, ya lo abordamos, así que demos paso a lo que acontece una vez que se huye de su pueblo para después terminar uniéndose a la revolución zapatista.

Cuando el joven charro la acecha con la intención de seducirla y poseerla, queda claro que Angustias no pretende dejarse violentar por aquel. Tan determinante es la postura, que al final termina matándolo. Este acto criminal la hace huir y correr lo más lejos que pueda. Vulnerable, la joven se despierta en un lugar desconocido, y es cuando el Huitlacoche y otro hombre la encuentran tirada entre los matorrales. Pensando en el gozo del patrón, “El Picao”, la llevan con él, a modo de botín, para que haga con ella lo que se le plazca. Angustias se enfrenta de nuevo al acoso, pues aunque se muestra rejega ante el acoso de don Efrén, éste la tiene prisionera en su casa y ayuda a los quehaceres domésticos a doña Chole, la pareja de aquel hombre.



Figura 10. Fotograma *La negra Angustias*. Filmoteca UNAM.

La mulata se convierte en mero objeto sexual para satisfacer las necesidades de un hombre que ya tiene fama de acosar y violentar a varias mujeres. Mientras están echándose unos tragos de mezcal Efrén y sus hombres, brindan “por las hembras jóvenes”, y otro brinda también “por esa changa de tinta que bajé de un árbol pa’ regalo del amo”. La relación entre estos hombres y Angustias está determinada por un deseo-objeto sexual que de alguna forma se le

da la connotación de un acto (sexual) animal, pues para ellos la Negra es una “hembra”, una “changa”. Y aunque Chole, en un ánimo de celos, le dice a su hombre: “Yo creía don Efrén que a usted no le gustaba que le sirviera esa negra con las manos tan tiznadas...”, a “El Picao” no le importa eso, puesto que él sólo ve en aquella mulata exótica una hembra más para darse gusto.

En estas circunstancias la mulata se siente vulnerable e indefensa, pues es maltratada y acosada, sin embargo, el Huitlacoche, que desde un principio tiene un espíritu bonachón, es quien le dará la oportunidad de escapar y de ahí la idea de ir en busca de la gente de Zapata para unirse a su movimiento. He aquí un momento en que las relaciones de poder cambian y se negocian. Desde un principio, cuando el Huitlacoche tiene contacto con “La Negra”, es visible que éste siente simpatía y cariño por ella. Cuando le ofrece huir con él es porque quiere evitarle cualquier sufrimiento o desgracia del aprovechado de Efrén, y si la propuesta de Angustias es seguir a los zapatistas, éste cede. Pero no sin antes ofrecerle cariño y protección: “Mire, torciendo por esta vereda, tengo yo una casita retechula que le ofrezco, déjese de zapatas y de revolufias y véngase a vivir conmigo, que la querré reteharto y...”, pero ella lo interrumpe: “Huitlacoche, si tienes miedo, puedes quedarte”; al final éste le sigue. Frente a esta condescendencia que tiene el Huitlacoche con “La Negra”, ésta aprovecha el poder que le da esta circunstancia, y así reafirma su poder sobre el de su compañero el Huitlacoche.

Cuando entran al pueblo de Real de Ánimas –el lugar donde asaltaba el negro Antón Farrera-, llegan a un mesón y “La Negra” pide una habitación para dos personas, pero con dos petates para dormir por separado. Inmediatamente le pide que le consiga otros trapos, que con el vestido que trae se siente incómoda. Después viste una falda larga, sobria de color, una blusa blanca que ahora le cubre sus hombros y su pecho mulato y botines que le facilitan la cabalgata.

Cabe resaltar que en la novela de Rojas, su forma de vestir cambió, pues “llevaba un traje de charro de paño negro con alamares y botonadura de plata; el corte del atavío, hecho a su medida, asentábale perfectamente; más que mujer,

antojábase un robusto rapaz”.⁴⁸⁰ No está de más señalar que en escritos anteriores como sus cuentos *Flirt* (1928) y *Ella*, Rojas caracteriza de manera similar a sus personajes femeninos. En el primero retrata a una mujer que adopta las características masculinas y, por el contrario, el hombre las del sexo débil,⁴⁸¹ aspecto muy parecido en el caso del personaje de Angustias y del Huitlacoche. En el segundo dibuja a una mujer marimacho, trabajadora fabril con afán de progreso y aprender a leer y a escribir y para ello exige a sus patrones un profesor. Al igual que Angustias, este personaje cae en las redes del amor del profesor, situación que la pone como un ser afeminado y, por ende, más vulnerable.⁴⁸²

De esta forma, resulta confuso discernir si el escritor se mofa de un posicionamiento de roles diferente, pero que siendo simplemente a la inversa (masculino-femenino) termina siendo lo mismo. O quizás, de alguna forma el autor, no exento de un sentido de historicidad, da cuenta de una lucha que se afianzaba por la reivindicación de la mujer, pues muchas de las promotoras adoptaron gestos y vestimenta de apariencia viril.⁴⁸³

En cambio, Landeta no se atrevió a masculinizar a tal grado su indumentaria, sin embargo, el cambio de ropas en la cinta deriva en un gesto simbólico, pues de sus faldas floreadas y llamativas con sus blusones escotados que dejaban entrever sus torneados hombros y su pecho, a una vestimenta más sobria y mesurada, refleja una intención de des-sexualizar el cuerpo de “La Negra”, pues ahora ya no es aquella mulata campirana exótica, sino una coronela y sus hombres, deben de verla como tal, más que como una mujer. Quizá, más que una des-sexualización de Angustias en relación con la forma de vestir sea un arma para obviar las diferencias que pueda haber entre lo masculino y lo femenino. Tal vez para Landeta no era tan necesario este vuelco drástico –como lo propone Rojas-, pues para ser una mujer aguerrida, no se necesita vestir como hombre tal cual. Y si dimensionamos más esta situación al plano de lo socio-

⁴⁸⁰ Francisco Rojas, *op. cit.*, 1984, p. 121.

⁴⁸¹ Luis Mario Schneider, “Francisco Rojas González en la literatura”, estudio preliminar a Francisco Rojas González, *Obra Literaria Completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 14.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 15.

cultural, tal vez, más que hablar de una des-sexualización, podríamos decir que se trata de una “des-feminización”, si por esto entendemos que al deslindar el lado femenino de Angustias, dejamos de lado aquella condición física y cultural que convencionalmente sitúa a las mujeres en un estatus de vulnerabilidad o debilidad frente a los hombres.

No obstante, cabe mencionar que en el entorno de la guerra, de acuerdo con lo que dice Gabriela Cano, algunas mujeres adoptaban vestimentas masculinas para hacerse pasar por hombres, con el fin de protegerse de la violencia sexual, o bien, acceder a mandos militares, o para pelear como soldados y no como soldadera, para evadir las limitaciones y prohibiciones sociales de género que usualmente se vivían en los ejércitos.⁴⁸⁴

Cuando Angustias, después de haber escuchado el corrido de Antón Farrera, se envalentona y convoca a los hombres de los alrededores para unirse a las tropas zapatistas. Lo curioso es cuando ella es nombrada coronela, pues así de la nada, sin consenso ni discusión, todos la aclaman y se ponen a sus órdenes. Quizás su espíritu brioso y bravucón pueda haber motivado a los demás, sin embargo, no cabe duda de que el legado de su padre es lo que legitima el nombramiento de coronela y su aceptación de parte de los demás. Así pues, todos sus subordinados lo son debido al recuerdo de Antón Farrera, la mulata dirige en su representación. El mérito de identidad parental y de consanguineidad es por antonomasia lo que le da poder frente a los demás a la ahora coronela.

⁴⁸⁴ Gabriela Cano, “Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana”, en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 63-64.



Figura 11. Fotograma *La negra Angustias*. Filmoteca UNAM.

En el camino se topan con don Efrén “El Picao” y parece ser el momento oportuno para que Angustias cobre venganza, pues sus hombres se lo llevan preso. “La Negra” lo juzgará no sólo en honor de la Revolución, sino de todas aquellas mujeres de las que se aprovechó y trató mal: “¡Voy a juzgarlo a nombre de las viejas! De Piedad, de Rosa, de Lupe la de Agua Fría, de esas de quien usted se ha burlado. Ahora ellas hablan por mi boca y me han dado poderes para decirle esta forma le encarga al Huitlacoche que se encargue de la sentencia del preso. En este episodio, Angustias da a entender de manera sutil que su castigo será la castración: “Luego que acaben con “El Picao”, se lo llevas a su doña Chole. Le dices que se lo dejo de modo que ya ninguna mujer va a querer quitárselo. Que lo quiera ya tal como está, sólo así son menos malos los hombres”.

Aunque la insinuación de la castración tiene tintes de sutilidad, el acto en sí es una cuestión fuerte y pavorosa que, evidentemente, haber observado una escena en que se lleva a cabo tal hecho hubiera sido espeluznante para el espectador. De igual forma, la censura cinematográfica hubiera entrado en escena inmediatamente para vetar este episodio, y más para esa época en que el cine

mexicano era más conservador. La misma Landeta recuerda que esta secuencia quería ser vetada por la Dirección de Cinematografía, pero a la directora no le pareció y se las arregló como pudo para que no la censuraran. Para ello tuvo que hacer uso de otras herramientas cinematográficas, digamos que puso en práctica una elipsis de contenido,⁴⁸⁵ el cual tiene como fin ocultar total o parcialmente con otro elemento material, principalmente debido a la censura social. De esta forma, la representación de la castración ocurre fuera de encuadre, y sólo se alcanza a escuchar a lo lejos un grito arrebatado, pero fugaz, evocación sonora que alegóricamente retrata el momento de la amputación. Así lo recuerda doña Matilde:

La cámara enfoca a Angustias mientras las tropas descansan y, al fondo, el Trío Los Panchos canta “Hay un lirio tenaz en la enramada”. Ésta es la única canción romántica en toda la película, así que el contraste entre lo brutal y su contrario queda bien marcado; podría decirse que es típico de los mexicanos. Para el diseño visual del filme, utilicé adrede imágenes del México bravo: garrotes, puñales, rifles, largas pencas de maguey como los que predominan en la secuencia de la castración.⁴⁸⁶

La intención de la realizadora de matizar el momento de la amputación como castigo a Efrén con una secuencia fuera de encuadre, además de sobreponer una canción del Trío Los Panchos de tintes románticos, hicieron de la escena un retrato más exiguo y ligero. Por otro lado, el acto de castración que manda efectuar la coronela también es una representación simbólica, pues la ejecución de este acto en contra de “El Picao”, significa, en un sentido metafórico, la mutilación del mal que aquejan a las mujeres. Es decir, en nombre de las mujeres, Angustias toma venganza en contra de Efrén, quien representa a todos los “machos”.

⁴⁸⁵ Martin Marcel señala que las elipsis de contenido “están motivadas por razones de *censura social*. Existen muchos gestos, actitudes o acontecimientos lastimosos o delicados que los tabúes sociales o las reglas de la censura hasta que no hace mucho prohibían mostrar. La muerte, el dolor violento, las heridas horribles y las escenas de tortura o de asesinato se suelen ocultar al espectador y reemplazar o sugerir por distintos medios”. Véase Martin Marcel, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁴⁸⁶ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 89.

Los elementos que Landeta utilizó para retratar un panorama brutal, de un “México bravo”, como el garrote, el puñal y los rifles, de alguna manera se asocian a simbologías tradicionalmente masculinas, pues estas armas, más allá de la representación fálica o no, denotan hombría y arrojo. La directora nos muestra estos elementos que bien podrían hacer alusión a un machismo predominante en la cinta, sin embargo, el personaje de “La Negra”, de algún modo subvierte estos elementos al ser ella quien hace uso de estas armas. Quizás no hace uso del garrote de su padre, pero sí se apodera de la daga que también le pertenecía a Antón para dar muerte al joven charro que la acosaba, y también se hace de una pistola en el momento en que es nombrada coronela.

Así pues, también estos utensilios simbólicos denotan poder y cuando la mulata se hace de ellos queda claro que ella es quien juega un papel dominador a frente a los suyos, es decir, frente a los hombres. No es que al tener en sus manos un cuchillo o una pistola, esto le confiera cierto poder, sino que ella, en tanto que se sitúa en una posición privilegiada, puede acceder a estos. Posición privilegiada porque finalmente su Negra, según la directora, a diferencia de otros personajes, es una mujer de carácter: se atreve a rechazar la propuesta de matrimonio de un hombre que parecía buen partido, acuchilla al hombre que intenta aprovecharse de ella, tiene el ímpetu y el espíritu de poder atraer a la gente para unirse a su tropa.

En este escenario, las relaciones de poder se transmutan, pues ahora Angustias, en su papel de coronela representa un sujeto con poder, además de que cuenta con el apoyo de una tropa de hombres. Efrén luce como un ser desprotegido y vulnerable, a pesar de su “hombría” que en un principio mostraba, la cual hacía a Angustias más endeble. Pero ahora ella es quien manda, pues el contexto revolucionario se lo ha permitido, entonces “El Picao” se tiene que someter a toda orden o decisión de la joven revolucionaria. De alguna manera el acto de castración de su miembro también es una alegoría a la amputación de su poder que “naturalmente” se le ha otorgado por el hecho de ser hombre, que supuestamente le da derecho de violentar y humillar a toda mujer que se le cruza.

No lo manda fusilar, pero al castrarlo de algún modo significa aniquilar su identidad de hombre, en tanto que ésta radica primordialmente en su sexo.

4.5.2. *A salto de mata: entre la batalla, la cantina, y la escuela*

En uno de los enfrentamientos contra los federales, la coronela y su gente, al ganar la batalla, entran a un pueblo y saquean la tienda de abarrotes y de paso se llevan preso a un ingeniero. Ante tal acaecimiento, se presenta con Angustias una joven rubia, quien le implora de rodillas que suelte a su esposo, el ingeniero Ernesto Uribe. Pero sus ruegos desesperados son ignorados por la mulata, ya que se ha decidido irrevocablemente que él morirá al amanecer. En un nuevo intento por evitarlo, la rubia le pregunta si alguna vez ha estado enamorada, pues supone que sólo una mujer que nunca ha amado puede ser así de cruel y fría. Sin embargo, Angustias le contesta: “Asco de las mujeres. No entiendo eso verdad de Dios. Son todas igual que la cabra amarilla. No tengo más que una palabra: su hombre morirá al amanecer”. Al ver que no se conmueve con sus súplicas, le advierte que si fusilan a su esposo, el hijo que lleva en su vientre nacerá huérfano. Se puede intuir, por los gestos de la mulata, que lo dicho por la joven le tiente el corazón, seguramente porque le recuerda a su condición de huérfana de madre desde su nacimiento, de tal forma que decide ceder ante los ruegos de la rubia.



Figura 12. Fotograma *La negra Angustias*.

Pero, ¿qué es eso que no puede entender Angustias? Cuando la joven rubia le pregunta si alguna vez ha estado enamorada, la reacción de la coronela es de asco y repudio, pero también de incompreensión. ¿Qué es lo que no le ha permitido amar? Quizá las circunstancias, pero también una postura renuente hacia los machos, la anécdota de la cabrita amarilla la persigue. El enamoramiento para ella implica debilidad y sumisión y, por lo tanto, sufrimiento y traición. Por lo mismo no puede entender las razones de aquella mujer desesperada, de una mujer enamorada que implora por la vida de su hombre. Si el enamoramiento, o mejor dicho, el amor se plantea como una expresión de naturaleza femenina y si ésta a su vez pertenece por antonomasia a las mujeres, entonces Angustias en tanto que no ha amado, ¿no es femenina? Y si no es femenina, entonces ¿no es mujer? El planteamiento podría parecer absurdo, pero si la construcción del género a partir de las relaciones sociales y los roles sexuales pretendieran ser estáticas y esencialistas, podría ser el caso. Y es que en esta representación se podría entender de manera alegórica de esta forma, pues si para no tener que “sufrir” de enamoramiento, la Angustias prefiere no ser mujer.

La joven rubia vendría siendo de cierta forma su contraparte, no como su enemiga, sino lo que no es y no quiere ser. Ella denota clase y elegancia, un buen vestir (femenino), un color de piel y de cabello claro, y su manera de hablar delata ciertamente su estrato social. En cambio Angustias, una mulata con sus cabellos cortos y rizados, vistiendo con sobriedad, con sus modales toscos y lenguaje soez. No tiene clemencia por sus ruegos, pues no siente empatía por la razón (amor) de su acto, ya que la desconoce en tanto que no la ha experimentado. Esto podría parecer mera cursilería para la coronela, y precisamente por el mando que representa, ella debe mantenerse firme e insensible, pues en la guerra los sentimientos no deben de traicionarnos. La rubia es su negación, en ella se reafirman su antifeminidad y su preferencia por actuar de una forma “masculina”, para así corroborar su poder frente a los demás y que no le anden con jugarretas. Esto mismo podemos verlo en escenarios como la cantina, lugar que podría situarse como un espacio masculino.

Cuando están en la cantina, se les puede ver a través de una toma en ángulo picado⁴⁸⁷ a todos los sombreroedos conviviendo al calor del baile y el alcohol junto con algunas damas de la casa. La cámara hace un acercamiento a “La Negra” y algunos de sus hombres que se encuentran sentados en una mesa de la cantina bebiendo algunos tragos. La figura de Angustias destaca por su pose poco femenina, pues su modo de fumar y de tomar se muestra algo agreste y hombruno. En el momento, dos de sus camaradas empiezan con la juerga de tirar balazos y apostar quién tiene mejor tiro. Cuando uno de ellos le dispara al tacón de una de las mujeres que trabaja en la cantina –conjeturando que es una prostituta-, éste gana la apuesta y al discutir sobre el reparto del dinero, Angustias decide que se le dé a la mujer afectada. El Huitlacoche no está de acuerdo en que se le dé el dinero a “una de éstas”, pero “La Negra” le dice: “éstas son las que merecen más respeto, porque soportan la peste y la brutalidad de los hombres. Páguete Huitlacoche”. Y a lo lejos se le puede oír a un hombre afeminado suspirando: “Ay, lástima que el más hombre sea mujer”. Irónicamente, Angustias resulta ser la más “hombre” frente a los demás, por su honor y determinación ante los demás.

La cantina es el espacio oportuno para poner en práctica actos y modales que convencionalmente podrían ser lo propio de “lo masculino”, como jugar con las armas de juego, tomar y fumar insaciablemente, bailar con alguna damisela de la casa (prostituta), cantar, reír, llorar. Pero en la mayoría de las cintas con temática de la Revolución podemos ver que es un espacio predominantemente masculino, y entre las pocas mujeres que hay, normalmente se trata de acompañantes y prostitutas. Entonces Angustias se adapta sin problemas a este tipo de atmósferas, puesto que su perfil rudo y hombruno no deja duda de que se ha ganado el lugar que tiene.

⁴⁸⁷ Se trata de una toma que se realiza cuando la cámara se sitúa por encima del sujeto. Véase en *Aularia. Revista digital de Comunicación* [Consulta: 5 diciembre 2012] <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>



Figura 13. Fotograma *La negra Angustias*.

Pero en la historia de la directora, la cantina también se convierte en el espacio oportuno para que Angustias –y también Landeta- muestre su espíritu justiciero y solidaridad hacia las mujeres. La escena en que uno de los hombres de la tropa le dispara al tacón de la prostituta y que Angustias hace que el dinero apostado se le dé a aquella mujer, representa una postura de tolerancia y comprensión para aquéllas que se dedican a este oficio, pues si bien no es lo más dignificante para la directora, es una forma de sobrevivir y los reveses que hay que soportar son terribles. Para la realizadora, esta escena es una de las más representativas en cuanto a un ímpetu de mostrar una defensa de los derechos de la mujer.⁴⁸⁸

En la *Angustias* de Landeta, más que conformar una feminidad diferente, existe la intención de construir un personaje de mujer más “masculino” de acuerdo a los parámetros de representación de películas de los años cuarenta. En la coronela podemos dilucidar cualidades como la valentía y la rudeza, la lealtad, pero también la inclemencia. Un hombre revolucionario prototípico de la pantalla

⁴⁸⁸ Cfr. Matilde Landeta, en Mónica Cravioto, *op. cit.*, s/p.

puede ser todo esto, y también Angustias lo es. Por lo mismo resulta transgresora esta caracterización de la joven, pues es desobediente al “deber ser” femenino, en especial de aquellas Adelitas retratadas en otras cintas de la época. En el entorno de la guerra, a Angustias no la vemos preparando comida, ni cargando con un niño, mucho menos siguiendo a un hombre, de alguna manera rompe con aquel estereotipo tan desgastado en aquellos años del cine mexicano. Por el contrario, hay una intención incisiva en trasladar su identidad de un perfil femenino a uno totalmente masculino. Si bien está claro que existe una transfiguración de la representación del rol femenino en la guerra de la Revolución, quedaría en entredicho sí también la hay en relación con los estereotipos. Landeta niega el estereotipo femenino en su protagonista para reafirmar el masculino.

La configuración del estereotipo masculino en el hombre revolucionario se empezó a dar con la narrativa nacionalista decimonónica, en la que se identifica a la masculinidad con atributos como la valentía y el arrojo personal, pues el entorno devastador y desolador de la guerra de alguna forma hacía a estos hombres más fuertes ante los avatares de la lucha. De igual forma se identificaba con actitudes patrióticas e ideologías nacionalistas. Este es el estereotipo que forjaría una imagen emblemática en la cultura popular y en el discurso nacionalista del Estado posrevolucionario.⁴⁸⁹ Bien podría encajar el perfil de la coronela en esta caracterización. Sin embargo, no todo fue así durante su combate en la lucha, pues no se imaginaría que pronto, con el ímpetu de querer aprender a leer y a escribir, “La Negra” se enamoraría y su identidad hombruna se vería trastocada por aquella cosa rara que se hace llamar amor.

En el afán de querer aprender a leer, el Huitlacoche le consigue a Angustias un profesor, que además de saberse un hombre educado y distinguido, estaba de muy buen ver (alto, delgado, rubio). En unas cuantas semanas, “La Negra” aprende a leer con mucho empeño. Entre clases y conversaciones, un buen día el profesor le pregunta por qué ha decidido unirse a la lucha, pues él opina que “ese oficio no es propio de mujeres, deje usted que los hombres arreglen el mundo”. Y

⁴⁸⁹ Gabriela Cano, *op. cit.*, 2009, pp. 68-69.

ella le contesta: “¡Ah que usted don Manolo! Si ellos solos lo hacen será a su mero gusto y volveremos a encontrarnos con las mismas cosas que están ahora. Quién sino ellos han enchuecado toditito hasta hacer un desbarajuste”. A esto el profesor le pregunta: “¿Entonces usted cree que las mujeres tienen la fórmula para arreglar el mundo?”, y ella le responde: “Pus no sé, pero creo que el día en que las mujeres téngamos la misma facultad que los calzonudos, habrá en el mundo más gentes que piensen”.

En este breve diálogo podemos vislumbrar un discurso que se inclina por una postura incluyente respecto a las relaciones entre hombres y mujeres y los roles sociales. La directora mencionaba que nunca tuvo una filiación a alguna organización feminista de carácter político, pero en algunas entrevistas concedidas ha señalado que su lucha a favor de un reconocimiento y reivindicación de las mujeres como sujetos trascendentes en la realidad histórica y social de su país, la transmite en su cine. Su compromiso es realizar obras cinematográficas que contengan un mensaje edificador y crear conciencia, en este caso, de la importancia de las mujeres en los movimientos sociales. El mismo acto de que aprenda a leer y a escribir retribuye la idea de que, en efecto, la mujer debe de ser tomada en cuenta no sólo para los grandes movimientos militares, sino para la integración de un proyecto social y político nacional, como el de la educación. Sólo así se podrá reconocer a las mujeres como sujetos históricos y como parte importante de la sociedad y la ciudadanía. La propia Matilde señala sobre su personaje que:

Lo que me gustó es que Angustias –personaje central-, estando rodeada de hombres conscientes de que nadie sabe leer, es la única que reacciona pidiendo que traigan un maestro para que le enseñe. Su grandeza radica justamente en el deseo de superación, cuyo modelo contrastaba notablemente con el estereotipo de mujer abnegada que entonces prevalecía en el grueso de las películas de factura nacional.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Matilde Landeta, en Alejandro Salazar Hernández, “Matilde Landeta, por el fortalecimiento de nuestro cine”, *El Nacional*, 19 de agosto de 1997, p. 45.

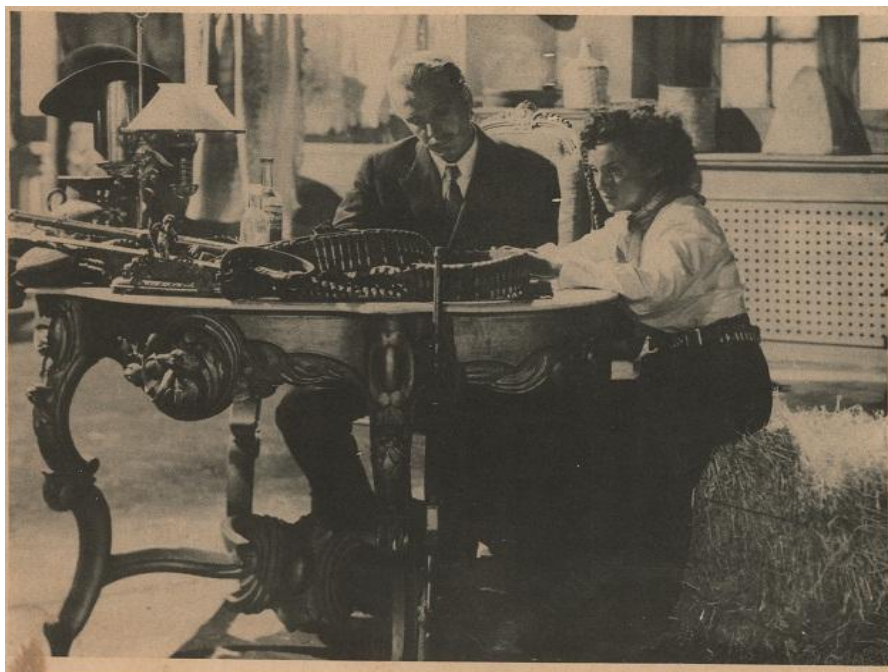


Figura 14. Fotograma *La negra Angustias*. Filmoteca UNAM.

El profesor la felicita por su gran desempeño en el aprendizaje del arte del leer. De esta manera, la mulata convoca a sus compañeros de tropa para ir a festejar su logro a la cantina. Otra vez la escena evoca una atmósfera de brutalidad y salvajismo provocado por la música y el alcohol, y de nuevo Angustias se muestra fumando tabaco y tomando cerveza en la barra de la cantina. La celebración se prolonga a tal grado que la mulata llega tarde a su siguiente clase con Manuel. Éste, ante dicho acaecimiento, se siente molesto e indignado, advirtiéndole a su alumna que “el alcohol es un vicio antisocial”, mientras que Angustias le da por su lado e incluso toma su pistola y juega con ella a dispararle muy cerca de sus pies.

Al día siguiente, Angustias le pide disculpas al profesor, arguyendo que “nosotros los probes, pos a la hora de la hora no sabemos cómo comportarnos”, y Manuel tranquilamente le responde: “no vale la pena, era de esperarse”. Sin problemas el profesor continúa con las lecciones, pero ahora para enseñarle a escribir. Al intentar ayudar a que su trazo sea más dócil, Manuel se acerca y le toma su mano, acto que pone nerviosa a la mulata. Pareciera ser que el contacto físico con el profesor es la pauta para dejar entrever su enamoramiento y esto le

perturba. Desconcertada por su actitud, “La Negra” se siente incompetente para proseguir en su aprendizaje.

En los días venideros, Angustias se empieza a mostrar diferente, un tanto dócil, sonriente y más atenta de lo normal con Manuel. Esto se refleja en cómo un día opta por limpiar y ordenar el lugar en donde se imparten las lecciones, además decora con un jarrón lleno de flores. Manuel se da cuenta del enamoramiento que tiene la mulata con él al ver que en su pizarra ha escrito su nombre muchas veces. En otra ocasión se arregla y se viste de manera muy femenina, con un vestido lleno de holanes, usa grandes arracadas y porta un gran moño en el cabello, además de un maquillaje exagerado. Cuando llega el profesor éste le reconoce lo bien que se ve:

Manuel: Caray Angustias, qué alegre está usted esta mañana. Y qué guapa [...] Así debería estar siempre: modosita, suave, buena niña.

Angustias: Me he encatrinado sólo pa’ gustarle a usted, porque los demás no me importan.

M: ¿No le importan? ¿Por qué? ¿A caso los demás no son hombres?

A: No, esos son sólo machos, por eso para ellos sólo soy su coronela. En cambio para usted soy Angustias.

M: No bromeé Angustias, recuerde que usted me ha contratado simplemente como un maestro. Lo demás no entra en mis funciones.

La transformación de la mulata parece ser una especie de sátira respecto a lo que debe ser “lo femenino”. Para la directora, este tipo de indumentaria (los moñitos) y el coqueteo femenino forma parte de esa sumisión; al respecto, comenta que es éste el “feminismo romántico y ridículo el que menosprecio totalmente y creo que eso sí se nota en la película”.⁴⁹¹

De un día para otro, la Angustias “masculina” se ve transformada en una mujer con características muy femeninas, de acuerdo a los parámetros de otras películas de la época. El amor, que se supone femenino, provoca en ella cambios que la llevan a vestir como “debiera” de ser, a maquillarse y peinarse

⁴⁹¹ Patricia Martínez de Velasco Vélez, *op. cit.*, p. 87.

vanidosamente cual mujer preocupada por su apariencia para agradarle a todo hombre. Es la feminidad andando, pues en Manuel ve a un hombre de verdad, no a un macho como todos los demás, incluyendo los de su tropa. Cuando cree encontrar a un hombre ve en ello la oportunidad de revelarse como mujer, de ceder ante los encantos del profesor. Escribe su nombre repetidamente en la pizarra en la que practica su escritura, muchas veces invocando su amor, pero esto no resulta para bien, al contrario, Manuel le advierte que él sólo representa un simple profesor y fuera de eso no existe más, su relación con Angustias termina cuando sale del “aula”.

Después de haber escuchado estas palabras del profesor, Angustias se ve envuelta entre la confusión y la desilusión. Llama inmediatamente a su fiel amigo el Huitlacoche para preguntarle si él la ve fea, pero para él ella es la más chula de todo el mundo:

Angustias: ¡Soy negra, soy negra Huitlacoche, por eso él no me quiere! Junto a él que es tan claro como la leche, yo parezco un tizón ¡Sí, un tizón! Y siquiera yo fuera de su color Huitlacoche.

Huitlacoche: La color nada tiene que ver niña. Dios se dedicó a hacernos de diferentes tintas, ante él todos somos iguales. Pero usted mi coronela, tiene el alma más blanca que ese güerejo. Él tendrá el cuero sonrosao, pero tiene el alma renegrada, la tiene prieta.

A: Así lo quero. Despierta, siempre lo ando soñando y dormida se me figura que lo tengo abrazado. ¿Cómo se llama eso Huitlacoche?

H: Le dicen amor, yo le llamo celo. Pero es el caso mi coronelita que anda usted jerrada, no es por ahí. Ese hombre no es de su mundo, ¡qué no ve que no es de los suyos! Es lenguo y aperjumado, odia a los de abajo, y busca la amistad de los ricos, de esos precisamente que ahoy andamos combatiendo en esta bola.

A: Pero es tan fino y sus ojos azules son tan brillantes como las mañanitas. Su pelo dorado, como el trigo de allá de Mesa del Aire. Junto a él me siento chiquita, mansa, idiota.



Figura 15. Fotograma *La negra Angustias*.

Eso llamado amor parece ser algo desconocido y ajeno para la mulata. No lo sabe, pero lo siente, lo experimenta, es ese sentimiento el que la hace cambiar abruptamente de modales, de vestido y de apariencia, el amor la feminiza –en un sentido convencional-. Bien lo señala Julia Tuñón cuando dice que “el amor, se dice, feminiza a las mujeres que no quieren serlo del todo, feminiza incluso a los varones, que, al enamorarse, empiezan a ver el mundo de otra manera y con otros valores”.⁴⁹² Entonces, si el amor feminiza, incluso a los varones, podemos ver una percepción del amor como algo que debilita, en tanto que lo femenino implica debilidad o vulnerabilidad frente a lo masculino, y así se siente Angustias, indefensa ante la presencia de Manuel.

Al mismo tiempo, la figura de Huitlacoche es fundamental para que la mulata se pueda reconocer como lo que es, una mujer ruda y autoritaria. La relación entre estos dos personajes nos habla de cómo es que se configuran las relaciones de género. Para empezar, el Huitlacoche se caracteriza por ser la figura cómica de la trama, lo cual de alguna forma matiza el perfil del hombre

⁴⁹² Julia Tuñón, *op. cit.*, 1998, p. 102.

revolucionario mítico e idealizado, siempre firme en sus decisiones y audaz en la guerra. Desde que conoce a la mulata siente cierta simpatía y condescendencia por ella y posteriormente un cariño que se puede reflejar en actos como el ayudarla a escapar de don Efrén, así como apoyarla en su decisión de unirse a la revolución zapatista. A pesar de que le ofrece casa y familia a la joven y ésta rechaza su oferta, él decide seguirla incondicionalmente. Una vez nombrada coronela, el Huitlacoche siempre está a sus órdenes y apoya cualquier moción propuesta por la jefa.

En el Huitlacoche se representa el amor y el cariño, la incondicionalidad y el respeto, atributos que en otras películas recaen comúnmente en los personajes femeninos. De esta forma, el Huitlacoche retrata ese lado femenino, el de los sentimientos y las emociones, el de la vulnerabilidad ante el ser amado. Aunque de algún modo su cariño está correspondido por parte de Angustias, ésta sólo lo ve como un gran compañero de guerra y un entrañable amigo. Su cariño y lealtad hacia “La Negra” perdurarán hasta el final, cuando ella no quiere seguir en la lucha y éste hace que parte de su tropa se espere con ella. Cuando es baleado por el enemigo, sus últimas palabras son “ora sí mi niña, tendrá usted que seguir sola, o irse con el catrín. El Huitlacoche aquí se queda...Mi coronelita, ésta es la primera vez que no la puedo obedecer, yo aquí me quedo...”. Así, muere en sus brazos su ser más allegado, que siempre vio por su bienaventuranza. A la inversa de otras cintas como *La mujer que yo perdí*, en que María muere en brazos de Pedro, tras haberlo salvado de una bala que iba dirigida a él, el destino trágico es para el buen Huitlacoche. No obstante la muerte de su amigo, éste será el motor que le reavive su espíritu revolucionario.

4.5.3. *¡Que muera el amor y que viva la Revolución!*

La mulata queda desolada por el desaire que le hace Manuel, y todavía más cuando no aparece para la próxima lección. Sin embargo, la razón de su ausencia se debe a que su madre ha muerto repentinamente. Angustias decide ir a buscarlo a su casa para acompañarlo en su dolor y ofrecerle su ayuda. Le propone que se vaya con ella a Mesa del Aire, a trabajar las tierritas que le dejaron sus padres.

Pero ante su propuesta, Manuel le contesta que eso es imposible “porque mi unión con usted sería considerada por la gente más que como un matrimonio, como una cruz absurda. ¿Me entiende por qué es imposible?”. Ante la respuesta de Manuel, Angustias queda devastada por su rechazo.

Cabe mencionar que en la novela de Rojas, Angustias, aunque es rechazada en un principio por el profesor, por las mismas razones que en la cinta, lo presiona para que se vaya con él. A la llegada de los federales, la coronela teme por su vida y la de su amado y lo obliga a irse con ella. Y aunque Manuel le advierte que si bien estará a su lado, no cederá a unirse o “cruzarse” con ella. Pero a Angustias no le preocupa eso:

Es necesario que sepas que yo siento un asco terrible por los hombres; que los detesto y los odio por crueles y ordinarios, pero que me siento cabal para ser amiga de algunos y de soportarlos cerca de mí; no para que me empañen, sino de esos que sepan enseñarme algo de lo mucho que tú sabes de letras y de geografía... Por eso resolví cargar contigo y con tus melindres de señorita.⁴⁹³

En este caso, presenciamos a una Angustias persistente, sin importar el rechazo del profesor. Abusa de su fuerza y poder para obligarlo a irse con ella, quien le ofrece protección y sustento, representando, de manera convencional, al “hombre” proveedor y encargado de “la familia”, mientras que Manuel se muestra como un ser vulnerable, como una “señorita” que necesita de los cuidados de alguien fuerte y tenaz como la mulata. Supuestamente a la coronela no le importa su desdén, pues lo que quiere de él es sustraer su conocimiento. No obstante, con el paso de los días, consuman su relación con el acto sexual, y a partir de este momento, Angustias queda doblegada a las órdenes y deseos de Manuel. Ahora, la mulata vestía como las mujeres de su tierra: “falda de percal y blusa escotada de manta, cuyos pliegues se desvanecían a la alta presión de dos inquietos e inquietantes pechos, tan maduros como las pomas que había en la batea”.⁴⁹⁴ Sin embargo, Manuel hubiera preferido que su mujer siguiera vistiendo como coronela,

⁴⁹³ Francisco Rojas, *op. cit.*, 1984, p. 185.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 198.

para sacar provecho de su cargo y recibir una pensión como veterana de la guerra.

Regresando a la película, el rechazo del refinado profesor Manuel de la Reguera está condicionado por elementos simbólicos que se entrecruzan. Por un lado está la cuestión de su condición de mulata, su origen racial es un punto determinante para que la unión entre un criollo rubio y una mulata sea una barbaridad. Por otro lado, la posición social que cada uno ocupa es un obstáculo, pues aunque “La Negra” ahora tenga poder militar, además de sus tierras en Mesa del Aire, está preestablecido que las clases sociales no deben mezclarse, pues sería un sacrilegio. Además, ¿cómo un hombre educado en la ciudad y de renombre va a poder mezclarse con tal bodrio de mujer?, siendo que la vida andariega y libertina de Angustias es algo abominable para Manuel.

De tal forma, vemos cruzar e interactuar varios aspectos como la clase social, la identidad racial y el entorno social, político y cultural, los cuales configuran en conjunto una situación en donde Angustias pertenece a un mundo ajeno al del profesor. Así pues, nos enfrentamos a una construcción de identidad heterogénea y compleja que no sólo está fijada por su condición de mujer –en tanto ser sexual-. La interacción de estos elementos estructurantes de un sujeto y de las relaciones de éste con los demás permite la pluralidad y la heterogeneidad de las identidades genéricas, dejando abierta la multiplicidad de identidades.⁴⁹⁵

Mientras tanto, la guerra se acerca a la ciudad. Los federales les andan pisando los talones, pero Angustias no quiere unirse, pues se siente atormentada por el rechazo de Manuel y ya no quiere saber nada de nada. Entonces el Huitlacoche decide quedarse con su coronela, pero en eso, él recibe un balazo y muere. La muerte de su gran amigo la vuelve a motivar a seguir en la lucha revolucionaria. En este momento es cuando vuelve a sus bríos con un espíritu de arrojo y valentía para continuar con la causa; la ofuscación que le da por el

⁴⁹⁵ Carmen Trueba Atienza, “La identidad de género. Un debate interdisciplinar”, en Elena Pérez-Gil Romero, Patricia Ravelo Blancas (coord.), *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, México, CIESAS/Biblioteca Miguel Ángel Porrúa/H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, 2004, p. 74.

enamoramamiento hacia Manuel se termina rápidamente, pues al final, para la protagonista, y también para la realizadora, los ideales de la Revolución están primero que cualquier enamoramamiento, al contrario de lo que pasaba en cintas como las mencionadas con anterioridad.

Después de que su fiel compañero y amigo Huitlacoche muere en sus brazos, el ímpetu revolucionario cobra vida de nuevo e inmediatamente convoca a su tropa para dirigirse al combate contra los federales. Ya toda la tropa montada en su caballería, se le escucha exclamar estrepitosamente a la coronela: “¡Viva la Revolución, viva México!”, mientras detrás de ella ondea una bandera nacional.



Figura 16. Fotograma *La negra Angustias*.

No está de más señalar que aunque el argumento de la cinta es muy parecido al de la novela de Rojas, el final de ésta difiere mucho de la primera, pues mientras en la creación literaria, Angustias, como en muchas de las representaciones fílmicas ya abordadas, termina sometida a Manuel. En efecto, en el relato novelístico el profesor acepta juntarse con ella, aprovechándose de su poder y legitimidad como coronela. “La Negra” termina siguiendo a su hombre a la

ciudad, quien la humilla y le es infiel, pero a pesar de esto, ella lo ama y en su vientre carga el fruto de este amor incondicional y ciego que le profesa.

En la creación cinematográfica, esta tesis no le convencía a Landeta, así que la parte final fue uno de los cambios más radicales que le hace al argumento – lo cual no desagradó e incluso aplaudió el escritor-, pues para la realizadora era importante que la protagonista siguiera en su papel de una mujer que lucha por un ideal por convicción propia, y que ni el amor ni algún macho tienen que ser impedimento para seguir en el camino de la conciencia social:

Aquí tenemos a una mujer que ha logrado triunfar en su propio ambiente, y con sus propios medios, y que se enfrenta a su primer fracaso. El rechazo del catrín la debilita y la desvía de su meta. Sólo la muerte de Huitlacoche, su fiel compañero, balaceado por un guerrillero escondido, la hace recobrar la energía; descubre que México y la revolución la esperan. Esta secuencia final es invento mío, no existe en la original.⁴⁹⁶

Y aunque doña Matilde cuenta que en algunas ocasiones fue criticada por haber cambiado el argumento de una novela como la de Rojas, ella defiende su postura, al señalar lo siguiente:

A la negra Angustias le di ideales que en la novela no tenía; a mí lo que más me sorprendió de la novela es que estando ella entre todos los hombres, todos se dan cuenta de que nade sabe leer, pero ella es la única que reacciona pidiendo que le traigan un maestro y le enseñen a leer. Para mí, la grandeza de la negra es tener unos ideales confusos y un deseo de superación, ya que para mí, superarse es el plan de la mujer en cualquier camino.⁴⁹⁷

De alguna manera le es primordial exaltar a esta figura femenina ya no como complemento secundario del hombre (revolucionario), sino en una situación de mujer como sujeto histórico, como parte fundamental de la lucha revolucionaria y que su adhesión no fue únicamente por el amor o incondicionalidad hacia su hombre. La directora rechaza la idea de que las mujeres se mueven y actúan sólo en función de sus emociones y sentimientos, del sacrificio y las virtudes

⁴⁹⁶ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁹⁷ Víctor Bustos, "Matilde Landeta, 40 años después", *Dicine*, núm. 50, marzo, 1993, p. 31.

“femeninas”, pero sobre todo, en función de una subordinación para con los hombres “machos”.

Para la directora es fundamental dibujar una conciencia revolucionaria y un espíritu reacio a las injusticias en *Angustias*. Mientras que el personaje de Rojas termina sometida y sojuzgada por el profesor dejando atrás la Revolución, para Landeta es importante retomar las riendas de la lucha, para marcar de alguna forma la autonomía de una mujer a través de su conciencia, de sus ideales y al mismo tiempo rebatir la dependencia de la misma a través de sentimentalismos, de un encarcelamiento a través de su cuerpo y su sexualidad.

4.6. *La negra Angustias* en cartelera

En el mes de octubre del mismo año se realizó una exhibición privada para un grupo de periodistas, la cual causó elogios y aplausos entre los espectadores, así como buenos comentarios:

Capacidad indudable ha demostrado Matilde Landeta al darle vida en la pantalla a la dramática novela de Rojas González. Haciendo gala de una fina sensibilidad la talentosa cine-directora, prueba, de una vez para siempre, que la mujer sirve para algo más que para pintarse los labios y hablar de ‘trapos’.⁴⁹⁸

La cinta fue estrenada en la ciudad de Monterrey en noviembre del mismo año, en el Cine Encanto. Según la revista *Cinema Reporter*, la película tuvo un éxito grande y fue muy aplaudida por el público.⁴⁹⁹ El 19 de enero de 1950 se estrenó en la ciudad de México y algunas de las críticas fueron positivas:

Está matizada de bellísimas escenas de la revolución zapatista, con algunos episodios emocionantes, muy bien tomados por la cámara. Sirve el film para narrar la existencia de “La Negra Angustias”, aquella mujer que llegó a dar un vítor a México para exaltar a nuestra patria, que se conmovía en los vaivenes del Destino y que salió a flote en medio de ríos de sangre humana. María Elena Marqués logra uno de los triunfos mayores de su brillante carrera cinematográfica, y a su

⁴⁹⁸ Dalia Íñiguez, “Cinedalias”, *Cinema Reporter*, 29 de octubre de 1949, p. 38.

⁴⁹⁹ *S/a*, *Cinema Reporter*, 12 de noviembre de 1949, p. 33.

lado, intervienen con éxito, Eduardo Arozamena y Agustín Isunza, dos magníficos actores de nuestra pantalla.⁵⁰⁰

En cambio, en el periódico *El Cine Gráfico* se redactó una nota crítica en tono desalentador:

La historia que se presenta es sobre una época de la revolución en el campo zapatista completamente falseado y muy mal llevado a la pantalla logrando sobresalir únicamente Agustín Isunza en su actuación y estando muy deficiente la realización y falta de continuidad, llevando el ritmo con lentitud.⁵⁰¹

Para la directora, la cinta “fue todo un éxito y estuvo mucho tiempo en cartelera, lo que presionó a Películas Nacionales para exhibirla en la capital. Pero, como de costumbre, en cuanto pudieron la hicieron a un lado y la olvidaron”.⁵⁰² Los primeros cuatro días que estuvo en exhibición en el cine Mariscala, de la Ciudad de México, según cifras de *Cinema Reporter*, la película logró recaudar \$27, 432.00, cantidad que en comparación con otras películas parece ser satisfactoria comercialmente.⁵⁰³ También señala que su obra logró distribuirse y exhibirse en algunos países centroamericanos, así como en Colombia y Venezuela, aunque fue prohibida en Cuba, Bolivia y Perú, supuestamente por ser demasiado revolucionaria, comenta Landeta.

Desde la crítica cinematográfica podría decirse que el argumento del filme resultó ser bueno, pues la idea de retomar el argumento de una novela como la de Rojas fue muy atinada. Para Carlos Flores no es casualidad que filmes como *El compadre Mendoza*, basada en un cuento de Mauricio Magdaleno; *Vámonos con Pancho Villa*, basada en la novela de Rafael F. Muñoz; o *Los de Abajo*, basada en la obra de Mariano Azuela, sean considerados como algunos de los mejores

⁵⁰⁰ S/a, *Cinema Reporter*, 28 de enero de 1950, pp. 36-37.

⁵⁰¹ S/a, *El Cine Gráfico*, Domingo 29 de enero de 1950, pp. 8-10.

⁵⁰² Julianne Burton, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁰³ S/a, *Cinema Reporter*, 28 de enero de 1950, p. 37. Sin embargo, películas como *La Liga de las muchachas*, que se estrenó más o menos por las mismas fechas que *La negra Angustias*, logró recaudar en sus primeros cuatro días de exhibición de \$42, 912.00, cantidad que rebasa por mucho el modesto éxito del filme de Landeta. Véase *Cinema Reporter*, 11 de febrero de 1959, p. 33.

relatos cinematográficos sobre el tema de la Revolución, y lo mismo piensa de *La negra Angustias*.⁵⁰⁴

En tiempos posteriores, con una mirada en retrospectiva, la crítica suele diferir según los cambios en las vanguardias cinematográficas y las diversas apreciaciones estéticas, como la de José Felipe Coria, periodista de *El Financiero*, quien en febrero de 1999, con la intención de exaltar la obra de esta directora por su militancia de espíritu feminista, también señala que:

Sus evidentes fallas narrativas, los titubeos en la adaptación, la abusiva utilización de un maquillaje grasiento para cambiarle el tono de piel a María Elena Marqués, vuelven risible el film: es la contracara del brío insólito de *Lola Casanova* o de la denuncia sórdida de *Trotacalles*; sin embargo, la violencia conceptual, desarrollada en frío, seca, sin adornos, es insuperable.⁵⁰⁵

Los comentarios de García Riera en esta cinta tampoco fueron muy positivos, pues en el caso del desempeño histriónico de María Elena Marqués, queda corto para el personaje de Angustias que Landeta quería representar:

[...] lo que ofrece la película son diálogos y más diálogos, y la idea de la Angustias bragada se desvanece ante la débil realidad de su intérprete, una María Elena Marqués frágil, plañidera y embadurnada por un torpe maquillaje oscurecedor a quien es imposible suponer la menor prestancia épica.⁵⁰⁶

En cambio, para Jorge Ayala Blanco, la propuesta fílmica de Landeta le parece “preferible a la retórica reblandecida de Bracho o la rigidez sin imaginación de Gavaldón, mejores técnicos que ella”.⁵⁰⁷ El crítico acepta que en sus tres películas existen varias fallas en cuanto al montaje y a la misma propuesta de sus tesis. Sin embargo, rescata que a excepción de estas obras, “el resto de la historia

⁵⁰⁴ Carlos Arturo Flores Villela, “Pólvora, fusiles y sogas”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 78.

⁵⁰⁵ José Felipe Coria, “Y ahora doña Matilde”, *El Financiero*, 4 de febrero de 1999, p. 84.

⁵⁰⁶ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, vol. 5, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁰⁷ Jorge Ayala Blanco, “Feminismus. Matilde Landeta, nosotros te amamos”, *Siempre!*, núm. 1152, 23 de julio de 1975, s/p.

del cine mexicano es invariablemente un repertorio de alardes viriles más o menos alevosos o ‘protectores’ o ‘sublimadores’ de la figura de la mujer”.⁵⁰⁸

Como podemos ver, las críticas en torno a la película fueron diversas, unas favorecedoras, otras no tanto, unas con criterios más analíticos que otros. Por un lado se aplaude la exaltación de la Revolución zapatista como elemento primordial de la patria, que reivindica a los que lucharon por ella. Además, la exhibición de hermosos paisajes mexicanos se le agradece a Landeta. Por otra parte, de manera tímida se rescata el acierto de rescatar el papel de la mujer como importante para la sociedad. En cuanto a las críticas negativas, se le acusa de inverosimilitud en torno a la representación de la tropa zapatista, de los escenarios y de los lenguajes utilizados, así como de las actuaciones estelares –con excepción de Agustín Isunza-, pues son poco convincentes. Ahora que sería bueno reflexionar sobre qué tanto tuvo que ver el desempeño histriónico de cada actor, así como la dirección actoral que debe llevar bajo la batuta la realizadora. Además, no hay que olvidar que las condiciones en que se llevaba a cabo el rodaje a veces eran restrictivas, pues tenían poco tiempo (de 3 a 4 semanas) para grabar. Aunado a ello, el presupuesto era limitado y, por lo mismo, la posibilidad de tener una diversidad de locaciones era poco factible. Por otro lado, el asunto de la censura en cuanto al lenguaje utilizado en la cinta, hacía que éste tuviera que ser modulado. Landeta recuerda a Remedios Farrera, la mujer en que se basó el personaje de Angustias, como una mujer mal hablada, sin embargo, las prohibiciones de las políticas de censura no le dejaron utilizar este tipo de vocabulario coloquial y soez en sus personajes:

En aquel tiempo, no te permitían decir malas palabras. Entonces yo tuve una coronela muy bragada, pero que nunca dijo un “chingado” o demás. Y lo mismo mis prostitutas, todas eran de muy buen vocabulario, porque si no, no me hubieran dejado sacar la película. Era cuestión de censura del país.⁵⁰⁹

En cuanto a las críticas de años posteriores, es difícil juzgarlas, ya que con el privilegio de tener una perspectiva temporal más amplia, pues el contexto social

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ Patricia Martínez de Velasco, *op. cit.*, p. 92.

y cinematográfico se ha transformado, así que los parámetros para criticar una cinta pueden parecer algo injustos. No obstante, también podemos observar opiniones encontradas sobre la cinta, en donde sobresale el ímpetu de representar a una mujer de manera distinta, pero también se discute la técnica pobre de la cineasta para darle verosimilitud y continuidad al montaje de la historia.

El éxito del filme se pudo deber a un buen recibimiento del público en general, con una entrada de taquilla modesta. Pero como bien lo menciona la realizadora, éste se olvidó muy pronto. Hasta décadas posteriores sería rescatada del baúl de los recuerdos cinematográficos, a propósito de la ferviente atmósfera que se vivía en los movimientos feministas. He aquí parte de su reconocimiento y trascendencia. Finalmente, la película resulta relevante no sólo como una representación cinematográfica tal cual, sino porque también se puede enmarcar en un discurso polifacético de un nacionalismo revolucionario, al mismo tiempo que una postura distinta y crítica de la situación de las mujeres, en este caso, de la Revolución.

El papel de Angustias resulta transgresor, como lo he estado enfatizando, en tanto que se muestra rebelde ante aspectos como el matrimonio, como el rehusarse a compartir su vida con un hombre que ni conoce, como el rechazar la propuesta del buen Huitlacoche de juntarse con él. Las circunstancias la llevan a enamorarse del profesor Manuel y sufrir por su rechazo, pero al final, recupera los bríos, y decide no dejar la lucha. Por otra parte, otros factores como su condición de mulata, o el estar bajo el cuidado de una bruja, son circunstancias que si bien no son transgresoras, en tanto que el personaje central no decidió ser hija de un afrodescendiente ni ser huérfana de madre, la colocan en una situación desigual frente a las demás mujeres del pueblo.

La interacción del personaje central con los demás resulta distinta en función del espacio en que se desarrolla determinada situación. Por ejemplo, mientras que en un principio, Angustias se siente intimidada por Efrén “El Picao”, cuando llega a su casa, desconociendo el lugar y las personas que la rodean, y después de haber asesinado al joven acosador, se muestra vulnerable e insegura.

Pero después, una vez que se ha unido al ejército zapatista, que ha conformado su propia tropa y la han proclamado coronela de la misma, se representa como una mujer brava y valiente, empoderada por las circunstancias mencionadas, y bajo tal situación, se toma el derecho de cobrar venganza y castiga a “El Picao”, mandándolo castrar.

En resumen, la interconexión que planteo en este análisis de corte histórico muestra que, en efecto, hay un intento de parte de la realizadora de romper con un esquema preconcebido de cómo debe representarse a las mujeres en la pantalla cinematográfica. De tal forma, rescato diferentes líneas que van desde la conformación de un perfil psicológico y social de una mujer a partir de elementos como su color de piel, su cuerpo, su sexualidad, su sentir y su rechazo por los hombres, su compromiso hacia la causa revolucionaria, hasta la constitución de las relaciones entre los demás personajes, masculinos y femeninos, que van tomando forma de acuerdo al entorno en que se presentan.

Así pues, este entramado de líneas de análisis, también nos permiten diferencias y matizar cuestiones como la propuesta fílmica de la cineasta frente a las demás realizadas en su tiempo. Es cierto que hay elementos discordantes en algunos asuntos de la trama, sin embargo, la postura ideológica respecto a la Revolución, no dista mucho del melodrama revolucionario de la Época de Oro. Bajo el estandarte del zapatismo, la autora transmite un halo optimista respecto a la lucha que llevaron a cabo los mexicanos con el movimiento armado. Además, se cuelga de la Revolución como el entorno perfecto para enaltecer y glorificar de manera heroica a la coronela Angustias.

Conclusiones

Como hemos visto, *La negra Angustias* ha sido la película más popular y difundida de Matilde Landeta a lo largo de su carrera. Dejando de lado el éxito taquillero y el gusto del público de cuando fue exhibida en un primero momento –puesto que no hay cifras certeras al respecto-, la cinta parece ser atractiva para cinéfilos y estudiosos del tema desde diferentes aristas. Esta película, como cualquier otra, podría abordarse desde la psicología, la filosofía, la sociología, la antropología, la historia, entre otras disciplinas, pues además de ser una obra encuadrada en una técnica y estética cinematográfica, se trata de un producto industrial, comercial, cultural, ideológico, etc., que involucra a una buena cantidad de gente (actores, directores, fotógrafos, maquillistas, productores, técnicos, distribuidores, exhibidores, el público).

Pero en el caso particular de *La negra Angustias*, se ha mostrado un especial interés por cuestiones como: 1) Identificarse con el cine de la Revolución de la Época de Oro; 2) mostrar una postura que simpatiza con el nacionalismo de los años posrevolucionarios de la década de los años cuarenta; 3) dar cuenta de la participación femenina en un movimiento bélico desde otra mirada y bajo otros parámetros morales; 4) Reivindicar el papel de la mujer tanto en la lucha armada como en la vida pública (laboral, educativo, artístico); 5) La singularidad de haber sido un filme dirigido por una mujer.

Bajo estos lineamientos, considero que en esta investigación he podido abordar, analizar, reflexionar y explicar una representación fílmica en función de las diferentes aristas mencionadas. El objetivo central y el mismo título del presente trabajo demarcan el análisis de *La negra Angustias*, proponiendo esta cinta como atípica, debido a que, en el marco del cine de la Revolución, fue la primera película en la que se encuentra una protagonista como eje central de la trama, al mismo tiempo que su participación en la lucha armada es trascendental. Pero para ello, me fue elemental acercarme a diferentes factores y situaciones bajo las que se conformó dicha representación, desde la transición del movimiento

armado a la constitución de un México institucionalizado, vía una ideología de la Revolución. Por otra parte, era importante tomar en cuenta la participación de las mujeres en el mundo cinematográfico, en este caso, la de Matilde Landeta, así como cuáles fueron los intereses y las circunstancias que llevaron a la misma a dirigir. Asimismo, me pareció oportuno insertar a la realizadora en el contexto del desarrollo de la industria del cine nacional, en especial de la Época de Oro, en el cual está situada su profesionalización y aprendizaje de la técnica cinematográfica, así como sus primeras producciones fílmicas.

El cine de la Revolución y el peso de la Historia

El cine nacional de la Época de Oro fue, en parte, reflejo de una proyección de lo nacional como elemento identitario de lo que significaba ser mexicano. Fuera o dentro de los parámetros ideados por las instituciones gubernamentales, los realizadores y demás equipo técnico y creativo perteneciente al ramo cinematográfico, impactaron tanto en el público mexicano como en los espectadores extranjeros. Los mexicanos que gozaban del entretenimiento fílmico empezaban a asimilar el cine no sólo como una diversión, sino como una forma de aprehender convenciones, creencias y normas morales, al mismo tiempo que se sentían identificados con las representaciones de ciertas situaciones, escenarios o personajes. Pero también, de México para el mundo se empezó a forjar una idea de los valores sociales y culturales que representaban a esta nación emergente.

Lo interesante es que algunos de los realizadores, entre ellos Matilde Landeta, sentían empatía por el discurso nacionalista del México posrevolucionario y su obra habla por ellos. Como hemos insistido, las expresiones de carácter nacionalista transmitidas a través de la literatura, la pintura, la música, así como la radio y el cine, con sus intereses comerciales, no practicaban una doctrina filosófica tal cual. Con la excepción de algunos intelectuales de la época, como José Vasconcelos o Manuel Gamio, los artistas no proponían una discusión de lo nacional desde una reflexión filosófica, sino que retomaron elementos que consideraron singulares de las tradiciones culturales del pueblo mexicano para recrear un pasado y un presente apologético sobre México

como nación, partiendo de la Revolución Mexicana como el origen de la construcción de una identidad mexicana.

Fue en la década de los años cuarenta y cincuenta que un grupo de intelectuales y filósofos empiezan a reflexionar sobre este fenómeno nacionalista. Leopoldo Zea, Samuel Ramos, José Gaos y el grupo Hiperión, fueron algunos de los que profundizaron sobre la filosofía de un nacionalismo mexicano, en respuesta al fenómeno efervescente producido desde el Estado y el mundo de las artes.⁵¹⁰ Estos pensadores proponían teorizar sobre la nación mexicana a partir de una historia de las ideas o del perfil psicológico del mexicano. Para ellos era importante tomar conciencia del pasado y de la realidad actual, tomando como referente la circunstancia histórica de los mexicanos. Es decir, partían de la premisa de que “si no conocemos lo que somos no podemos elaborar ningún proyecto de vida colectiva plausible,”⁵¹¹ y justo eso era lo que criticaba Ramos, sobre la incompatibilidad de un proyecto nacional con la realidad social que se vivía en el México de la posrevolución.

Por tanto, queda claro que el fervor nacionalista en los realizadores de este periodo del cine, era más una apología hacia la Revolución Mexicana, como un punto de partida de la construcción de una nueva nación, que una reflexión filosófica sobre la identidad de los mexicanos. En el caso de Matilde Landeta, desde un principio es notoria su postura frente a este proceso político y social, cuando en la cinta se puede leer su afán por reconocer a la Revolución como momento precursor de una reintegración nacional basada en la justicia y en la equidad.⁵¹² Su propósito no sólo radica en recordar a la Revolución, sino en legitimar la constitución de un Estado posrevolucionario a través de un discurso nacionalista que parte de valores universales como la igualdad y la justicia.

La postura de la directora se centra más en un enaltecimiento y redención del movimiento revolucionario, que una crítica sobre el mismo. El filme de Landeta

⁵¹⁰ Cfr. Abelardo Villegas, “Filosofía y nacionalismo”, en Cecilia Noruega (ed.), *op. cit.*, p. 105.

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 106, 108.

⁵¹² Véase el texto introductorio de la cinta.

bien podría unirse al conjunto de aquellas películas que se fueron alejando de una discusión intelectual, para instalarse más bien en el cine de la Revolución, como un género de melodrama revolucionario que se inclina más hacia las historias de amor y desamor que hacia el mismo evento histórico. No fue sino a partir de los años sesenta que la Revolución y las mujeres empezaron a ser representada de forma crítica, bajo diferentes parámetros estéticos y de argumento, que las mismas vanguardias cinematográficas iban revolucionando. Como ejemplo pongo el caso de *La soldadera* (1966), de José Bolaños.⁵¹³ En este sentido, queda pendiente abordar estos periodos posteriores, de tal forma se podría tener un panorama más amplio que permitiría entrever los contrastes.

Sin embargo, la preocupación de la cineasta por enfatizar la importancia histórica de la Revolución Mexicana, así como de la participación femenina, marca una distancia frente a los otros filmes del mismo género. Sin desacreditar la postura ideológica de los otros realizadores, en el caso de Landeta, la atención que le da a la participación femenina en la lucha revolucionaria le da un giro revelador al sentido histórico, pues a diferencia de otras cintas, en la de Landeta existe una intención de insertar a las mujeres como agentes sociales activos y transformadores en los procesos históricos. Además, para la directora era importante dar cuenta de diversas problemáticas sociales, como la discriminación racial hacia los grupos indígenas (*Lola Casanova*), la prostitución (*Trotacalles*) y el empoderamiento de la mujer en la lucha revolucionaria (*La negra Angustias*).

En su última película, *Nocturno a Rosario*, Landeta quiso mostrar la atmósfera artística y política en la que vivía un grupo de jóvenes, de sus posturas frente al ambiente político que se vivía en tiempos de Maximiliano. Para construir el argumento de esta cinta, a Landeta le fue necesario empaparse de la vida y el contexto del poeta Manuel Acuña, estudiando a historiadores de la época del

⁵¹³ La cinta trata sobre una pareja de campesinos, Juan y Lázara, que se acaban de casar. Tras el estallido de la Revolución, Juan es enrolado como soldado de leva. Lázara lo sigue, hasta que él muere en un combate. Lázara es tomada como mujer por otro militar, del cual se embaraza. Lázara lo único que desea es regresar a su pueblo y tener una vida tranquila, pero cuando regresa a éste, lo encuentra en ruinas. Su nuevo hombre muere y ella es tomada por otro hombre, del grupo de los vencedores. Véase Moisés Viñas, *op. cit.*, p. 475.

Imperio de Maximiliano y la misma obra del poeta. Ciertamente las posturas ideológicas, intereses y gustos determinan el sentido histórico y social que le da la realizadora, pero sin importar su tendencia, el compromiso de su parte hacia la Historia es apreciable.

El peso que le da Landeta a la historia en su obra fílmica es incuestionable. Lo interesante es que este peso lo deja caer principalmente en personajes femeninos. *Lola Casanova* cuenta una historia real, según cuenta la directora, de una mujer blanca que se casa con un indio, y plantea por primera vez el problema de la incorporación de los grupos indígenas a la cultura mexicana.⁵¹⁴ Y aunque esta aseveración por parte de la cineasta no es comprobable en estos momentos, lo cierto es que el argumento tiene tintes de indigenismo, al abordar el mestizaje, un tema muy debatido a propósito de la conformación de una nación en el México posrevolucionario. El mismo Francisco Rojas, en la novela homónima realiza una especie de etnografía literaria en donde, además de contarnos una historia de amor entre una joven blanca y un hombre perteneciente al grupo de los Seris, describe con detalle los usos y costumbres, ritos y creencias de un grupo indígena.

La relevancia de los personajes femeninos como ejes históricos se presenta en toda su obra. Para la realizadora, la temática central de sus filmes es la vida de la mujer, pero fuera de un papel de esposa dulce y abnegada, sino como una mujer, revolucionaria, pensante y colaboradora, como compañera del hombre en la vida.⁵¹⁵ Sus personajes tenían que representar a alguien que hubiera hecho algo importante, capaz de cambiar el curso de la historia. Es por ello que por lo menos sus primeras dos películas, los personajes femeninos están basados en los

⁵¹⁴ Cfr. S/a, "Mi cabeza y mi corazón siguen jóvenes: Matilde Landeta", *Cineteca Nacional, Departamento de Investigación. Oficina de Análisis e Investigación.*, 20 de marzo de 1989.

⁵¹⁵ Carmen García Bermejo, "Homenaje en la Cineteca", *El Financiero*, 19 de agosto de 1999, p. 60.

argumentos novelísticos de Rojas, que a su vez se basó en hechos y personajes reales.⁵¹⁶

Aunque la directora tiene toda la intención de representar historias apegadas a personajes y situaciones reales, lo cierto es que las dinámicas del cine, así como la visión subjetiva del realizador jamás permitirán un retrato cien por ciento fidedigno de la realidad. La construcción de melodramas a partir de algún suceso histórico sigue siendo, finalmente, una ficción. Pero entonces, ¿cómo y en dónde ubicar el melodrama de *La negra Angustias*? La investigadora Silvia Oroz apunta que el normalmente el melodrama cinematográfico propone formas narrativas y arquetipos que están estrechamente relacionados con las creencias y costumbres de una sociedad tradicional enmarcada en los valores judeo-cristianos- y patriarcales.⁵¹⁷ Sin embargo, dudo que la representación fílmica de Landeta se acerque a esta descripción, pues justo el personaje de Angustias rompe con los valores ideales de la feminidad. Y aunque los melodramas van cambiando de arquetipos y estereotipos, según la trama contada, es difícil ubicar a *La negra Angustias*. La película goza de laicidad, si se me permite el término, pues en un sentido formal, a lo largo de la historia, no se muestra ninguna imagen o elemento simbólico que haga alusión a una cuestión o manifestación religiosa-eclesiástica, propia del cristianismo, como en otras cintas del mismo género. Es decir, nunca vemos alguna iglesia o espacio de carácter religioso, la figura de algún sacerdote o autoridad eclesiástica. El evento religioso que impera en la obra es la “purificación” de alma y cuerpo de la mulata, cuando doña Crescencia lleva a cabo un acto, más bien de carácter chamánico y quizás fusionado con algún elemento propio del catolicismo.

Si bien la característica del melodrama es modificar la realidad en función de una trama y de sus personajes desde la ficción, en el caso de Landeta cabe redundar en el hecho de que el personaje de la “negra” Angustias está basado en la existencia real de una coronela, también del ejército zapatista, llamada

⁵¹⁶ María Vázquez Valdez, “Pese a todo, Matilde Landeta siempre será directora de cine”, *Cineteca Nacional, Departamento de Investigación. Oficina de Análisis e Investigación.*, 8 de junio de 1989.

⁵¹⁷ Silvia Oroz, *op. cit.*, 1995, p. 42.

Remedios Farrera. Nada indica que el desarrollo del personaje se haya fundado en el acontecer de la vida de esta coronela, no obstante nos lleva a recordar a aquellas mujeres que tomaron las armas, se enfrentaron al enemigo cara a cara y unas cuantas dirigieron alguna tropa. Varias de ellas optaron por vestir ropas más masculinas, y asumieron ciertos ademanes y gestos que se consideraban propios de los hombres. No sabemos a ciencia cierta sobre los motivos de transformar su apariencia, pero en algunos casos bien pudo haber sido porque así se empoderaban en el contexto bélico, asumiendo un perfil hombruno, para ganarse el respeto y la admiración de los demás.

Por otro lado, en el intento de dar una continuidad al entorno bélico en el contexto revolucionario, la realizadora muestra de manera breve, a través de algunas secuencias, una que otra batalla librada en territorio zapatista. En estas secuencias, se mencionan los nombres de algunas de ellas, como la de Jonacatepec, en el estado de Morelos, que se libró del 30 de abril al 2 de mayo, en 1911. Al final de estas batallas, podemos ver a la coronela entrando triunfante en la ciudad de Cuernavaca, el último lugar de la zona ocupado por los federales, lo cual aconteció en el año de 1914.⁵¹⁸ En ese mismo año, el mando zapatista lanzó un manifiesto dirigido al pueblo mexicano, en donde establecía sus posiciones políticas y reafirmaba los planteamientos y reivindicaciones del Plan de Ayala.⁵¹⁹ En cuanto al filme, después de haber entrado el ejército zapatista triunfante a Cuernavaca, aparece pegado en los muros de la ciudad un documento que parece hacer alusión al Plan de Ayala. Aunque no se hace mención sobre el documento de manera literal, en la película se alude a que se trata de éste, sin embargo, como seguramente pasó en la vida real, ni Angustias ni sus hombres supieron descifrar lo que decía dicho desplegado.

Y así fue la Revolución en muchos casos, pues normalmente, la gente que se adhería a la causa, pertenecía a un estrato bajo, sin posibilidades de poder instruirse en la lectura y la escritura. Asimismo, muchos tampoco sabían realmente por qué se unían a la lucha armada. La insignia “Tierra y Libertad”, del ejército

⁵¹⁸ Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*, México, Ediciones El Caballito, 1971, p. 119.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

zapatista, reduce y simplifica para muchos los motivos para enfrentar al enemigo, al régimen. La miseria y la explotación que sufría gran parte de la población eran suficientes razones para participar en la guerra. Los desmanes y atracos que realizaba “la bola” podrían parecer bárbaros y sin sentido, no obstante, era una forma de canalizar su inconformidad y resentimiento para con “los de arriba”. Hay una diversidad de testimonios y referencias que hacen alusión a la vida que se llevaba en la tropa durante la guerra de la Revolución. Los archivos documentales, los testimonios orales de participantes en la guerra, la prensa, la novela de la Revolución, son fuentes de gran valor que pueden encaminarnos a conocer e imaginarnos parte de la realidad que se vivió en la lucha. Finalmente, el cine, el cual ha retomado frecuentemente los elementos anteriores, también nos ha permitido visualizar otro panorama de la Revolución desde diferentes facetas, ya sea la representación de grandes batallas, o bien, la cotidianidad que se vivía dentro de la tropa.

A pesar de la intención por parte de la realizadora de dar cuenta de los eventos históricos, el peso que se le da al desarrollo bélico es poco. Más que enfatizar el proceso y la continuidad de los acontecimientos de la lucha armada, las imágenes se centran en resaltar la figura de la coronela, insinuando las victorias que se han conseguido gracias a ella. Tal vez está de más recordar que no existe una copia fiel de los eventos de la participación zapatista en la lucha revolucionaria, de hecho, ninguna película que recree algo similar lo es. Sin embargo, considero que el propósito de la realizadora es destacar los fines e ideales que supuestamente tuvieron los miembros del Ejército Libertador del Sur. La directora da indicios de saber qué es lo que está ocurriendo en el escenario de la Revolución. En cuanto a sus personajes ficticios, la coronela y la tropa podrían encarnar a cualquier grupo de gente que se adhería a la causa al querer luchar por los ideales más básicos, como el que cesara la explotación de los peones y campesinos por parte de los hacendados, por poner un ejemplo. Quizás esta cuestión no sea privativa de la película de Landeta, pues como hemos visto, en algunos de los melodramas revolucionarios también existe la intención de reivindicar a la Revolución. No obstante, la importancia que le da Landeta al

devenir de la lucha es irrefutable; su compromiso hacia la causa es más que evidente y lo proyecta a través de un personaje femenino fuerte y dominante como la coronela Angustias.

Finalmente, los géneros cinematográficos no son estáticos, y con el paso de los años, con la emergencia de nuevas corrientes y vanguardias, se van deconstruyendo de acuerdo a los nuevos tiempos e intereses de la industria fílmica. Ahora bien, la cinta de *La negra Angustias* se puede ajustar cómodamente en el melodrama revolucionario, en donde el personaje central se muestra como una heroína, poniendo en práctica sus virtudes de honor, valentía y bravura frente a la adversidad, no sólo en el contexto de la guerra, sino en el día a día que le tocó vivir desde su infancia. De tal forma, este melodrama revolucionario puede entenderse también como un melodrama épico, en donde se ponen en juego los valores morales y los ideales políticos y sociales, vía el personaje de Angustias, como la heroína del cuento. Cuestiones como el amor y el desamor se entrecruzan con la obstinación de seguir combatiendo al enemigo para por fin alcanzar la victoria. Ante este panorama, me arriesgo a decir que podríamos también ubicar este caso fílmico en un *melodrama histórico* que, de acuerdo con Xavier Robles, en este género, a diferencia del épico, no necesariamente se exaltan y glorifican figuras de héroes, pero sí se exaltan pasiones, emociones o sentimientos, con la idea de dar cuenta de determinados sucesos enmarcados en un contexto histórico determinado.⁵²⁰

Recordemos que la trama no está únicamente enmarcada en el periodo de la lucha armada, sino que inicia en los años que anteceden a la guerra, cuando, desde pequeña, Angustias empieza a enfrentarse con un entorno en el que prevalecen las injusticias sociales, como lo relata su padre Antón, pero también con situaciones incómodas como el machismo y creencias arraigadas a las viejas costumbres, en las que se ve envuelta, como cuando es perseguida por un grupo de mujeres por ser una “marimacha”. Landeta hace una crítica social no sólo hacia el régimen porfirista que la Revolución quería combatir, sino hacia los abusos que

⁵²⁰ Xavier Robles, *op. cit.*, p. 201.

los hombres cometen para con las mujeres, así como a los valores morales tradicionales que las estigmatizan y las limitan en su desarrollo personal.

Habría que profundizar y cotejar sobre el tema respecto al género cinematográfico para situar esta obra fílmica en un género más amplio, en donde tenga cabida el peso histórico que considero que esta cinta tiene. Sin embargo, me parece oportuno dejar abierta esta arista, como un asunto digno de seguir estudiando y reflexionando en el marco de la relación que existe entre la Historia y el Cine.

Reflexión en torno a la puesta en escena

En cuanto a *La negra Angustias*, su singularidad parte de diferentes puntos. En primer lugar, la trama gira en torno a una mujer, mientras que en las películas abordadas con anterioridad, los personajes femeninos quedaban relegados a un segundo plano, o bien, eran co-protagonistas. Además, la construcción del perfil psicológico y social de Angustias se puede ir entretejiendo en una lógica congruente de causa-efecto, en cuanto a su entorno y sus experiencias, desde sus años de infancia hasta convertirse en coronela, lo, cual muestra a un personaje más complejo, en donde sus acciones y pensamientos tienen una razón de ser.

Varios elementos se ponen en entredicho alrededor de “La Negra” Angustias. Su constitución psicológica en relación con su sexualidad es uno de ellos. Su condición de mulata se representa estéticamente de manera pobre, pues el maquillaje aplicado a la actriz María Elena Marqués deriva en unas cuantas capas de betún que no logran calcar un color natural de una mulata. Pero la intención es asociar la idea de mulatez con cierto exotismo y erotismo corporal. Mientras en la novela de Rojas, el narrador hace alarde de esta característica, en la cinta Landeta tan sólo la insinúa, no se convierte en un elemento primordial para hablar de su sexualidad. En cambio, desde el principio queda claro en el filme el rechazo que siente Angustias por los machos, pues el acercamiento sexual que estos hacen para con las hembras, solamente les produce sufrimiento. Es decir,

su cuerpo y su sexualidad representan un punto vulnerable en su persona, y es por eso que Angustias huye de ello.

Pero la sexualidad de Angustias no sólo se (re)presenta a través de su cuerpo o de su constitución biológica, sino también de otros elementos simbólicos, como la vestimenta, los gestos y ademanes. Cuando Angustias es nombrada coronela, su vestimenta nos remite a una especie de des-sexualización femenina, en un sentido convencional. Mientras que en la novela de Rojas, el personaje central empieza a vestir ropas totalmente masculinas, el de la película pasa de un atuendo floreado y escotado, con tintes campiranos, a un traje sobrio y templado, que ya no exhibe sus dotes femeninas, pero tampoco se muestra una indumentaria varonil. Esta situación me lleva a especular que la directora no quiso representar en su protagonista un cambio drástico de una tipología femenina a una totalmente masculina, por lo menos en la forma de vestir. Su propósito tal vez haya sido encubrir la sexualidad de “La Negra”, en tanto que ésta la hace ver débil y vulnerable. La cuestión corpórea-sexual le estorba a la cineasta para proyectar una imagen de Angustias como mujer empoderada, con bríos férreos. En su estatus de coronela, al cargo de una tropa, en el escenario de la Revolución, Angustias prescinde de su constitución sexual, para trascender como un sujeto histórico.

También, para dotar a la protagonista del filme de habilidades endurecidas y temerarias, la directora se vale de gestos y composturas que tienden a ser hombrunas, tales como el fumar y tomar y reír desmesuradamente en el interior de una cantina, sin por ello, parecer vulgar o de malos modales. Al contrario, esto reafirma el estatus de su dominio y empoderamiento frente a los demás. Angustias se refugia en un perfil des-sexualizado, por un lado, pero también con trazos varoniles, para dibujarse como un sujeto capaz de tomar las riendas y la responsabilidad de un conjunto de gente involucrado en la guerra, y que la vulnerabilidad de su género (sexual) se revierte al ocultarla.

Sin embargo, cuando se enamora del profesor Manuel, su caracterización se altera al mostrar a la Negra como una mujer vestida de acuerdo a su género,

atenta y dócil frente al joven maestro. El amor la dobla y por un momento le hace perder de vista la razón por la que luchaba en la Revolución. Las emociones y sentimientos someten al juicio y a la conciencia. Para Landeta, esta situación es el acabose del espíritu aguerrido y osado que en algún momento Angustias muestra ante la Revolución. Es por eso que decidió revirar el curso de la historia de Rojas, para que el final de la trama no derivara en una mujer sometida a los escrúpulos de un hombre que sólo sacaba provecho de ella, a costa de su amor. El rechazo de Manuel la lleva al sufrimiento y la desgracia, tanto así que la guerra la tenía sin cuidado. Pero la muerte de su fiel amigo y compañero de tropa, el Huitlacoche, la hace entrar en razón, y su ánimo de lucha vuelve, como por arte de magia.

Este ir y venir de la protagonista, de la desolación tras haber apuñalado a un hombre que intentó abusar de ella, a convertirse en una coronela, para después enamorarse y mostrarse frágil ante el profesor, y finalmente recobrar el aliento y la conciencia para seguir luchando, muestran la reconfiguración de las relaciones de género y de poder que van entretejiendo el devenir de la trama y del personaje central. Pero, ¿es necesario para Landeta mostrar a su protagonista con actitudes viriles para manifestar su fortaleza y autoridad frente a los demás y ante sus circunstancias? Creo que en algunos momentos lo hace, pues en el contexto de la guerra, era común que las mujeres se refugiaran en el disfraz masculino para ser respetadas, o por lo menos no ser violentadas sexualmente.

La singularidad de la mulata se reafirma frente a los demás personajes femeninos, como las mujeres que la empiezan a apedrear porque supuestamente es una “marimacha”, pues ellas, aunque se muestran en masa, sin mencionar sus nombres, representan a mujeres de campo, con creencias y costumbres tradicionales, portan vestidos largos y recatados, con sus largas trenzas adornadas con moños y listones. Ellas son la voz de la moral y del “deber ser” femenino que Angustias no representa.

Otro personaje como el de doña Chole, la esposa de “El Picao”, representa a una mujer ya entrada en años, que por los celos e inseguridades que siente por la mulata, al ser ésta una mujer joven, objeto de deseo de su marido, y por lo

mismo, no repara en criticarla y maltratarla. Por otro lado, está la joven rubia, esposa del ingeniero que es llevado prisionera por órdenes de la coronela. Ella representa lo que Angustias ignora: el amor y la incondicionalidad hacia su esposo, además de llevar en su vientre un hijo de él. El amor y la maternidad son asuntos que a la protagonista parecen no importarle, sin embargo, se siente conmovida por las razones y las súplicas de esta mujer, no tanto por ella en sí, sino por el hijo que venía en camino. Pensar en la orfandad que este niño podría sufrir, tal vez fue lo que perturbó a la coronela y le hizo cambiar de opinión.

Doña Crescencia se muestra como un personaje diferente, que causa temor y desconfianza en el pueblo, por sus conocimientos de brujería. Sin embargo, para la mulata representa a la madre que no tuvo, y sus cuidados maternales derivaron en un afecto entrañable entre las dos. De tal forma, vemos que en esta mujer pesa el estigma de practicar cosas “oscuras”, pero a través de éstas, “La Negra” es salvada de los “malos espíritus”, y vuelve a ser aceptada por el pueblo. Considero que este personaje es también complejo, y tanto sus estigmas como sus virtudes hacen que esta figura sea difícil de encasillar en algún estereotipo femenino.

La prostituta de la cantina, aunque no tiene un papel actoral en la trama, se convierte en un centro de atención para que Landeta, a través de Angustias, les de voz a aquellas mujeres que, sin importar si trabajan por gusto o por necesidad, sufren los maltratos y abusos de los hombres, y por tanto, deben ser reconocidas y respetadas.

En cuanto a las figuras masculinas, podemos encontrar cierta diversidad en los personajes. Por un lado, Antón Farrera representa, además de una figura paternal, el ímpetu por la lucha de los ideales revolucionarios, por terminar con el poder de los ricos a toda costa. Sus crímenes y faltas se justifican por su actuar a favor del pueblo. Recordemos que en algún momento, cuando el joven Laureano quiere abusar de Angustias, le recuerda a ésta que su padre hacía lo mismo cuando andaba de bandido, abusaba de las mujeres. Pero al respecto, no se hace más caso, y este asunto se ve opacado por su grandeza justiciera. Antón no es un padre autoritario, pues le da importancia a lo que opine su hija, lo cual se ve

expresado cuando le pregunta si se quiere casar con Rito Reyes, cuando ella se niega, él respeta su decisión.

El joven Laureano y don Efrén se presentan como los hombres “machos” a los que tanto repudia Angustias. Sus pasiones bajas muestran que para ellos las mujeres son simples objetos sexuales, a los que tienen que poseer. Pero ante esto, la heroína de la historia no lo permitirá, y mientras que el primero muere apuñalado en manos de la multa, el segundo es mandado castrar, de manera que ya nunca más haga sufrir a ninguna otra mujer. La venganza que se cobra Angustias es un acto justificado, pues ninguna mujer debe ser atacada ni acosada.

En cambio, el profesor Manuel no representa un perfil de “macho”, como los anteriores, sino que se muestra como un elemento que significa civilidad, educación, buenos modales y costumbres, lo cual contrasta con Angustias y su tropa, supuestamente de origen rural. A diferencia de los demás, la discreción y el desinterés por lo sexual que demuestra Manuel, hacen de él, por lo menos para Angustias, un *hombre de verdad*, que respeta a las mujeres. Asimismo, este distanciamiento que hay entre el personaje de la mulata y el del profesor se mantiene por la barrera de la clase social y de la condición racial, el propio Manuel lo enfatiza. Mientras que en otras cintas como *Flor Silvestre* o *Enamorada*, el muro que separa a las clases sociales es derribado por el amor, en *La negra Angustias* no ocurre lo mismo. La mulata logra traspasar otras barreras, como el lograr participar en la guerra como coronela y dirigir una tropa, y poder desafiar al amor como una debilidad en las mujeres. Sin embargo, cuando se enamora, su amor no trasciende porque Manuel no lo permite, porque la clase y la raza no se mezclan, según él.

El personaje de Huitlacoche nos muestra varias caras. Por un lado es el elemento cómico de la trama, por otro, representa la incondicionalidad de la amistad y el amor, en este caso, hacia “La Negra” Angustias. Aunque desde un principio él expresa su simpatía y cariño por la mulata, ésta lo ignora y le advierte que ella sólo lo ve como un buen amigo y compañero de la lucha. Él es el soporte de la coronela, pues es él quien le ayuda a huir de don Efrén, a través de éste se

dan las órdenes a la tropa, él le consigue un profesor para aprender a leer, es él su confidente y paño de lágrimas cuando sufre de amor por Manuel. Finalmente, es él quien la incita a seguir luchando, y su muerte no será en vano. Además, el Huitlacoche es el único que permite que se le acerque, pues los demás hombres son de temer y nadie sabe de sus intenciones. En su amor incondicional se reafirma la fortaleza y seguridad de Angustias, pues una vez que huye con él, su destino cambiará y de ser una prófuga de su pueblo se convierte en la coronela.

En resumen, considero que los personajes de la cinta bien pueden atender a ciertas tipologías que más allá del estereotipo, son parte funcional de toda trama, y tal como en un rompecabezas, cada uno desempeña un papel específico que le da dinamismo y ritmo a la narrativa. Es difícil afirmar si Landeta se deslinda de todo arquetipo y estereotipo popular del cine de aquella época, pues al final ninguno se escapa de lo que estaba en boga y más si resultaba exitoso. Lo que bien cabría preguntarse es si, en mi afán de querer rescatar al personaje de Angustias como transgresor y complejo, realmente la protagonista resulta fuera del estereotipo femenino, de una “Adelita” abnegada e incondicional hacia su hombre. Yo considero que sí lo es, sin embargo, hay que ser cuidadosos, pues en algunos momentos parece ser que Landeta niega el estereotipo femenino para reafirmar el masculino, pues cuando se convierte en una coronela, su perfil se transforma de manera que adopta actitudes que normalmente se asocian con lo masculino. No obstante, el recurso de la “masculinización” de la protagonista, la directora lo utiliza de forma distinta, pues en lugar de hacer alarde de actos viriles para reafirmar el machismo como autoridad y virtud al mismo tiempo, toma las riendas para hacer justicia en nombre de las mujeres y de la Revolución.

Pero si recordamos los estereotipos que se proyectaban en el cine nacional de aquella época, que por su esencia, tienden a fortalecerse y a ser repetitivos, para finalmente ser asimilados por el público, entonces, cómo y en dónde situar el de un personaje como Angustias. Esta mulata no es una joven sumisa y abnegada, pero tampoco es una devoradora ni una prostituta. En Angustias podemos ver virtudes como la bondad y la búsqueda de la justicia social, pero

también una sed de venganza hacia los “machos”, llevando a cabo actos criminales. Pero sus actos y actitudes tampoco implican una oposición tal cual, sino que, de acuerdo a sus circunstancias, su perfil psicológico y social tiende a ser más complejo, frente a otros estereotipos que pretenden estandarizar y simplificar.

Tal vez, el asunto de querer resolver las “debilidades” femeninas a través de una masculinización sea una salida fácil y poco novedosa. No obstante, pensemos en que la problematización y teorización sobre las relaciones de género, la construcción de lo femenino y lo masculino y su complejidad no es algo que estuviera presente en los tiempos en que desarrolló su obra fílmica. Finalmente, nuestra mirada del presente nos hace juzgarla de una manera más crítica y meticulosa, con las herramientas teóricas y metodológicas que se han construido, principalmente desde la escuela de los estudios de género. Las nuevas propuestas cinematográficas de cine de mujeres lo demuestran también, pues el empoderamiento y la complejidad en la representación de las mujeres son distintos, pero por lo mismo, son épocas posteriores, con vanguardias y replanteamientos cinematográficos diferentes.

Entonces, ¿la representación de un personaje como “La Negra” Angustias es como los demás estereotipos femeninos? No lo es, pues si redundamos en la idea de que el estereotipo, como elemento importante en el lenguaje fílmico, sirve para simplificar, estandarizar o recalcar los personajes y sus funciones, el de la mulata no se muestra tal cual. Es cierto, varios elementos y situaciones de la cinta redundan en ciertos mecanismos propios del cine de la Revolución, de sus ideales y glorificación hacia el movimiento. Pero si nos centramos en el estereotipo femenino de la época, y en específico el de la mujer revolucionaria, pocas veces lo vemos en pantalla. Quizás un caso parecido sea el de María Félix, quien años después, en *La Cucaracha*, representa a una mujer soldado, bravucona y altanera, con porte varonil y actitudes hombrunas. Por ello, considero que el personaje de Angustias, más que atender a un estereotipo, atiende a una “tipología” idealizada por una mujer como Landeta. Podría ser más bien una propuesta arquetípica, si

entendemos por ésta como un modelo ejemplar o ideal, que lleva el sello de la cineasta, pues en su representación no se antoja como monótono y reincidente como todo estereotipo.

Un cine ¿feminista o femenino?

Matilde Landeta, como hemos visto, ha fungido como un estandarte del feminismo desde el mundo cinematográfico. El reconocimiento que se le empezó a dar desde la década de los años setenta, con la celebración del Año Internacional de la Mujer y el ciclo de cine de mujeres cineastas que se llevó a cabo en la Cineteca Nacional, en 1975, en donde se proyectó precisamente *La negra Angustias*. Y de ahí no pararon los reconocimientos, los premios, los homenajes y la admiración hacia su obra fílmica en México y en el mundo. Su cine ha sido considerado como pionero, e incluso adelantado a su época, pues sus propuestas convergen en la reivindicación de las mujeres y su relevancia en la vida social, política, económica y cultural.

Pero su cine de mujeres, ¿era un cine feminista, o más bien, un cine femenino? Landeta nunca se consideró feminista tal cual, pues no se adhirió a una causa, organización o movimiento político. Ella presume haber luchado desde su trinchera, el cine, con la idea de que a través de la pantalla pudiera transmitir una forma diferente de concebir a las mujeres, de darles un lugar más justo en la sociedad y en la historia. Quizás en su momento el impacto no fue tal, y su propuesta cinematográfica pasó desapercibida, por lo menos para fines de reflexión en torno a las mujeres en el cine. Más bien fue una sociedad diferente, de generaciones posteriores, quienes encontraron en doña Matilde un caso representativo del feminismo en México, con la idea de situar su obra en el contexto de la efervescencia feminista que se empezó a forjar desde la década de los años setenta.

Se trató de una suerte de extracción de Matilde desde el pasado hacia un presente, en donde se fue asimilando su trabajo a los cánones y propuestas femeninas y feministas de los tiempos en que la concientización y emancipación

de varias mujeres iba tomando otro curso. Porque la directora que fue rescatada no importó sino por su legado fílmico de años anteriores. Lo que se presumía eran sus primeras películas que realizó en la década de los cuarenta y principios de los cincuenta. Pero más de veinte años después, aunque siguió laborando en otros ramos del cine, no volvió a dirigir. Evidentemente la admiración no sólo se le profesó por su labor de cineasta, sino por las dificultades y obstáculos que tuvo que sobrepasar para llegar a ese lugar, por su dedicación y perseverancia en un cargo que era hostil hacia las mujeres. También cabe preguntarnos qué tanto doña Matilde tuvo que asimilar un nuevo discurso de su cine femenino convertido en feminista. Aunque a la realizadora no le gustaba mucho la etiqueta de feminista, en sus testimonios podemos ver una construcción discursiva e ideológica redundante y repetitiva, que si bien no tendrían por qué ser mentira, consciente o inconscientemente, la directora construyó a lo largo de los años un personaje de su persona.

Aunque se ha rescatado y revalorado su obra cinematográfica, así como sus vivencias personales y familiares, como un ejemplo de mujeres emancipadas, es importante ubicar su producción fílmica y el entorno en el que la realizó en su contexto específico. Las propuestas feministas que se venían dando en la década de los setentas y ochentas reflejan nuevos intereses y necesidades en relación con la sociedad en la que viven tanto hombre como mujeres, los cuales no son los mismos en los que vivía Landeta. La visión de la directora en tiempos pasados sobre el rol de las mujeres en la sociedad, con justa razón, se fue transformando, pues en testimonios tempranos se puede entrever una perspectiva que para años posteriores bien podría ser considerada tímida y conservadora. En algún momento señaló que las mujeres no deben de invadir las actividades exclusivas de los hombres, como gobernar un pueblo, pero sí debemos de luchar por conquistar lo que nos pertenece legítimamente, ¿pero qué es lo que nos pertenece legítimamente? Queda claro que ser cineasta no es para ella una actividad exclusivamente masculina, pero cuáles sí lo son.

De cualquier forma, para la realizadora el situar su obra en el marco de un “cine de mujer” no tiene mucho sentido, pues para ella tanto hombres como mujeres pueden filmar y dirigir indistintamente, y sus propuestas se pueden inclinar hacia distintos asuntos, dependiendo de los gustos e intereses. Podrá haber filmes realizados por hombres en donde los personajes femeninos sean centrales, complejos y reivindicadores, habrá otros que no; pero en el caso de las mujeres cineastas pasa lo mismo, pues mientras unas se interesen en hacer una crítica desde el feminismo a través de la pantalla, o bien, enfatizar una mirada femenina a través de sus personajes, habrá otras que no lo hagan. Puede existir una línea o corriente en las cineastas que englobe ciertas ideas y supuestos teóricos y técnicos que simpaticen con un cine de mujeres hecho por mujeres, que en conjunto se pueda identificar una propuesta cinematográfica. Sin embargo, Landeta nunca simpatizó con algún movimiento feminista, a diferencia de algunas colegas y amigas suyas del gremio cinematográfico.

Matilde Landeta, ¿cine de autor?

Podría pensarse que la obra cinematográfica de la directora no es un “cine de autor”, definiéndolo a éste como un cine que se caracteriza por algún estilo o cualidad que resalta sobre los demás realizadores, principalmente en la técnica cinematográfica, además de que no presenta una técnica o estilo original o innovador, sí es rescatable que sus argumentos son disímiles a los que se presentaban en otras cintas de la época. Podríamos decir que si hacemos una valoración de carácter contenutista,⁵²¹ la obra de Landeta viene siendo una propuesta original e incluso vanguardista para sus tiempos.

Lo importante a resaltar es que, sin importar el devenir del tiempo, la propuesta cinematográfica de la directora continúa vigente y sigue siendo atractiva para la reflexión y el análisis no sólo bajo una perspectiva feminista o de género, sino como un fenómeno social que ha sido parte de una tendencia o corriente

⁵²¹ De “contenutismo”, que consiste en “la valoración de una película por sus contenidos, relegando a un segundo plano el estilo y la forma. Valora sobre todo el mensaje y la trascendencia de la historia en el espectador”. Véase en *Aularia. Revista digital de Comunicación* <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm> [Consulta: 5 diciembre 2012].

cinematográfica, con una propuesta ideológica propia de su momento, pero que con el paso de los años y la mirada de diferentes disciplinas se dimensionan las aristas para su estudio y comprensión, dando pauta a nuevas interpretaciones e interrogantes.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP)

Archivo de la Palabra (Programa de Historia Oral-Instituto Nacional de Antropología e Historia)

- ELHERS, Dolores PHO/2/12. Entrevista a la Señora Dolores Elhers, realizada en su domicilio particular en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, por Aurelio de los Reyes, el día 7 de septiembre de 1974.
- PHILLIPS, Alex, PHO/2/13. Entrevista al señor Alex Phillips realizada en la ciudad de México, por María Alba Pastor, el 4 de octubre y 31 de noviembre de 1974.
- SALAZAR VILLEGAS, Eulogio, PHO/1/37. Entrevista con el general de división Eulogio Salazar Villegas, realizada en la ciudad de México, por Laura Espejel, el 18 y 24 de enero de 1973.

Centro de Documentación de la Cineteca Nacional

- Daniel Ramos, "Entrevista a Matilde Landeta", exp. 0061/11.
- *Lola Casanova*, Matilde Landeta, México, 1948, exp. A-01740.
- *La negra Angustias*, Matilde Landeta, 1949, exp. A-01740.
- *Trotacalles*, Matilde Landeta, 1951, exp. A-00647.

Filmoteca UNAM

- DVD: *La negra Angustias*.
- Fotografías y *stills* de *La negra Angustias*.

Hemerografía

Cinema Reporter (1949-1951)

El Cine Gráfico (1949-1951)

El Nacional (1942)

S/A, "En México, el 'machismo' es muy fuerte en el cine: Matilde Landeta", *Excélsior*, 1 de abril de 1990, p. 6.

S/A, "Mi cabeza y mi corazón siguen jóvenes: Matilde Landeta", *Cineteca Nacional, Departamento de Investigación. Oficina de Análisis e Investigación.*, 20 de marzo de 1989, 2 pp.

S/A, "Trotacalles arrancó bostezos al público", *Ovaciones*, 26 de marzo de 1985, p. 3.

S/A, "Una amazona se bate en Tlaxcala", *Diario del hogar*. Martes Junio 6 de 1911.

AYALA BLANCO, Jorge, "Feminismus. Matilde Landeta, nosotros te amamos", *Siempre!*, no. 1152, 23 de julio de 1975, 3 pp.

BUSTOS, Víctor, "Matilde Landeta, 40 años después", *Dicine*, núm. 50, marzo, 1993, pp. 30-31.

CAMACHO, Patricia, "Matilde Landeta, mujer que no se desmorona", *Doble Jornada*, 6 de abril de 1992, pp. 6-7.

CASTEJÓN, María, "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres", *Berceo*, núm. 147, Logroño, 2004, pp.303-327.

CASTRO RICALDE, Maricruz, "Género y estudios cinematográficos en México", *Ciencia Ergo Sum*, Vol. 16, núm. 1, marzo-junio, 2009, pp. 64-70.

CHÁVEZ, Alma Gloria, "Inolvidable Concha Michel", *Cambio de Michoacán*, 30 de diciembre de 2007 [Consulta en línea: 8 octubre 2012]. Disponible en: <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/imprime-73968>

CORIA, José Felipe, "Y ahora doña Matilde", *El Financiero*, Sección Cultura, 4 de febrero de 1999, pp. 84-85.

CRAVIOTO, Mónica, "Matilde Landeta: trayectoria de una precursora", *Excélsior*, 20 de marzo de 1994, s/p.

DALMASO, María Teresa, "Discurso fílmico y construcción de identidades: figuras de mujer", *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 44, 2001, pp. 1-3 [Consulta en línea: 3 mayo de 2012] Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina44septiembre/4402dalmaso.htm>

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo "Fichero de cineastas nacionales", *Dicine*, núm. 24, marzo-abril, 1988.

FERNÁNDEZ, Marisa, MÉNDEZ, Laura, "Historia enseñada, cine y mujeres: una tríada a debate", *Aljaba* (Luján), 2012, s/p. [Consulta en línea: 6 marzo 2012]. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042009000100009&lng=es&nrm=iso>.

FRÍAS, Heriberto. "La abnegación de los miserables. Las soldaderas. A propósito de la revolución fronteriza", *El correo de Chihuahua*, Viernes 5 de mayo de 1911.

GALLEGOS, José Luis, "Matilde Landeta le tiene mucha fe a su película Nocturno a Rosario", *Excélsior*, 3 de enero de 1992, pp. 1, 11.

GARCÍA BERMEJO, Carmen, "Homenaje en la Cineteca", *El Financiero*, 19 de agosto de 1999, p. 60.

GAXIOLA, Fernando, "Entrevista con Matilde Landeta", *Otro cine*, núm. 3, revista trimestral del Fondo de Cultura Económica, julio septiembre, 1975, pp. 12-17.

GRACIDA, Ysabel, "Doña Matilde Landeta", *El Universal*, 19 de agosto de 1997, s/p.

HARO, Blanca y Vera Larrosa, "*Rinosauria* con agallas: Matilde Landeta", *Revista Rino*, núm. 11, 18 de octubre de 1992, pp. 8-10.

JIMÉNEZ, Arturo, "Identifican al verdadero autor de la fotografía de la Adelita", *La Jornada* [en línea], viernes 16 de febrero de 2007 [consulta: 7 noviembre 2012]. <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/16/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

- LAGUARDA, Paula, "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico", *Aljaba*, vol. 10, Luján, enero-diciembre, 2006, s/p. [Consulta en línea: 6 marzo 2012]. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042009000100009&lng=es&nrm=iso>.
- LAU JAIVEN, Ana, "De cómo las mujeres se fueron a la revolución", *BiCentenario*, Junio de 2009, pp. 53 -59.
- LAZCANO, Hugo, "Homenajea ONU a Matilde Landeta", *Reforma*, 10 de marzo de 1994, s/p.
- PEGUERO, Raquel, "Homenaje a la realizadora de La Negra Angustias en la Cineteca Nacional", *La Jornada*, 19 de agosto de 1997, s/p.
- _____, "Después de 40 años de ausencia regresa Matilde Landeta al set cinematográfico", *La Jornada*, Sección espectáculos, 13 de julio de 1991, p. 7.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)", *Política y Cultura*, núm. 12, México, 1999.
- PICK, Zuzana, "¿Usted sabe lo que es un sarape? Intercambios culturales y los debates en torno a lo mexicano en el proyecto inconcluso de Eisenstein", *Revista Takwá Portafolios*, núm. 8, Otoño 2005, pp. 137-153.
- PONIATOWSKA, Elena, "Pita Amor", *La Jornada*, 8 de julio de 2012 [Consulta en línea: 16 mayo 2013].
<http://www.jornada.unam.mx/2012/07/08/opinion/a03a1cul>
- PULIDO, Gabriela, "Empresarias y tandas", *Bicentenario*, vol. 2, núm. 6, 2009, pp. 17-30.
- REVISTA CINE, "Entrevista con Matilde Landeta, la mujer cineasta", *Revista Cine*, vol. 2, núm. 22, 1980, pp. 3-12.
- ROBLES, Xavier, "Matilde Landeta, la Mujer Cine", *Nuevo Siglo*, 9 de agosto de 1992, pp. 32-34.
- RUDA LAFFOND, José Carlos, CHICHARRO, Ma. del Mar, "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico", *Ámbitos*, 1er y 2do semestres, número 11-12, 2004, pp. 427-450.
- SALAZAR HERNÁNDEZ, Alejandro, "Matilde Landeta, por el fortalecimiento de nuestro cine", *El Nacional*, 19 de agosto de 1997, pp. 45, 52.

SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social", *Culturales*, 2011, VII (Enero-Junio) [Consulta en línea: 20 febrero 2012] .Disponible en:

<<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=69418365002>>.

SCHNEIDER, Luis Mario, "Francisco Rojas González en la literatura", estudio preliminar a Francisco Rojas González, *Obra Literaria Completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

SOLÍS, Juan, "El olvido alcanzó a Mimí Derba", *El Universal*, 2 de octubre de 2000 [Consulta en línea: 10 octubre 20102].

TORRES Patricia, "Matilde Landeta", *Pantalla*, no. 16, 1992, pp. 26-31.

_____, "Las mujeres y el reportaje-documental en México, (1920-1936)", en Josef Raab, Sebastian Thies, Daniela Noll-Opitz (Eds.), *Screening the Americas. Narration of Nation in Documentary Film (Proyectando las Américas. Narración de la nación en el cine documental)*, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 2011, pp. 357-368.

VÁZQUEZ VALDEZ, María, "Pese a todo, Matilde Landeta siempre será directora de cine", *Cineteca Nacional, Departamento de Investigación. Oficina de Análisis e Investigación.*, 8 de junio de 1989.

Bibliografía

AGEL, Henri y Genevieve, Francisco Zurián, *Manual de Iniciación al arte cinematográfico*, Madrid, Ediciones RIALP, 1996.

AMADOR, María Luisa, Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Colección Documentos de Filmoteca, 1980.

_____, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

_____, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, *Obra antropológica II. La población negra de México, estudio etnohistórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

- ARCE GURZA, Francisco, "En Busca de una educación revolucionaria: 1924-1934", en Josefina Zoraida Vázquez, *et al.*, *Ensayos sobre Historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1981.
- ARROYO, Claudia, "Entre el amor y la lucha armada", en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 168-169.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Cine Club Era, 1968.
- BASAVE BENÍTEZ, Agustín, *México Mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BENJAMIN, Thomas, *La Revolución Mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus (colección Pasado y Presente), 2000.
- BONFIL, Guillermo, "De culturas populares y política cultural", en Guillermo Bonfil Batalla *et al.*, *Culturas populares y política cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Madrid, Paidós, 2006.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne, *Matilde Landeta, hija de la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2002.
- CAMARERO, Gloria, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008.
- CAMBA LODLOW, Úrsula, *Imaginario ambiguo, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 2008.
- CANO, Gabriela, "Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana", en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 61-90.
- _____, "Las mujeres en el siglo XX. Una cronología mínima", en Marta Lamas (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 21-75.
- _____, "Las mujeres y las humanidades", en Francisco Blanco Figueroa (dir.), *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, Tomo II, México, Editorial Edicol/Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp.31-48.

- CASTRO, Maricruz, "Género", en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuk, Robert McKee, México, Instituto Mora/Siglo veintiuno editores, pp. 112-119, 2009.
- CIUK, Perla, *Diccionario de directores de cine mexicano 2009*, Tomos I y II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009.
- DALLAL, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- DE LA VEGA, Eduardo, "Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa", en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 53-70.
- DE LOS REYES, Aurelio, "Crimen y castigo: la difusión social en el México Posrevolucionario", en Pilar Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, tomo V, vol. 2, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____, Aurelio, *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p.118.
- _____, "El escenario del nacionalismo cultural", en Cecilia Noruega (ed.), *El Nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 751-764.
- _____, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1987.
- DIRECCIÓN GENERAL DE RADIO, TELEVISIÓN Y CINEMATOGRAFÍA DE LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, *Medalla Salvador Toscano 1993 al mérito cinematográfico: Gloria Schoemann*, México, Secretaría de Gobernación, 1993, s/p.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, México, Ediciones siglo veintiuno, 1973.
- FABIO SÁNCHEZ, "Introducción. De la representación a la historia: un siglo de cine y revolución", en Fernando Fabio Sánchez, Gerardo García Muñoz, Gerardo, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 21-83.
- FLORES VILLELA, Carlos Arturo, "Pólvora, fusiles y sogas", en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 77-95.

- FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, Las ediciones de la Piqueta, 1992.
- FUENTES, Carlos, en *México Mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 7-11.
- GAMIO, Manuel, *Forjando Patria*, México, Editorial Porrúa, 2006.
- GARCÍA, Alejandro (comp.), *Close Up. Crítica cinematográfica de Efraín Huerta*, vol. I y II, Guanajuato, Ediciones la Rana, 2010.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, “La puesta en escena de lo popular”, en *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pp. 191-235.
- GARCÍA, Gustavo, “La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta”, en Gustavo García, David R. Maciel (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 189-220.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- _____, *Historia Documental del Cine Mexicano*, vol. 4, 5 y 6, Universidad de Guadalajara, 1993.
- _____, “Cuando el cine mexicano se hizo industria”, en: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, A. C., 1988, pp. 11-20.
- _____, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública-Foro 2000, 1986.
- GARRIDO, Felipe, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, México, Conaculta, 1996.
- GARRIDO, Luis Javier, “El nacionalismo priista”, en Cecilia Noriega Elio (ed.), *El Nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 259-274.
- GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida*, México, Ediciones El Caballito, 1971.
- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001.

- GUERRERO HERNÁNDEZ, Gala Guiba, *Un acercamiento a las cineastas mexicanas. Seis estudios de caso*, tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicación y Relaciones Públicas, Universidad Latinoamericana, México, septiembre de 1994.
- HERRERA-SOBEK, María. *Mexican Corrido, A feminist analysis*. Estados Unidos de América, Indiana University Press, 1993.
- HERSHFIELD, Joanne, “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”, en Gustavo García, David R. Maciel, México, UNAM/Instituto Mexicano de la Cinematografía/Universidad Autónoma de Juárez, 2001.
- HERSHFIELD, Joanne, MACIEL David R. (ed.), *México’s Cinema. A century of film and filmmakers*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources Books, 1999.
- HUACUJA DEL TORO, Malú, *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, México, Plaza y Valdés Editores, 1997.
- IGLESIAS, Norma (coord., ed.), Fregoso Rosa Linda (ed.), *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1998.
- KRAUZE, Enrique, *La Presidencia Imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1966)*, México, Tusquets Editores, 2002.
- LAMAS, Marta, “Introducción”, en Marta Lamas (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 9-18.
- LANDETA, Matilde, “Bienvenidos a la boca del infierno”, en Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres Mexicanas del siglo XX*, tomo I, México, Editorial Edicol/Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 294-303.
- LARA CHÁVEZ, Hugo, “Vino el remolino y nos alevantó. Entre el caballo y el ferrocarril: los símbolos de la movilidad en el cine de la Revolución”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 101-121.
- LAURETIS, Teresa de, “La tecnología del género”, en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 231-278, 1991.
- MACÍAS, Anna, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Colección Libros del PUEG/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- MACIEL, David R., Hershfield, Joanne, *México's Cinema. A century of film and filmmakers*, Wilmington, Delaware: Scholarly Resources Books, 1999.
- MARCEL, Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2002.
- MARTÍNEZ DE VELASCO VÉLEZ, Patricia, *La lucha de la mujer para llegar a ser directora de cine*, tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicaciones, Universidad Iberoamericana, México, 1989.
- MARTÍNEZ MERLING Raúl, GOMEZJARA, Francisco A., *Praxis cinematográfica: Teoría y técnica*, Querétaro, Ediciones Nueva Sociología-Universidad Autónoma de Querétaro, 1988.
- MEDINA PEÑA, Luis, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- MEDRANO PLATAS, Alejandro, *Quince Directores del Cine Mexicano*, México, Plaza y Valdés, 1999.
- MENDIETA ALATORRE, María de los Ángeles, *La mujer en la revolución mexicana*, México, Biblioteca de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961.
- MEYER, Lorenzo, Rafael Segovia, Alejandra Lajous, *Historia de la Revolución mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*, México, El Colegio de México, 1978.
- MILLÁN, Mágina, *Derivas de un cine en femenino*, México, UNAM-PUEG, CUEC/Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- MOLINA, Cristina, "Debates sobre género", en Celia Amorós (ed.), *Feminismo y Filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 255-284, 2000.
- MONSIVÁIS Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- _____, "La Revolufia al borde del centenario", en Olivia C. Díaz Pérez *et al.* (eds.), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Madrid, Bonilla Artigas Editores, 2010, pp. 9-31.
- _____, "Del peñón de las ánimas a jagüey de las ruinas", en Gustavo García, David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional de México, 2001, pp. 153-175.
- _____, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 959-1076.

- _____, *Amor perdido*, México, Ediciones Era/Secretaría de Educación Pública, 1977.
- MUÑOZ, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- _____, “Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género”, en Elena Pérez-Gil Romero, Patricia Ravelo Blancas (coord.), *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, México, CIESAS/Biblioteca Miguel Ángel Porrúa/H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, 2004, pp. 31-55.
- OROZ, Silvia *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*. México, Río Fundo Editora LTDA, 1995.
- _____, “La mujer en el cine latinoamericano (Décadas de los años 30, 40, 50)”, en *XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, 1990, pp. 129-140.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, España, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PARTIDO REVOLUCIONARIO INSTITUCIONAL, *El Nacionalismo Revolucionario Mexicano*, México, Instituto de Capacitación Política, 1987.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, “Nacionalismo: Génesis, uso y abuso”, en: Cecilia Noriega Elio (ed.), *El Nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, México, 1992, pp. 27-81.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México 1850-1950*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.
- _____, “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX Y XX”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- _____, *Estampas de un nacionalismo popular mexicano. Ensayo sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/Colección Miguel Othón de Mendizábal, 1994.

- _____, "Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo", en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, "Cine Latinoamericano años 30-40-50", en *Memoria, XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 67-75.
- PONIATOWSKA, Elena, *Las soldaderas*, México, Ediciones Era, 1999.
- PULIDO, Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- _____, "Disfraces negros en el cine mexicano, 1940-1970", en *IV Encuentro de Estudios Afroamericano. África de América y la Nación*, 7, 8 7 9 de mayo de 2012.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, tomo I y II, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992.
- REED, John, *México Insurgente*, Argentina, Biblioteca fundamental del hombre moderno, 1971.
- ROBLES, Xavier, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, México, Centro de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- ROBYN QUIN, Edith, "Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos", en Roberto Aparici (coord.), *La revolución de los medios audiovisuales. Educación y nuevas tecnologías*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- ROCHA ISLAS, Martha, *El Álbum de la Mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, vol. IV, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco, *Obra literaria completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 33-38.
- _____, *La negra Angustias*, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- ROSENSTONE, Robert A., "Inventando la verdad histórica en la gran pantalla", en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008.

- SALAS, Elizabeth, *Soldaderas en los ejércitos mexicanos*, México, Diana, 1995.
- _____, “La soldadera en la Revolución Mexicana: la guerra y las ilusiones de los hombres”, en *Mujeres del campo mexicano (1850-1990)*, Heather Fowler-Salamini, Mary Kay Vaughan (eds.), México, El Colegio de Michoacán, 2003.
- SCOTT, Joan W., *Género e historia*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- SLAUGHTER, Stephany, “Adelitas y Coronelas: un panorama de las representaciones clásicas de la soldadera en el cine de la Revolución mexicana”, en Fernando Fabio, Gerardo García, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 419-465.
- SOMMERS, Joseph, *Francisco Rojas González: exponente literario del nacionalismo mexicano*, Veracruz, Universidad Veracruzana (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias no. 36), 1966.
- SORIA, Gabriel, “La cinematografía nacional, *Primera guía cinematográfica mexicana*”, en Gustavo García, David R. Maciel (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 69-77.
- SORLIN, Pierre, “Cine e Historia, una relación que hace falta repensar”, en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008.
- _____, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SZURMUK, Mónica, Robert McKee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora, Siglo veintiuno, 2009.
- TAIBO I, Paco Ignacio, “La Revolución olvidada”, en *XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-Coordinación de Difusión Cultural/UNAM 1990, pp. 61-64.
- TELLO, Jaime, “Notas sobre la política económica del ‘viejo’ cine mexicano”, en *Hojas de cine*, vol. II, México, SEP-UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 21-31.
- TRUEBA ATIENZA, Carmen, “La identidad de género. Un debate interdisciplinar”, en Elena Pérez-Gil Romero, Patricia Ravelo Blancas (coord.), *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, México, CIESAS/Biblioteca Miguel Ángel Porrúa/H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, 2004, pp. 57-89.

TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

_____, “Ensayo Introductorio”, en *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, Julia Tuñón (comp.), México, El Colegio de México, pp. 11-65, 2008.

VARGAS AMÉSQUITA, Alicia, “Ser muy hombre y ser una buena mujer”, en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 149-163.

VAUGHAN, Mary Kay, “Introducción, Pancho Villa, las hijas de María y la mujer moderna: el género en la larga Revolución mexicana”, en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 39-57.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Alberto, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005.

VERNON, Raymond, *El dilema del desarrollo económico de México*, México, Ediciones Diana, 1966.

VILLEGAS, Abelardo, “Filosofía y nacionalismo”, Cecilia Noriega Elio (ed.), *El Nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 105-111.

VIÑAS, Moisés, *Índice general del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de la Cinematografía, 2005.

WUTHNOW, Robert, “La antropología cultural de Mary Douglas”, en *Análisis cultural: la obra de Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault, y Jurgèn Habermas*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

ZAVALA VILLAGÓMEZ, Felipe, *Filosofía de la Revolución Mexicana en la obra de José Vasconcelos*, México, Editorial Porrúa, 2000.

Filmografía

CORTÉS, Fernando, *La liga de las muchachas*, 1949.

DE ANDA, Raúl, *Con los Dorados de Villa*, 1939.

DE FUENTES, Fernando, *El compadre Mendoza*, 1933.

_____, *Vámonos con Pancho Villa*, 1935.

DE LUCENAY, Martin, *La Valentina*, 1938.

EISENSTEIN, Sergei, *¡Que viva México!*, 1932.

FERNÁNDEZ, Emilio, *Flor Silvestre*, 1943.

_____, *Enamorada*, 1946.

HERNÁNDEZ, Guillermo, *La Adelita*, 1937.

LANDETA, Matilde, *La negra Angustias*, 1949.

PELAYO, Alejandro, *Matilde Landeta, directora*, 1993. México, CONACULTA-IMCINE. Serie "Memoria del cine mexicano" (documental).

RODRÍGUEZ, Ismael, *La Cucaracha*, 1958.

_____, *Las mujeres de mi general*, 1950.

RODRÍGUEZ, Roberto, *La mujer que yo perdí*, 1949.

URUETA, Chano, *Los de Abajo*, 1940.

_____, *La mujer que yo perdí*, 1949.

Páginas web

<http://escritores.cinemexicano.unam.mx/index.htm>

Aularia. Revista digital de Comunicación

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>

DE ALBA, Gustavo Arturo, "Agustín Isunza, magnífico actor cómico secundario", *Cine Forever. Cine de ayer, hoy y siempre*.

<http://www.cineforever.com/2007/08/22/agustin-isunza-magnifico-actor-comico-secundario/>

FERRÉ, Rosario, "Tina y Elena: el ojo y el oído de México", Nexos en línea, 1 de febrero de 1986, s/p. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=266990>

FÓSFORO II, "El cine. El último acto/Torero/El camino de la vida", *Revista Universidad de México. Nueva Época*, vol. XI, núm. 2, México, octubre, 195, p. 29. Tomado de "Alfonso Corona Blake", [www. http://escritores.cinemexicano.unam.mx](http://escritores.cinemexicano.unam.mx) [consulta: 17 mayo 2013].

Más de cien años de cine mexicano
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>.

OLIVERA DE BONFIL, Alicia (coord.), "Programa de Historia Oral-Catálogo (1973-1974)"
<http://www.bibliotecas.tv/zapata/bibliografia/bibliografia.html>

Anexos

1. Filmografía mexicana sobre la Revolución Mexicana producida en las décadas de los '30 y '40.

Año	Película	Director
1931	<i>¡Que viva México!</i>	Sergei Eisenstein
1932	<i>La sombra de Panco Villa (Revolución)</i>	Miguel Contreras Torres
1933	<i>El compadre Mendoza</i> <i>Corazones en derrota</i> <i>Enemigos</i> <i>El prisionero trece</i>	Fernando de Fuentes Rubén C. Navarro Chano Urueta Fernando de Fuentes
1934	<i>Rebelión</i>	Manuel G. Gómez
1935	<i>Historia de la Revolución Mexicana</i> <i>El tesoro de Pancho Villa</i> <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	Salvador Toscano Arcady Boytler Fernando de Fuentes
1936	<i>Cielito lindo</i> <i>Desfile deportivo</i> (Desfile atlético del 20 de Noviembre de 1936 conmemorando el XXVI aniversario de la iniciación de la Revolución Mexicana) <i>Judas</i>	Roberto O'Quigley Fernando de Fuentes Manuel R. Ojeda
1937	<i>La Adelita</i> <i>Almas rebeldes</i> <i>¡Así es mi tierra!</i> <i>Las cuatro milpas</i> <i>El derecho y el deber</i>	Guillermo Hernández Alejandro Galindo Arcady Boytler Ramón Pereda Juan Orol
1938	<i>La golondrina</i> <i>La Valentina</i>	Miguel Contreras Torres Martín de Lucenay
1939	<i>Con los Dorados de Villa</i> <i>En tiempos de Don Porfirio</i> <i>Los de abajo (Con la División del Norte)</i>	Raúl de Anda Juan Bustillo Oro Chano Urueta

*Los datos fueron tomados de en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 214-217.

Año	Película	Director
1940	<i>De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas. A 30 años de historia</i> <i>El jefe Máximo</i> <i>La justicia de Pancho Villa (El gaucho Múgica)</i>	Rafael Sánchez Candiani Fernando de Fuentes Guz Águila y Guillermo Calles
1942	<i>Jesusita en Chihuahua</i>	René Cardona
1943	<i>El mexicano</i> <i>Flor Silvestre</i>	Agustín P. Delgado Emilio Fernández
1944	<i>Las Abandonadas</i> <i>Club verde (el recuerdo de un vals)</i> <i>Entre hermanos</i> <i>Porfirio Díaz</i> <i>Rancho de mis recuerdos</i>	Emilio Fernández Rolando Aguilar Ramón Peón Rafael M. Saavedra y Raphael J. Sevilla Miguel Contreras Torres
1945	<i>La pajarera</i>	Emilio Gómez Muriel
1946	<i>Aquí está Juan Colorado</i> <i>El ahijado de la muerte</i> <i>Enamorada</i>	Rolando Aguilar Norman Foster Emilio Fernández
1947	<i>Bajo el cielo de Sonora</i> <i>La casa colorada</i> <i>Los cristeros (Sucedió en Jalisco)</i> <i>Río Escondido</i>	Rolando Aguilar Miguel Morayta Raúl de Anda Emilio Fernández
1948	<i>Ahí viene Vidal Tenorio</i> <i>En los Altos de Jalisco</i> <i>El hijo del bandido</i> <i>Rosenda</i> <i>Si Adelita se fuera con otro</i> <i>Tres hombres malos</i> <i>Tuya para siempre</i>	René Cardona Chano Urueta Rolando Aguilar Julio Bracho Chano Urueta Fernando Méndez Gilberto Martínez Solares
1949	<i>La negra Angustias</i> <i>¡Arriba el norte!</i> <i>Duelo en las montañas (antes, Aguas primaverales)</i> <i>Lluvia roja</i> <i>La mujer que yo perdí</i> <i>Pancho Villa vuelve (Vuelve Pancho Villa, o Villa vuelve, antes El regreso de Pancho Villa)</i> <i>Vino el remolino y nos alevantó</i>	Matilde Landeta Emilio Gómez Muriel Emilio Fernández René Cardona Roberto Rodríguez Miguel Contreras Torres Juan Bustillo Oro

2. Fichas técnicas de la filmografía de Matilde Landeta

Lola Casanova⁵²²

Título de exhibición	Lola Casanova
País de producción	México
Año de producción	1948
Compañía Productora	TACMA
Duración	91 minutos
Dirección	Matilde Landeta
Asistente de dirección	Luis Abadía
Argumento	Sobre la obra de Francisco Rojas González
Guión	Matilde Landeta/Enrique Cancino
Dirección de fotografía	Ezequiel Carrasco
Formato	Blanco y negro, 35 mm.
Edición	Gloria Schoemann
Dirección musical	Francisco Domínguez
Sonido	Rodolfo Solís/Galdino Samperio
Escenografía	Luis Moya
Vestuario	Tula y Josefina Reynoso
Maquillaje	Sara Herrera
Reparto	Mercedes Barba, Isabela Corona, Enrique Cancino, Armando Silvestre, José Vabiera, Carlos Martínez Baena, Ernesto Vilches, Guillermo Calles, Ramón Gay, Jaime Jiménez Pons, Miguel Montemayor, Enriqueta Reza, Rogelio Fernández, Agustín Fernández, Salvador Godínez, Enedina Díaz de León, Carlos Villarías, Lupe Inclán.
Fecha de inicio de rodaje	12 de junio de 1948
Estudios y locaciones	Estudios Azteca (actualmente Churubusco)
Distribuidor	Europa Films
Fecha y lugar de estreno	25 de mayo de 1949. Cine México

La negra Angustias⁵²³

Título de exhibición	La negra Angustias
País de producción	México
Año de producción	1949
Compañía Productora	TACMA
Productor	Eduardo Soto Landeta
Duración	85 minutos

⁵²² Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, *Lola Casanova*, Matilde Landeta, 1948, exp. A-01740.

⁵²³ Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, *La negra Angustias*, Matilde Landeta, 1949, exp. A-01740.

Dirección	Matilde Landeta
Asistente de dirección	J. López Portillo
Argumento	Sobre la obra de Francisco Rojas González
Guión	Matilde Landeta
Dirección de fotografía	Jack Draper
Formato	Blanco y negro, 35 mm.
Edición	Gloria Schoemann
Dirección musical	Gonzalo Curiel
Obras musicales	De Graciela Amador
Intérpretes	Trío Los Panchos
Sonido	Francisco Alcayde/Galdino Samperio
Escenografía	Luis Moya
Maquillaje	Noemí Wallace
Reparto	María Elena Marqués, Agustín Isunza, Eduardo Arozamena, Gilberto González, Enriqueta Reza, Fanny Schiller, Ramón Gay, Noemí Beltrán, Esteban Márquez, Agustín Fernández, Guillermo Calles, Carlos Riquelme, Felipe de Flores, Dolores Tinoco, Elda Peralta, Genaro de Alba, Rogelio Fernández, Salvador Godínez.
Fecha de inicio de rodaje	30 de mayo de 1949
Estudios y locaciones	Estudios Azteca (actualmente Churubusco) Exteriores filmados en San Miguel de Allende y el Hotel Rancho Campanela, en Guanajuato.
Distribuidor	Europa Films
Fecha y lugar de estreno	19 de enero de 1950. Cine Mariscal

Trotacalles⁵²⁴

Título de exhibición	Trotacalles
País de producción	México
Año de producción	1951
Compañía Productora	TACMA
Productor	Eduardo Soto Landeta
Duración	101 minutos
Dirección	Matilde Landeta
Asistente de dirección	Wilfield Sánchez
Argumento	Luis Spota
Guión	José Águila/Matilde Landeta
Dirección de fotografía	Rosalío Solano
Formato	Blanco y negro, 35 mm.
Edición	Alfredo Rosas Priego

⁵²⁴ Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, *Trotacalles*, Matilde Landeta, 1951, exp. A-00647.

Dirección musical	Gonzalo Curiel
Obras musicales	De Margo de Villanueva: "En dónde estás"; de Guillermo Salamanca: "Mambo a la Núñez"; de Carlos Crespo: "Pobre trotacalles".
Intérpretes	Trío Los Panchos
Sonido	Rafael Ruiz Esparza/Bernardo Cabrera
Escenografía	Luis Moya
Vestuario	(de Miroslava) Henri de Chatillon
Maquillaje	Rosa Guerrero
Reparto	Miroslava, Ernesto Alonso, Isabela Corona, Elda Peralta, Miguel Ángel Ferriz, Aurora Izquierdo, Enedina Díaz de León, Juan Orraca, Adolfo Ramírez, Rogelio Fernández, Salvador Godínez, Enrique Zambrano, Wolf Ruvinskis, José Cobián.
Fecha de inicio de rodaje	19 de febrero de 1951
Estudios y locaciones	Estudios Clasa
Fecha y lugar de estreno	22 de junio de 1951. Cine Ópera

Nocturno a Rosario⁵²⁵

Título de exhibición	Nocturno a Rosario
País de producción	México
Año de producción	1991
Compañía Productora	Cooperativa José Revueltas y Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica
Productor	Matilde Landeta
Duración	90 minutos
Dirección	Matilde Landeta
Asistente de dirección	Wilnfield Sánchez
Guión	Matilde Landeta
Dirección de fotografía	Henner Hoffman
Formato	Color 35 mm.
Edición	Carlos Savage
Dirección musical	Amparo Rubín
Escenografía	Saulo Martín del Campo
Reparto	Ofelia Medina, Patricia Reyes Spíndola, Simón Guevara, Evangelina Sosa, Andreas Pearce
Fecha de inicio de rodaje	19 de febrero de 1951
Distribuidor	IMCINE
Fecha y lugar de estreno	En 1992, en la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.

⁵²⁵ Tomado de Julianne Burton, *op. cit.*, p. 161.

3. Premios, homenajes y reconocimientos⁵²⁶

1956	Ariel de Plata por el mejor argumento cinematográfico por <i>El camino de la vida</i> (Alfonso Corona Blake, 1956).
1975	<i>La negra Angustias</i> es seleccionada para representar a México en la retrospectiva de mujeres cineastas, organizada por la Cineteca Nacional en coordinación con el Congreso del Año Internacional de la Mujer de la ONU en la Ciudad de México.
1979	Premio especial de la Dirección de Radio, Televisión y Cine por servicio meritorio a la industria cinematográfica mexicana.
1983-1986	Presidenta de la Comisión de la Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.
1986	Homenaje en la Rassegna Cinema Femminista, Incontri Internazionale del Cinema, Sorrento, Italia.
1988	Homenaje organizado por la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Homenaje del Collective for Living Cinema, Nueva York.
1989	Retrospective of Latin American Women Filmmakers, National Film Theater, Londres. Films des Femmes Festival, Créteil, Francia.
1989-1990	Incluida en la serie "Révolte, Révolution, Cinéma" en el Centro Georges Pompidou, París.
1990	Aparición en <i>Women's Filmmaking: A Worldwide Panorama</i> , Channel Four Television, Londres. Homenaje en "Cruzando fronteras. Encuentro de mujeres cineastas y videoastas de México y Estados Unidos", Tijuana. Homenaje en el Festival La Mujer en el Cine, Buenos Aires y Mar de la Plata, Argentina.
1991	Retrospectiva en la Cineteca Nacional de México. Homenaje en la Semana Internacional del Cine de la Mujer en el Festival de Cine Internacional de Tokio. Premio "Spirit of the Festival", Cine-Festival, San Antonio, Texas.
1991-1992	Homenaje en el Festival Kino von Frauen, Frauen Solidarität, Berlín.
1992	Homenaje del Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Homenaje en el Primer Encuentro de Directoras Latinoamericanas, San Juan, Puerto Rico. <i>Nocturno a Rosario</i> es exhibida en el Festival de Cine y Video de la Mujer

⁵²⁶ Tomado de Julianne Burton, *op. cit.*, pp. 163-165.

	<p>“Silence, Elles Tournent”, Montreal, Quebec.</p> <p>Premio por trayectoria otorgado por IMCINE/CONACULTA.</p>
1993	<p>Homenaje en “Frauen, Filme Mexiko”, Viena.</p> <p>Festival “Las mujeres de nadie”, Seattle Art Museum.</p> <p>Homenaje inaugural como parte de la serie <i>Mujeres cineastas</i>, patrocinada por la Secretaría de Educación Pública de México.</p>
1994	<p>Homenaje en la Mostra Internacional de Filmes de Dones, Barcelona.</p> <p>Retrospectiva en la Filmoteca de Valencia, España.</p> <p>Homenaje del UNIFEM (Fondo de las Naciones Unidas para el Desarrollo de la Mujer) en la Cineteca Nacional de México.</p> <p>Invitada de honor en el foro “Mujer en las Américas: participación y desarrollo”, Guadalajara, preparatorio de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Mujer, Beijing, 1995.</p>
1995	<p>Homenaje de la Latin American Film Society, San Francisco, California.</p> <p>Participación como ponente en Foro debate sobre cine mexicano (STPC/Sogem, México).</p>
1997	<p>Homenaje por su destacada trayectoria en el Séptimo Arte. Cineteca Nacional.</p>
1998	<p>Homenaje y medalla de oro por 50 años de realización (Sociedad de Realizadores de Cine de México).</p> <p>Diploma de reconocimiento del STPC como fundadora de este sindicato.</p> <p>Homenaje en el XIV Festival de Cine Latino de Chicago.</p> <p>Homenaje en el X Festival de Cine en Londres.</p>