UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ
AUDIOVISUAL I PUBLICITAT

EL CAMPO AUSENTE DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE MEXICANO

PRESENCIAS EN LA VIDA Y OBRA DE MATILDE LANDETA

Autora: Diana Elisa González Calderón

Directora: Dra. Virginia Luzón

I. INTRODUCCION

1.1 Presentación **10**
1.2 Objeto de estudio **12**
1.3 Objetivos **12**
1.4 Preguntas de investigación **13**
1.5 Hipótesis **13**
1.6 Interés de la investigación **13**
1.7 Metodología **16**

II. APROXIMACIÓN TEÓRICA

2.1 Imagen y representación **19**

2.2 El contexto de la imagen **24**
2.2.1 Contexto Referencial (discurso de la época) 25
2.2.2 Contexto de emisión 27
2.2.3 Contexto de recepción 28

2.3 La imagen cinematográfica como documento **30**

2.4 La teoría fílmica feminista **33**
2.4.1 Antecedentes 33
2.4.2 La mirada como acto de enunciación 35
2.4.2.1 La mirada tradicional 36
2.4.2.2 La mirada desde la teoría fílmica feminista 41
2.4.3 El cine de mujeres 44
2.4.3.1 Rescate de las miradas pioneras 48

III. CONTEXTO HISTÓRICO: El cine mexicano

3.1 Orígenes **49**

3.2 La época de oro del cine mexicano **50**

3.2.1 El melodrama 55

3.3 Orígenes de un imaginario identitario **57**

3.4 Construcciones de género en el cine mexicano de la época de oro **60**

3.5 La incursión de las mujeres en la industria nacional de la época **65**

3.5.1 El cine de mujeres en México 65

3.6 Matilde Landeta **69**

3.6.1 Biografía 69

3.6.2 Obra 71

IV. RECURSOS METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS

4.1 Metodología para el análisis **74**

4.1.1 Muestra seleccionada 78

4.1.2 El proceso de análisis 79

4.2 La historia de vida como metodología cualitativa **81**

4.3 Categorías de análisis desde la perspectiva de la representación y los estudios de género **82**

4.3.1 La autoría en el cine de mujeres 83

4.3.2 La intencionalidad en el cine de mujeres 88

4.3.3 Categorías de análisis 89

4.3.3.1 Mujeres protagonistas / sujetos de la acción 90

4.3.3.2 La construcción de lo femenino / la artificialidad 92

4.3.3.3 Mujer es diferente a Mujeres / diversidad / pluralidad 95
4.3.3.4 Las posibilidades de expresar el deseo 96
4.3.3.5 A manera de conclusión del capítulo 101

V. ANÁLISIS A LA OBRA DE MATILDE LANDETA

5.1 Ficha técnica de su obra 103
5.1.1 Lola Casanova (1948) 103
5.1.2 La negra Angustias (1949) 105
5.1.3 Trotacalles (1951) 107
5.1.4 Nocturno a Rosario (1991) 109

5.2 Análisis de la muestra 111
5.2.1 Lola Casanova 111
5.2.1.1 Story Line 111
5.2.1.2 Personaje(s) protagonista(s) 111
5.2.1.3 Personajes secundarios 112
5.2.1.4 Datación 112
5.2.1.5 Escenarios principales 113
5.2.1.6 Los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto 114
5.2.1.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película 115
5.2.2 La negra Angustias 118
5.2.2.1 *Story Line* 118
5.2.2.2 Personaje(s) protagonista(s) 118
5.2.2.3 Personajes secundarios 119
5.2.2.4 Datación 119
5.2.2.5 Escenarios principales 121
5.2.2.6 Los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto 122
5.2.2.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película 124
5.2.3 Trotacalles 125
5.2.3.1 Story Line 125
5.2.3.2 Personaje(s) protagonista(s) 126

5.2.3.3 Personajes secundarios 126
5.2.3.4 Datación 127
5.2.3.5 Escenarios principales 128
5.2.3.6 Los personajes femeninos y masculinos
en la resolución del conflicto 129
5.2.3.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película 130
5.2.4 Nocturno a Rosario 132
5.2.4.1 Story Line 132
5.2.4.2 Personaje(s) protagonista(s) 132
5.2.4.3 Personajes secundarios 133
5.2.4.4 Datación 133
5.2.4.5 Escenarios principales 134
5.2.4.6 Los personajes femeninos y masculinos
en la resolución del conflicto 135
5.2.4.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película 136

5.3 Categorías de ruptura en la obra de Matilde Landeta 138
5.3.1 El reduccionismo biológico: la maternidad 139
5.3.2 Mujeres ligadas a la idea de sacrificio y abnegación 141
5.3.3 Mujeres que mueven la acción dramática 143

VI. EL CAMPO AUSENTE DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE MEXICANO 146

6.1 Presencias en la vida y obra de Matilde Landeta 147
6.1.1 La historia de vida 147
6.1.1.1 El contexto de su obra 148
6.1.1.2 Los puntos de inflexión en su biografía 150
6.1.1.2.1 El inicio 150
6.1.1.2.2 Construyendo una mirada 151
6.1.1.2.3 Una lucha en solitario 153
6.1.1.2.4 La valoración de su obra 154
6.1.1.3 El proceso de adaptación o resolución

a los conflictos de vida 156

6.2 Lo visible como fundamento de un imaginario problemático 159

6.2.1 La imagen y posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración 161

6.2.2 La representación bajo una estética femenina construida 162

6.2.3 La representación como objeto del deseo masculino 165

6.2.4 La representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase y a una preferencia sexual 166

6.3 **Lo ausente en la representación de las mujeres 168**

6.3.1 Mujeres que miran de frente 168

6.3.2 La feminidad como constructo 172

6.3.3 El deseo femenino 176

6.3.4 Mujeres como pluralidad 181

VII. CONCLUSIONES 185

VIII. BIBLIOGRAFIA 195

A Saúl, Alonso y Paula.

A mis padres.

AGRADECIMIENTOS

Las mujeres, son una presencia que ha permanecido ausente del discurso de la historia y el cine mexicano no es la excepción. Mujeres inspiradoras como Matilde Landeta dan una lección de constancia y trabajo, de pasión por lo que se hace, aún a pesar de avanzar a contracorriente.

Es por ello, que no querría que este trabajo adoleciera de la ausencia de la gratitud a aquellos que por su apoyo y sus aportaciones dieron luz en la construcción de este trabajo de investigación.

Querría diferenciar a dos tipos de personas que me han acompañado y aportado tanto intelectual como emocionalmente, aquellas que surgen de la academia y las más próximas a nivel personal, pero ambas han supuesto una construcción imprescindible para lograr que esta Tesis Doctoral sea una realidad, por su generosidad en ideas, tiempo y confianza.

Querría pues comenzar agradeciendo su trabajo y amistad a mi directora, la Dra. Virginia Luzón Fernández, quien ha estado a mi lado siempre, aunque nos hayan separado físicamente un océano y miles de kilómetros. Nuestra sintonía me permite afirmar que hemos crecido juntas y hemos disfrutado con la elaboración de este trabajo y la vida y obra de Matilde Landeta.

A los miembros de mi tribunal de Tesina, porque me orientaron y abrieron las puertas hacia nuevos métodos de investigación, quienes me mostraron carencias que espero hayan quedado solventadas en este trabajo que presento: la Dra. Joana Gallego, el Dr. Quim Puig y el Dr. Ludovico Longhi.

Con la presentación de este documento de investigación, cierro un ciclo de mi vida en Barcelona. Una experiencia que me ayudó a conocerme un poco más, y me llenó de enseñanzas de vida que no olvidaré nunca. Por ello, debo agradecer a la Universidad Autónoma del Estado de México, el haberme apoyado para la realización de los estudios de Doctorado.

En el plano personal quiero agradecer, a la familia Alonso Camacho de Cerdanyola del Valles, que generosamente nos hicieron parte de su familia y con los que compartimos momentos inolvidables.

A la Mtra. Delfina Careaga, escritora mexicana, quien con su historia de vida y generosidad para compartirme sus experiencias y amistad, me ha permitido conocer a una mujer transgresora e inspiradora del quehacer creativo permanente.

Debo agradecer a mis abuelos ausentes por las enseñanzas, aún a los que no conocí pero que siguen presentes en mi vida por sus historias. A mi padre un gran lector, hombre sabio y amoroso que en unión con mi madre, mujer de luz y gran compañera de mi vida, me enseñaron a marcar metas claras, siendo la Tesis Doctoral una de ellas. A cada uno de mis hermanos y hermanas, a quienes admiro y respeto, a quienes debo agradecer el apoyo en cada momento y las historias maravillosas de familia que tenemos. Especialmente a mi hermana Martha por ayudarme a hacer realidad esta aventura.

Pero muy especialmente debo agradecer a Saúl mi esposo y a mis hijos Alonso y Paula por el apoyo a mis inquietudes de vida, por darme espacio y alentarme a la realización de esta investigación. Por ser mis maestros en el aprendizaje cotidiano. Porque somos un gran equipo.

Y por último, para ir de lo general a lo particular y ser éste el punto más íntimo, debo agradecer a Dios, a la vida, por esta oportunidad. Crecer académicamente, me ha permitido crecer a nivel personal. Soy lo que escribo, porque creo en ello. Hablar de mujeres ha sido hablar de mi propia experiencia. Trabajar en torno a las ausencias de la representación, me ha permitido hacer visible lo que soy y conocerme a través de lo que se permea en mi escritura.

I. INTRODUCCION

1.1 PRESENTACIÓN.

La representación de las mujeres en los medios de comunicación confluye en una mirada unificadora del sujeto que muestra estereotipos bipolares de *buena* o *mala*. La rigidez de la mirada unitaria que tradicionalmente se ha presentado no permite la construcción de la complejidad del sujeto femenino: se es o no se es, las representaciones no han admitido tonalidades intermedias. Sin embargo, no han sido pocos los reclamos de un colectivo que toma fuerza y que exige una mirada profunda, con la necesidad de una voz propia.

Confrontar esta mirada única y despertar el interrogante de la duda que genera la variedad es parte de la riqueza de los estudios que abordan la pluralidad de la representación de las mujeres.

Por lo tanto, mujer es diferente a mujeres, lo plural habla de la riqueza de la diversidad. En México la representación mayoritaria de la mujer en los medios se reduce a una exaltación de la juventud mostrada en pechos turgentes aunque se haya amamantado, de un vientre plano aunque se haya parido, de un tipo de raza que es ajena a la etnia dominante en el país, así como una preferencia sexual definida como heterosexual.

Mi inquietud sobre este tema de representación reduccionista, surge a raíz de una experiencia académica en un curso de posgrado, donde tuve la oportunidad de ver el film “Curvas graciosas” (1997) de la directora finlandesa Kiti Luostarinen. En él descubrí una mirada diferente a lo que acostumbraba a ver en torno a la imagen de las mujeres. Brevemente, señalaré que el film, de gran belleza visual, mostraba a un grupo de mujeres de diferentes edades y circunstancias, hablando sobre ellas y de la relación que tienen con su cuerpo. Un cuerpo que es imposible asumir sin hacer referencia a la relación cultural que se establece con la publicidad, con la edad y con las experiencias de vida que lo van marcando: una mancha, una cicatriz, una herida, el parir, el

amamantar, así como las distintas lecturas que se pueden hacer en las diversas etapas de desarrollo del ser humano.

Fotograma *"Gracious Curves".*

Dir. Kiti Luostarinen (1997)

Ante la experiencia fílmica, como espectadora, percibí dos cosas: por un lado, que había una mirada "diferente" para mostrar a las mujeres y por otro, que la mirada golpeaba mi propia subjetividad. Tal hecho, me motivó una inquietud por entender lo que había sido la experiencia como espectadora y tratar de comprender lo que a nivel textual se había generado en el film desde la visión de su directora.

El presente documento es un estudio de emisión, que pretende hacer evidente el campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano, el cual tiene un antecedente histórico fundamental con las representaciones de género producidas en el cine de la época de oro en México. Tal evidencia será posible, a partir de contraponer el constructo de las mujeres generado en la época de oro en México, con la propuesta del cine de Matilde Landeta, quien con su experiencia de vida y obra, otorga elementos para la visualización de la mujeres desde otra perspectiva radicalmente diferente.

Cuestionar las representaciones en el cine, atiende a la búsqueda de mostrar personajes más reales, en oposición a los estereotipos que plantean las miradas mediáticas. Por lo que es importante evidenciar que cualquier

evolución como sociedad, debe venir de la mano de una apertura mediática, que valide y apoye nuevos caminos para la discusión y para la complejidad del sujeto social.

Parto de un corpus teórico que obliga a acercarnos a la teoría fílmica feminista y a la Teoría de la Imagen, pues es importante comprender que cualquier imagen por sencilla que parezca es una toma de posición ante la realidad; como lo señala Prieto Castillo (1983; en Galindo, 1988:78). Es también una postura que implica ideología en su concepción y por ello el cine se vuelve un medio complejo de significación.

1.2 OBJETO DE ESTUDIO.

El objeto de estudio es la representación de las mujeres en el cine de Matilde Landeta. Se pretende destacar los elementos ausentes de la representación en un orden simbólico específico, manifestado en el cine de la Época de Oro en México. Tal objetivo, se hace evidente a partir de resaltar los aportes deconstructivos de la vida y obra de Matilde Landeta.

La directora plantea una intención deconstructiva y transgresora a su tiempo, pues busca la reivindicación al género. Avanzada a su tiempo, su obra se inscribe en el concepto del *"Cine de Mujeres"* en México.

1.3 OBJETIVOS.

Los objetivos que persigue esta investigación son:

1. Describir la mirada hacia el género que construyó la obra cinematográfica de Matilde Landeta.
2. Describir la mirada hacia el género que construyó el cine de la Época de Oro en México.
3. Establecer las categorías de análisis que permitan identificar las ausencias y presencias en términos de representación de las mujeres.

4. Mostrar las diferencias entre las representaciones de las mujeres en la obra de Matilde Landeta y los constructos de género en el cine de la época de oro en México.
5. Evidenciar la mirada unificadora al género en el medio, destacando las ausencias en la representación de las mujeres donde se omite la diversidad y complejidad del sujeto femenino.

1.4 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

¿Cuáles son las diferencias en las representaciones de mujeres que plantea el cine de Matilde Landeta en relación al cine tradicional?

¿Cuáles son los aspectos no mostrados de las mujeres en la mirada unitaria del cine tradicional?

¿Qué aspectos mostrarían la diversidad en la representación de las mujeres en el cine en general?

1.5 HIPÓTESIS.

La representación de las mujeres en el cine de Matilde Landeta muestra una diferencia en el constructo cultural ideológico de género mientras la representación de la feminidad en el cine mexicano tradicional ha sido una mirada unitaria y generalizadora que ha omitido la pluralidad en sus representaciones.

1.6 INTERÉS DE LA INVESTIGACIÓN.

En 1975, Claire Johnston planteó la noción de un cine deconstructivo de la estructura clásica de narración y de representación de la feminidad. Tal confrontación propuso una desnaturalización de los modelos clásicos para mostrar así su origen artificial y construido, lo que señalaba rigidez y

parcialidad de los modelos de feminidad que el cine clásico había propuesto e impuesto en el imaginario colectivo. Tal mirada, se plantea bajo una dualidad referida en términos de buena o mala, siendo éste un modelo explotado en su máxima expresión en los melodramas mexicanos de la época de oro.

Cabe considerar lo anterior como una denuncia sobre la mirada dominante, por lo que marcar el extrañamiento a los estereotipos, contrapone *"la concepción narrativa a las experiencias concretas de las mujeres"* (Millán,1999:42). De aquí deriva la importancia de conceder al sujeto femenino la delineación propia de su forma, alejada de representaciones que han sido condicionadas por los medios y la cultura.

Matilde Landeta (1913-1991) fue una mujer que hizo de su obra una mirada crítica al universo de las representaciones generadas en la época de oro del cine en México, donde el constructo del imaginario era realizado por importantes directores masculinos que marcaron la mirada dominante de la época.

La obra de Matilde Landeta, muestra una mirada diferente, porque muestra una complejidad del género no expuesta en el cine de la época que tenía matiz más bien unificador y limitativo de la idea "mujer". Es una mirada deconstructiva ya que la directora plantea en su obra la idea de "mujeres", no de "mujer". Esto representa un cambio y una variedad frente a lo social, ya que la pluralidad, expone la idea de complejidad del sujeto. Sus mujeres protagonistas, son entes que mueven la acción dramática, por lo que su cine es evidencia de una tesis de la autora: la imagen de las mujeres en el cine.

Por lo que en el presente trabajo propongo evidenciar las ausencias en cuanto a la representación del universo femenino en el escenario cinematográfico en México, tomando como contraposición la vida y obra de la cineasta Matilde Landeta. Tales ausencias marcan una ideología, así como el discurso social de aquella época.

La necesidad de cuestionar las representaciones de las mujeres, tomando como motivo la obra de Matilde Landeta, implica también reconocer el valor de su obra y la transgresión de sus propuestas, que van de la mano con las luchas

y logros en su historia personal, dentro de un medio atribuido en ese tiempo sólo a los hombres.

La investigación parte de un corpus teórico que comprende:

- La Teoría general de la Imagen como sustento para hablar de representación. La imagen cinematográfica como territorio fenomenológico donde se plasma una relación entre sujeto y objeto captado, donde lo oculto, resulta tan significativo como lo que se ve.

- La teoría fílmica feminista y el concepto *cine de mujeres* como mirada que confronta y deconstruye la mirada patriarcal, haciendo evidente la artificialidad de las representaciones de mujer.

- La Época de Oro (1939-1952) del cine en México, con la intención de entender el contexto y discurso de género en las representaciones de la época.

- La vida y obra de la cineasta Matilde Landeta como pionera del cine en México. Como transgresora y crítica de su tiempo al papel impuesto a las mujeres, sus películas confrontan el modelo de representación institucional en un contexto social, histórico y político. Por lo que su obra deberá enmarcarse dentro del concepto “cine de autor” por la mirada alternativa y crítica al constructo mujer en el escenario cinematográfico, por imponer una tesis particular en sus películas derivada del trabajo directo en sus guiones, así como por el desarrollo de sus producciones bajo una línea diferente de financiación a la ya tradicional.

El *corpus* de análisis fue constituido por las cuatro películas que dirigió Matilde Landeta y en las cuales también participó como guionista:

1. Nocturno a Rosario (1991)
2. Trotacalles (1951)
3. La negra Angustias (1949)
4. Lola Casanova (1948)

De la selección de la muestra, me interesa:

- Identificar los personajes, las acciones, los conflictos, así como las premisas que transgreden la representación clásica planteada por el cine de la época de oro.
- Identificar los rasgos y aspectos que hacen visible la diversidad y complejidad del género femenino.

1.7 METODOLOGÍA.

Historia de vida

En esta investigación, el proceso de emisión es entendido como un acto de enunciación, que se vincula a una postura ideológica. Por lo que se parte de la metodología de la **Historia de vida** para entender las relaciones entre la historia personal de la realizadora y la gestación de la mirada deconstructiva en su obra.

La *historia de vida* consta de tres grandes etapas:

- Iniciar con las dimensiones básicas de su vida, desde un ámbito cultural, biológico, histórico y social.
- Identificar los puntos de inflexión o eventos cruciales en los que el sujeto altera drásticamente sus roles habituales, se enfrenta a una nueva situación o cambia de contexto social.
- Identificar los procesos de adaptación y desarrollo a los cambios, que se suceden en el proceso de su vida (Garrido, citado en Hernández, 2011).

Insertar la historia de vida en un discurso cultural, social, histórico y político, como lo fue la Época de Oro del cine en México, apoyará la comprensión de los usos, costumbres e impacto de sus acciones y obra, en una época y geografía determinada.

Así mismo, vislumbrar la obra de Matilde Landeta desde el concepto “cine de autor”, es sustentar el reconocimiento a su propuesta como alternativa ante la mirada clásica de las representaciones, lo que se fortalece con la creación de

la productora TACMA, S.A. buscando mayor libertad creativa. Sin embargo, es conveniente notar que aunque el concepto “cine de autor” fue un término acuñado posteriormente a la producción de sus 3 primeras películas –y quizás las más importantes para este análisis-, sirve de sustento para el análisis de lo histórico como evidencia de las limitantes impuestas a las mujeres.

Análisis de contenido:

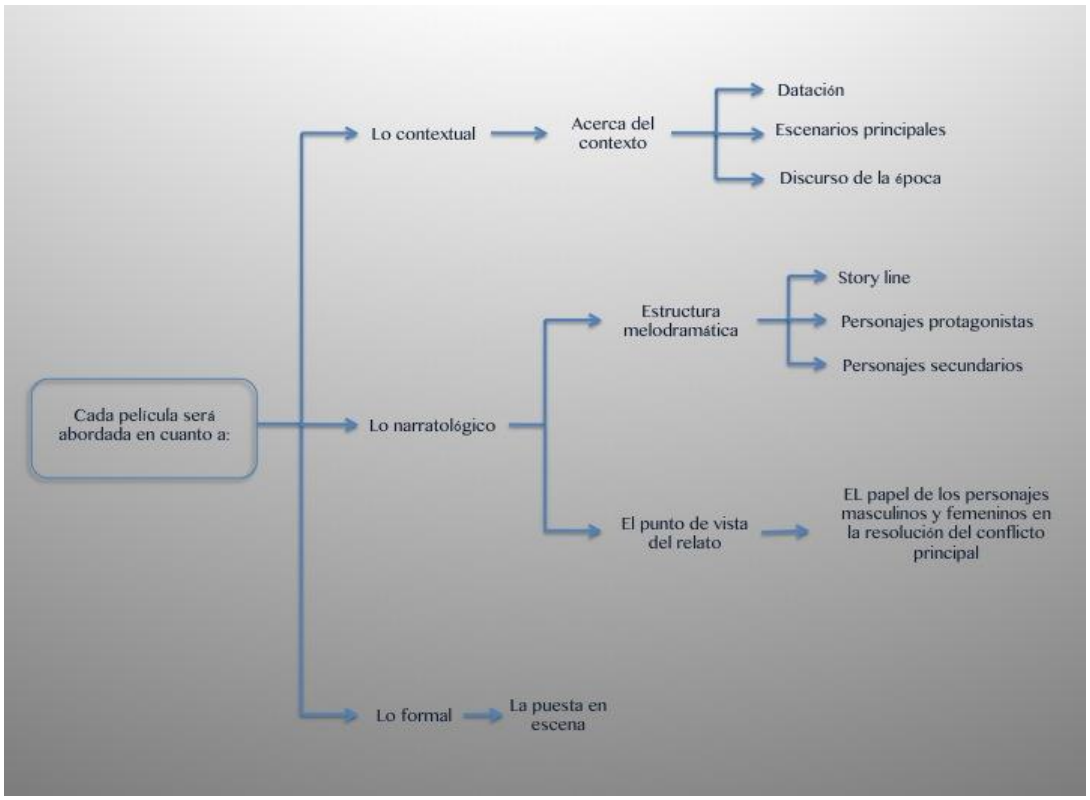
Desde el punto de vista de la representación, el cine de la Época de Oro en México fue producto de la mirada dominante al género, lo que supone ausencias del discurso social y cultural, desde el corpus de la teoría fílmica feminista y el cine de mujeres. Por ello es importante identificar categorías que permitan contraponer lo ausente con el análisis de lo visible en la obra de la cineasta Matilde Landeta.

En el análisis estarán incluidos los discursos de un:

- contexto referencial,
- contexto de emisión,
- contexto de recepción,
- análisis de la obra como mensaje.

Cada película de la directora será analizada desde el siguiente esquema:

El análisis de la imagen y el sonido como representación fílmica, el análisis del relato o de la estructura narrativa, así como el análisis del proceso comunicativo y su comprensión dentro de un discurso de época (Montiel citado en Gómez Tarín, 2007:18).



Fuente: elaboración propia

II. APROXIMACIÓN TEÓRICA

2.1 IMAGEN Y REPRESENTACIÓN.

No hay forma sin contenido, cualquier imagen es una toma de posición ante la realidad. Representación implica ideología, cualquier intervención en el significado del contenido incluye la modificación de la forma.

No hay imagen, por sencilla que parezca, que no denote en su interior la relación objeto / sujeto. La distancia o acercamiento, así como el punto de vista entre uno y otro, participa de manera discreta pero evidente, lo que permite entender la importancia de quien opera en el atrás de la cámara, como ojo rector de lo plasmado.

La imagen por sí sola es un discurso de enunciación, él está o estuvo ahí. El recorte espacio / tiempo es la evidencia de la imagen como parcialidad y por lo mismo subjetiva. La selección de ese recorte es la postura de enunciación de una realidad que se construye con la misma imagen, pero como parcialidad al fin y al cabo ya que al mismo tiempo la imagen fuera de los bordes establecidos señala una presencia en los indicadores de lo captado por la cámara.

Definir imagen conlleva al término imitación, *"…se caracteriza por su grado de iconicidad (nivel de semejanza que la imagen tiene con el objeto real) y por su grado figurativo (la representación del exterior, tal como este es percibido)…"* (Galindo, 1988:78); lo que lleva a su carácter icónico, es decir, el grado de referencialidad e implica mayor o menor cantidad de información de la misma.

La imagen puede emanar de cualquier estímulo que es detonado por los sentidos, lo que nos lleva a expresar la apariencia de un "algo" que puede ser real o imaginario, pero buscando su relación en el universo del conocimiento previo.

La imagen es un conjunto de signos que interactúan entre sí, que cuenta con un medio e intención, por lo que Prieto Castillo señala que no existe una

imagen “ingenua”: *“Toda expresión es una toma de posición ante la realidad y uno se expresa para indicar algo, para explicarlo o bien para distorsionarlo o parcializarlo…”* (Prieto, 1983; citado en Galindo, 1988:78). Por ello podemos afirmar que es codificada con toda intención desde un punto de vista social, cultural, técnico, político, estético o económico, entre muchos otros.

> *“Las imágenes en sí, están impregnadas de punto de vista; de un doble punto de vista, si se quiere, puesto que contienen por lo menos una mirada y además, son ellas mismas miradas indefectiblemente […] es preciso examinar con atención el entramado de formaciones que constituye la imagen y a través de las que ésta llega hasta nosotros”* (Catalá, 2005:30-32).

Cualquier acercamiento a la imagen implica abordarla desde su contexto histórico, social y político, para comprenderla en su momento, solo así es posible entender el marco ideológico que la sostiene.

Según Josep María Catalá nuestra visión se construye culturalmente y requiere del recurso de la mimesis para su comprensión; pero cuando deja de ser copia de la superficie de la realidad, se recurre al símbolo como enlace (Catalá, 2005). Por lo tanto, el concepto de representación aterriza en el umbral del significado específico bajo una ideología determinada, hecho que tendrá repercusiones en un contexto particular. Cuando a través de elementos simbólicos, se está comunicando acerca de la realidad referenciada, se aborda el terreno de las representaciones.

Para exponer la realidad, la representación es un recurso artificial para mostrar cierta mirada, para interpretarla y pensarla. El ser humano necesita representar lo que le rodea, para comprenderlo y asimilarlo. Por lo tanto, la representación habla de lo que la realidad es y significa bajo una mirada determinada.

> *“La idea de que la representación es un espejo, un instrumento y una síntesis nace de concebirla como mera re-presentación: algo que en un momento no está (la realidad) pero que vuelve bajo otra forma (la imagen)”* (Casetti, 2000:234).

Desde el escenario mediático, la realidad se construye en representaciones específicas para ciertos grupos. Cada una de ellas, por la intención comunicadora comprende diferentes grados de acercamiento al referente, por lo que se llega a la abstracción, al simbolismo, al realismo estereotipado o a la exageración. Sin embargo, en la experiencia mediática, muchas de estas representaciones suelen ser aprehendidas y reproducidas por el sujeto que las lleva a su contexto como un aprendizaje intrínseco. El uso de estereotipos *"simplifica la realidad representada, sea por omisión o por deformación"* (Tuñón, 2000:16).

Existen tres maneras de acercarnos a la comprensión de las representaciones, Casetti (2000) señala que pueden ser de tipo:

- Filosófica: cuando la representación se cuestiona como idea.
- Estético: cuando mostramos algo y queremos evidenciar sus características.
- Militante: que busca el "qué" y "cómo", siendo una estrategia de análisis de la forma y el contenido.

La imagen mediática es representación de estilos, modos, usos y costumbres de una época por lo que *"…tienen un papel muy importante en la construcción de mundos de vida e identidades. Más aún, éstos contribuyen a la formación de adscripciones de identidad vinculadas directamente a maneras de entender el mundo, construidas a partir de configuraciones estéticas y de conocimiento"* (Torres, 2008:97).

Sin embargo, la experiencia de recepción entre el sujeto y la representación, evoluciona constantemente y se renueva en cada tiempo o experiencia que redefine la subjetividad con la que se relacionan. De aquí que una imagen ya sea fílmica, pictórica o fotográfica, pueda tener distintos impactos en diferentes momentos de la vida. Sin embargo, la experiencia de retroalimentación se establece por la función identificadora que busca con el espectador.

Por lo tanto, ante una exposición mediática, influyen también otras experiencias de la vida cotidiana que suelen reforzar o anular el contenido de la

representación. Por lo que algunos autores refieren que *"El cine ha de ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del S.XX, en la medida en que se refleja ampliamente la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los filmes […] el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo"* (Martón, 1983:14).

La realidad se reconstruye a partir de las representaciones mediáticas: *"Los relatos más influyentes […] proceden ahora de la prensa, la radio y la televisión. En el tumulto heterogéneo y disperso de signos de identificación y referencia, los medios proponen no tanto un nuevo orden como un espectáculo confortante. […] muestran escenografías fácilmente identificables, o sea que tienden a reproducir saberes convencionales"* (García Canclini, 1996:11-15). Por lo que es importante preguntar: ¿cuánto de lo visto o experimentado en los medios se convierte en memoria y verdad para el espectador?

Los medios se expresan a partir de sus diversas representaciones de espacio, de tiempo, de personas, de relación, por lo que la imagen y el sonido, contribuyen a dar credibilidad, lo que genera significación en el individuo y su contexto. Las representaciones generadas están influenciadas por las experiencias del sujeto con lo representado, ya sea de manera directa o indirecta y apelan a la búsqueda identificatoria y aspiracional con el espectador, pero la exposición de éste a otras prácticas culturales matizan o refuerzan el impacto mediático.

> *"El debate sobre el valor ideológico y político del cine implica una reflexión más amplia […] se trata de una crítica radical a cómo se ha ideado y practicado la representación" (Casetti, 2000:233).*

Desde la investigación feminista, el ámbito de las imágenes es una oportunidad de analizar lo que como constructo sobre las mujeres se propone, es un área de intervención donde se podría producir una transformación social gracias a un cambio de ideología en dichos productos culturales.

> *"Sin embargo, me parece que una de las mayores contribuciones teóricas del movimiento feminista ha sido su insistencia en el valor significativo de los factores culturales, en especial cuando*

> *adoptan la forma de representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres y a causa del carácter ideológico de tales representaciones, al constituir la categoría ´mujer´ y al delimitar y definir el denominado ´sistema sexo / género´" (Kuhn, 1991:18).*

Es por ello, que las diversas representaciones de mujeres, no son ingenuas, ni inocentes, pues como vehículo ideológico, normalizan y perpetúan su visión como objetos instaurados en una posición inequitativa con respecto al hombre.

De aquí la importancia de entender el feminismo como una postura política y que su incidencia en el ámbito de las representaciones de las mujeres sea un mecanismo de análisis y denuncia que abre el camino para la generación de constructos alternativos desde la experiencia femenina.

Una de las problemáticas abordada al respecto, es que, a lo largo de la historia, la mujer no ha tenido la experiencia del pleno derecho sobre sí misma, sobre su propio cuerpo y sobre su imagen por lo que algunos autores coinciden en la idea de la imposibilidad de hablar de lo femenino y por ello el problema radicaría en "*¿cómo hablar de esa otredad?"* (Millán, 1999:29).

Es por esto que desde el ámbito de la historiografía y dada su condición del cine como constructor de imaginarios, podemos afirmar que es *"fuente para el estudio y el avance de la Historia de la mujeres"* (Castejón, 2004:303), ya que muestra modelos, mensajes de subordinación y ruptura respecto al pensamiento patriarcal.

> *"Los estudios de género en relación con la creación cultural ubican dos planos de análisis dentro del orden de la representación. Uno, el de las formas y contenidos dominantes, a partir de los cuales se produce una imagen y un lugar de la mujer, y otro del varón dentro de las narrativas; uno más, el de las representaciones producidas por mujeres, donde se interesan por las recurrencias de motivos y estilos, posibles rupturas o transgresiones con los modelos dominantes"* (Millán, 1999:33).

2.2 EL CONTEXTO DE LA IMAGEN.

Por lo anterior, el cine es registro de un proceso histórico y cultural en el que la mujer tradicionalmente se ha desarrollado en un espacio doméstico y limitado. por ello el espíritu reivindicativo del análisis de las representaciones de las mujeres en el cine busca evidenciar esta exclusión del sujeto femenino en la mayoría de los procesos protagonistas de la construcción social, ya que el cine, como hemos indicado, es constructor de imaginarios y también es un medio poderoso de perpetuación de saberes y de ruptura de paradigmas, por el alcance e influencia misma del medio. Dada la situación anterior, se comprende que nombrar desde una mirada diferente a aquello que ha sido construido culturalmente desde una mirada patriarcal y desde un imaginario masculino se vuelve un reto para la representación, para el ámbito de lo femenino y del presente documento.

Entender la imagen como un espacio fenomenológico, hace evidente la presencia de variables que determinan el sentido de la misma. Es por ello que, partiendo de la estructura básica de un modelo de comunicación, resulta sustancial entender la complejidad de los supuestos que, como parte del proceso, definen a la imagen como mensaje, siendo los mismos: contexto referencial, contexto de emisión y contexto de recepción. Señalar la complejidad a partir de “contextos”, tiene su origen en la propia definición de la palabra:

> ***Contexto.*** *(Del lat. contextus).*
>
> ***1.*** *m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados.*
>
> ***2.*** *m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho.*
>
> ***3.*** *m. p. us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc.*

> ***4.*** *m. desus. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretejen.*
>
> (RAE, 2014).

Es Jesús Martín Barbero quien, citado por Guillermo Orozco (1997), ha definido a las mediaciones *como*

> *"´el lugar desde donde se otorga el sentido a la comunicación´. El mundo del trabajo, el de la política, la producción cultural, son entonces fuentes de mediación de los procesos comunicativos. Pero, además de éstas, hay otras muchas mediaciones. La etnia, el género, las identidades de la audiencia, las instituciones sociales a las que pertenece y los movimientos y organizaciones ciudadanas en las que participa, son también mediaciones que van conformando el resultado de sus interacciones con los medios"* (Orozco, 1997:28).

Es por ello, que entender el contexto que rodea el proceso de comunicación, fundamenta la necesaria complejidad y análisis de sus partes interactuantes, es decir, facilita la comprensión de sentido entre las diferentes variables que se entrelazan.

2.2.1 Contexto referencial

> *"Toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real o, si se quiere, la cuestión del realismo" (Dubois,1986:19).*

El contexto referencial de la imagen es el espacio donde se inscribe y se determina la comprensión de la misma, en éste se determina su discurso de época: lo social, lo histórico, lo político que se entrelazan para dar sentido. En su conjunto, genera significaciones específicas para un grupo determinado, la

imagen adquiere contenido por la información que se tiene de ella, siendo conocimientos previos que anclan en un significado. Si se cambiara de espacio y tiempo, la imagen podría perder su razón, su intención. Sin embargo, en la experiencia de recepción, si se decodifica bajo el manto referencial de la época, la imagen recobra nuevamente su fuerza.

> *"…no se puede pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y de su eficacia pragmática"* (Peirce citado por Dubois, 1986:61).

En el ámbito de la imagen, es referencial toda aquella información previa que tenemos de la imagen y su contenido: quien la hizo, en qué época, bajo qué circunstancias, con qué intención. Conocer la información que rodea a la imagen, determina el sentido y permite el camino hacia sus profundidades.

Por citar un ejemplo utilizaré una anécdota personal. Hace tiempo, mientras revisaba títulos en una librería, me topé con un título: "Imágenes pornográficas de principios del siglo XX", al abrirlo, descubrí a mujeres que mostraban a partes su desnudez, con gracia y estética naturalista e inocente. Ante mi mirada no había pornografía. La experiencia actual ante la imagen contemporánea, los usos de imágenes corpóreas a los que estamos acostumbrados en la publicidad actual, han privado a mi mirada de la sorpresa y misterio del cuerpo desnudo. Las políticas del cuerpo y lo permitido en su representación han cambiado. Sin embargo, en la parte inferior del libro, aparece una fecha: 1904. Este detalle hace que mi percepción sobre las imágenes del libro se tornen transgresoras al recordar los usos restringidos en la mostración del cuerpo en esa época. En este segundo ejercicio espectatorial, lo que observo, lo hago desde una mirada contextual de 1904, y por lo que tengo de conocimiento de esa época, las fotografías se tornan fuertes, sin duda, transgresoras a los usos y costumbres de la época, por supuesto, las percibo más fuertes que en el primer ejercicio de observación.

2.2.2 Contexto de emisión

> *"Los rasgos que definen el contexto definen también las figuras del Emisor y del Receptor, condicionados por el sistema político, social y cultural del momento".* (Amador, 1996:125).

El discurso de producción parte del ámbito de la subjetividad, de las experiencias, influencias y búsquedas de quien está en la emisión y que se plasman como contenido intrínseco en la imagen-mensaje.

Es Lozano Rendón quien citando a Shoemaker y Reese señala:

> *"¿Qué factores desde adentro y desde afuera de las organizaciones de medios, afectan el contenido de los mensajes?´. Entre esos factores, los investigadores de esta tendencia analizan las actitudes personales y orientaciones de los comunicadores, los valores profesionales, las políticas corporativas de las organizaciones de medios, la propiedad y el control de los mismos, los condicionantes derivados del sistema económico y las influencias ideológicas del sistema social global"* (Lozano, 2007:58).

Las condicionantes que señala el autor, delimitan una postura de relación entre el sujeto (emisor) y el objeto (imagen), quien lo aborda según una visión personal, intencional e ideológica.

La emisión es una posición de "poder" dentro del discurso de recepción. Cualquier constructo emitido, tiene un valor significativo y determinante en la imagen como mensaje y, por ende, en la experiencia de recepción. De aquí surge la intención como línea de cauce a la imagen y como propósito de producción, por lo que la naturalidad que se imprima tiende a crear la idea de "verdad" en el espectador.

La autoría define una posición y una ideología desde el entramado de emisión, tiene un valor significativo para el feminismo, pues estas representaciones contribuyen a la conformación de los saberes socialmente dominantes al respecto de las mujeres, los hombres y sus relaciones. Desde los estudios de género, se habla de la importancia de favorecer los canales de producción

culturales a las mujeres, con una intención de rescatar una mirada propia que explore un lenguaje nuevo, alejado de los referentes culturales anclados en una cultura patriarcal.

Es por ello, que la discusión adquiere sentido cuando se confronta la idea "mujer-objeto" y el género de la autoría de la representación, por lo que Kuhn señala la necesidad de conceder más importancia al papel de las mujeres desde el entramado de emisión para generar productos que desnaturalicen y deconstruyan esta idea parcial y simplista de las mujeres (Kuhn,1991). Explorar una mirada diferente desde la emisión es un aporte nuevo a los productos culturales de una época, lo que pone de manifiesto la importancia del cine como constructor de subjetividades.

> *"Las principales aportaciones de la teoría fílmica feminista fueron poner de relieve la importancia de las representaciones como producto social y cultural, y las repercusiones de ésta representación que no son sino fruto de una interpretación social y cultural concreta del papel que deben ejercer las mujeres en la sociedad…"* (Castejón, 2004:306).

2.2.3 Contexto de recepción

Ante una experiencia espectatorial, las características sustanciales del receptor determinan la calidad, cantidad y sentido del mensaje decodificado.

> *"…hay que estudiar los grupos humanos, definir sus móviles, sus actitudes y tratar de relacionar el comportamiento de esos grupos con la totalidad de la sociedad de la que forman parte"* (Barthes, 1986:12).

La correlación del sistema sociocultural, así como de las habilidades de codificación / decodificación como marco de interpretación con el emisor, son sustanciales para acertar en la intención de inicio.

> *"Los diferentes contextos de recepción y mediación se desenvuelven en múltiples factores y variables",* señala Carmen

> Lazo quien cita a Gabelas (2005), para describir *"el marco cultural de recepción como el que se establece en el modo en que un grupo humano vive, piensa, siente, se organiza, celebra y comparte la vida"* (Lazo,2008:3).

Es decir, el proceso de recepción conjunta las experiencias de vida de las personas con la experiencia mediática, que se impregnará reforzando así una comprensión específica del mismo

> *"El significado del texto nace, pues, de la confrontación entre dicho texto y su destinatario; una confrontación que desemboca en una negociación de sentido propiamente dicha"* (Casetti y Chío, citado por Lazo, 2008:37).

Desde la teoría fílmica feminista la experiencia del receptor está condicionada por una mirada patriarcal y posesiva que distingue en roles pasivo-activo a los géneros, así como la predisposición a mirar desde la perspectiva masculina. En el Modelo de Representación Institucional enunciado por Noel Bürch (1991), se

> *"hegemonizó el cine mundial en todos los aspectos, narrativos e industriales. Desde luego, con importantes variantes regionales del modelo, aunque con las características más generales y estables del MRI o cine clásico: continuidad de la diégesis, transparencia narrativa, causalidad lineal […]. Este pacto ficcional basado en la "apariencia de verdad", en la consecución de "lo verosímil"* (Alvira,2012:161).

De aquí que el cine hollywoodense propagara ciertos referentes estéticos desde una mirada falocéntrica, que incluye la objetualización de la mujer y la consolidación del sistema de estrellas.

Si bien la comprensión de las diversas mediaciones que intervienen en el contexto de recepción son un filtro para la decodificación del mensaje percibido, hay también presencia de otros saberes que otorgan herramientas para el análisis del mensaje. Un ejemplo de esto es el conocimiento del medio de recepción es decir, su línea editorial, su giro, ideología, autor, entre otros,

así como la identificación de la intención del mensaje, siendo todo ello un ejercicio necesario de alfabetización visual.

2.3 LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA COMO DOCUMENTO.

> El cine *"… no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculación de una representación; en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones"* (Colaizzi, 2001:7).

La imagen cinematográfica es un documento histórico ya que sirve de registro de las representaciones en un tiempo y espacio específicos.

Es un documento histórico porque cuenta su propia historia y evolución. Recuperar los nombres y obras olvidadas, valorar la obra dependiente e independientemente de su género de emisión, así como descubrir su aporte bajo la comprensión del discurso social-histórico y político de su producción, es ir uniendo piezas de un rompecabezas que al final contará una línea de vida. Con su juventud y madurez, con sus logros y pendientes, mostrará una evolución en temáticas, técnicas y personajes que desde la dirección apuestan por mostrar una mirada específica y a la vez diferente, lo que es aporte para la evolución del discurso cinematográfico. Sin embargo, como todo documento el cine es escritura y presencia de subjetividades de quien escribe, por lo que la autoría del texto fílmico mas allá del guión, es intención plasmada en puesta en escena y montaje, responsabilidad que compete a una mirada directriz de la escritura en el film.

> *"Por todo ello, realizar la lectura histórica de un filme supone recuperar el punto de vista de un espectador intencionado e*

> *ilustrado, que toma conciencia del carácter de representación de lo que ve y, por tanto, forzado también a una nueva labor interpretativa en la que no puede olvidar la servidumbre que el filme tiene respecto al momento de su realización, respecto a las leyes del espectáculo-narración cinematográfica y respecto a las corrientes cinematográficas del momento"* (Amador,1996:116).

Sin embargo, mirar el pasado a través de sus diversas expresiones y personajes, nos permite entender una lógica del momento, de la época. Examinar estos documentos cinematográficos permiten comprender la evolución de las sociedades, que en el caso de Matilde Landeta es consciente de su mirada femenina y de sus posibilidades expresivas. Sabe del oficio, así como de las posibilidades del contar historias desde su experiencia de mujer, donde se marca un choque entre las representaciones y su propia experiencia. Por ello, con toda intención conforma una tesis particular de mujeres que desde la acción, confrontan su rol en una ficción teñida de lógica patriarcal, pero plasma mujeres de acción, que deciden y deambulan tras sus deseos. He ahí que el cine es un documento con una gran enseñanza desde diversos ópticas.

> *"El cine nunca representará el mundo tal como es, precisamente porque solo puede representarlo, es decir, dar una configuración de tipo simbólico. En la pantalla no se trata de cosas sino de signos"* (Casetti, 2000:255).

Es un documento histórico porque produce discursos que nos hablan de un pasado, presente o futuro. Bajo el género de documental, el cine cuenta la vida y su circunstancia. Y también, porque es una herramienta didáctica en un tiempo donde la imagen es el recurso más importante dentro de las aulas y en la vida cotidiana. Las posibilidades del medio, lo ubican como una experiencia de gran impacto para el aprendizaje. El cine como documento denota en su estructura la presencia de una voz que enuncia en discursos visuales y linguísticos, al tiempo que se dirige a un alguien con características específicas por los diferentes códigos empleados, siendo el que recorre la ruta del relato en una experiencia compartida.

Un film es un discurso construido y no un conjunto de imágenes organizadas de manera arbitraria y también es un texto con intención de apelar a la identificación del espectador con la mirada de la cámara.

Siendo el cine un referente más allá de lo que se ve en pantalla, es igualmente material sustantivo para el análisis como soporte complejo de significación.

Pilar Aguilar (2002), señala que el modelo narrativo del relato nos es sustancial para entender y construir verdad, porque

> *"…son, además, modelos para la aceptación o el rechazo de lo que nos rodea […] pero hay dos aspectos que debe preocuparnos aún más: su enorme capacidad de influir y educar nuestras emociones y también su enorme capacidad de burlar nuestros filtros racionales"* (Aguilar,2002:71).

El cine explora los valores de la naturaleza humana, sus orígenes y su expresión, por lo que las representaciones miran de frente al espectador en busca de un punto de encuentro. Es así que el cine es documento que escribe sobre el sujeto mismo, su historia, sus sueños y sus deseos. El cine es mirada de un tiempo y espacio, documento que evidencia una época determinada con sus formas y sus contenidos.

El cine como documento se cuestiona la representación social y de género a través de las imágenes cinematográficas, discutiendo temas no abordados por la cultura y el orden social impuesto por la mirada patriarcal de la época.

> *"[…] efectos de significado y percepción, autoimágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología"* (De Lauretis,1992: 63).

La simbología de los sexos se refuerza a partir de prácticas culturales donde se establece una imagen de género, por lo que en el ámbito de la representación las imágenes de mujeres y hombres creados por el cine cobran una especial importancia en el fortalecimiento de imaginarios.

Es así que el cine se vuelve reflejo y aspiración. Presenta y valida la pertinencia de la representación, pues naturaliza a nuestra mirada, a nuestra experiencia.

2.4 LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA.

> *"La historia del pensamiento feminista es la historia del rechazo de la construcción jerárquica de la relación entre varón y mujer en sus contextos específicos y del intento de invertir o desplazar su vigencia"* (Joan Scott en Lamas, 1996:265-302).

2.4.1 Antecedentes

El género es una realidad construida social y culturalmente. Marta Lamas (1999) lo ha definido como una construcción cultural basada en el sexo biológico con la que cada sujeto da sentido a su identidad.

Lo masculino y lo femenino son las denominaciones de género aceptadas, lo que tiene relación con una lógica dual y cultural para entender las cosas a partir de opuestos: lo bueno y lo malo, lo oscuro y lo luminoso, lo húmedo y lo seco, lo negro y lo blanco, lo que se complementa y lo que se excluye (Tuñón, 1998).

Joan Scott (2008), señala que uno de los usos más comunes del género es la organización social de las relaciones entre ellos, por lo que se denota una "*forma primaria de relaciones significantes de poder" (Millán, 1999: 23).* Lo que es una articulación de poder entre opuestos siendo un campo de significaciones en lucha.

Todo trato entre individuos son relaciones de poder, señala Foucault (1992), y ante la naturalización de las relaciones jerárquicas y en apariencia complementarias se determina una afectación simbólica como contratos invisibles pero aceptados socialmente.

Las relaciones de poder marcan una jerarquía entre sexos, por lo que en el caso de las mujeres han tenido un:

> *"…concepto problemático que está colmado de las sobre-determinaciones de la supremacía masculina […] y de una cultura fundada en el control de las mujeres […], la mujer podía ser definida, delineada, aprehendida –entendida, explicada y diagnosticada- hasta un nivel de determinación nunca otorgado al varón mismo, que es concebido como un animal racional con libre voluntad […] libre para construir su propio futuro sobre el curso de su propia elección racional, […] ella es siempre el Objeto, un conglomerado de atributos para ser predecido y controlado junto con otros fenómenos naturales […]"* (Alcoff, 1989:1).

Fue Francesco Casetti quien señala tres factores que facilitaron el nacimiento y promovieron el desarrollo de la Teoría Feminista del Cine:

> *"El primero de ellos es el movimiento de las mujeres que desde los años 70 se empeña tanto, en un análisis que abarca todos los campos como una lucha abierta contra las estructuras sociales dominadas por los hombres. Surgen entonces asuntos como la marginalidad del papel femenino, la existencia de una creatividad reprimida, la diferencia entre lo dicho y lo vivido, etc. […] El segundo factor consiste en la difusión del cine independiente y la creciente presencia femenina entre los cineastas. […] El tercer factor factor es el análisis de la representación. El interés por los modos en que el discurso impone su concepción del mundo y asigna un puesto al que lo produce o al que lo recibe, permite a las mujeres contemplarse en la imagen que se les ha asignado y conocer dónde están situadas en el circuito de la comunicación social. Tenemos pues un trabajo político, una práctica fílmica y una investigación académica"* (Casetti, 2000:251).

El movimiento de mujeres, generó una desnaturalización de los supuestos concebidos en torno al género y en específico en torno a las mujeres. Como

movimiento político, confrontó las estructuras de poder entre los sexos y los mecanismos de alienación simbólica.

La denominada teoría fílmica feminista (*Feminist Film Theory),* desarrolló un proyecto de crítica que trajo consigo un conjunto de prácticas y discursos articulados alrededor de las mujeres, abriendo el debate en torno a representación, subjetividad, placer, cultura y relaciones de poder, lo que nos conforma como sujetos históricos, así como predispone la percepción y definición de la realidad al estar insertos en un proceso de construcción cultural (Colaizzi, 2001).

> *"El desarrollo de la teoría fílmica feminista en los últimos treinta años se puede entender como parte de la dimensión pragmática del cine como modo de representación, discurso e institución, y como parte integral del acto cinematográfico en la medida en que un modo de representación nos remite necesariamente a un modo de producción y a modos de recepción"* (Colaizzi, 2001:3).

Las diferencias entre los sexos determinan las relaciones sociales articulando un campo de significaciones que se oponen. La sexualidad se politiza y estas configuraciones enmarcan una producción cultural específica, que afecta incluso las configuraciones mentales en los individuos. Estas configuraciones estructuran las relaciones familiares, laborales y se muestran en la organización de los deberes y responsabilidades, por lo que se asignan diferentes actividades por género.

2.4.2 La mirada como acto de enunciación

La mirada construye y deconstruye un estímulo en busca de sentido, pero es un acto deliberado de inter-relación. No existe una mirada ingenua, ni simplista, porque cualquier imagen se codifica y decodifica desde el complejo soporte de la subjetividad. En imagen, la mirada es una toma de postura ante la realidad y es un indicador de la relación del sujeto ante el objeto captado.

La enunciación supone una elección entre un conjunto de posibilidades, lo que genera un punto de vista. Casetti señala tres puntos que plantean la idea de enunciación: el construirse, el situarse y su posible autorreferencialidad (Casetti, 2000).

Un modo de representación conlleva el término ideología en su estructura, en su comprensión y en su planteamiento. Hablar de género y representación, supone la existencia de una mirada construida social y culturalmente. El acto de mirar es una relación activa-pasiva que implica el mirar y ser mirado. El mirar construye para dar sentido, ser mirado es colocarse a merced de otra subjetividad.

> *"La enunciación puede hacerse sentir o, por el contrario, desaparecer. En el primer caso da lugar a un texto que, al representar algo, representa también el hecho de representarlo; en el segundo caso da lugar a un texto que representa un mundo directamente, sin representar su representar"* (Casetti, 2000: 272).

2.4.2.1 La mirada tradicional

> *"El MRI es un concepto generalizador que permite analizar las tendencias culturales dominantes, la relación entre sus contenidos y sus formas. Sin embargo, se trata de un concepto que debe ser contextualizado en cada análisis…" (Millán, 1999: 38).*

Fue Noel Burch (1991) quien definió las características formales del Modelo de Representación Institucional, dando lugar al sistema de representación "clásico" que comprende los paradigmas dominantes, bajo una visión "natural", es decir, lo mas realista posible. El MRI se plantea a partir de los constructos hollywoodenses de la década de los 40´s, por ser aquellos que influenciaron un imaginario de género denominado como clásico. Éste comprende una serie de mecanismos textuales y de construcción de significados que reflejan la posición de la mujer en el interior de un inconsciente patriarcal (Millán, 1999).

Si la mujer *"...no existe como sujeto, sino como un mero reflejo de las nociones masculinas"* (Castro, 2002:28), entonces es posible entender que con el MRI se establece un tipo de discurso, así como una estética de lo femenino y masculino que se aprende social y culturalmente.

> *"¿por qué en el cine clásico las figuras femeninas son mas monocordes que las masculinas? La impresión es que mientras las segundas pertenecen a una iconografía de orden narrativo, que se preocupa de la individualidad de cada personaje, las primeras pertenecen al universo del mito, poblado de presencias que no tienen matices. Así, el mito realiza su función a través de figuras ´fijas´y éternas´, y proporciona un modelo de explicación único a hechos que son distintos"* (Casetti, 2000: 253).

Dentro del discurso cinematográfico clásico, la voz de la mujer está sistemáticamente ausente o reprimida frente a un discurso dominante de tipo masculino. Es decir, las mujeres no cuentan sus historias, ni tienen voz propia, así como tampoco controlan sus propias imágenes pues están ideológicamente instaladas en función del patriarcado (Johnston citada en Kuhn, 1991).

Los roles tradicionales están muy alejados de la mujer real y sus experiencias cotidianas, ya que las películas son una ventana a las fantasías masculinas. Haskell con su libro *From Reverence to Rape,* marca una diferencia entre la reverencia de los estereotipos femeninos de los años 30 y la violencia hacia la mujer de los años 60 y 70´s. Diferencia que cabe entender necesariamente como una consecuencia del desarrollo del ámbito feminista en este periodo. La autora profundiza en la ideología y función del melodrama, así como en el discurso fílmico respecto del sujeto espectatorial:

> *"…el cine para la mujer [woman's film] satisface una necesidad masturbatoria, es pornografía emocional, soft-core, para el ama de casa frustrada. Se fundamenta en una estética falsamente aristotélica y políticamente conservadora según la cual no la compasión y el miedo, sino la autocompasión de sí misma y las lágrimas empujan a la espectadora a aceptar su sitio en lugar de rehusarlo…"* (Haskell, 1974:154-155).

En un esquema de MRI, las representaciones tradicionales así como la estructura narrativa denominada “clásica”, naturalizan las formas afianzando una idea artificial del sujeto y sus acciones, lo que señala el “debería” como limitante a la complejidad humana. En este caso, Kuhn (1991) refiere que existe una idea preexistente dentro de las narraciones clásicas de reconducir a la mujer a su sitio, un sitio asignado en esta cultura dominante, en donde el salir de lo estructurado, implica una ruptura en el orden establecido. Tal re-encausamiento argumental suele valerse de las formas del amor romántico que se considera la fuerza más influyente en la resolución del “problema femenino”. Por el contrario los personajes femeninos que desafían el orden social deben tener un castigo que llega al repudio o incluso a la muerte.

> *“Así, la mujer que intenta rebelarse está destinada al fracaso y a la vuelta al sistema, por eso el destino de la mujer es que ´se hable de ella´, sin que ella ´hable´ jamás”* (Casetti, 2000:254).

En este orden social, para las mujeres está vedado la declaración del deseo, la vivencia de la sexualidad, el control del poder, la curiosidad, la transgresión a lo permitido en el discurso de la época. Dentro de las representaciones, está el cuerpo de la mujer transformado en fetiche, la idea de mujer objeto a partir de una segmentación del ser. Tal es el caso de la imagen femenina con tintes eróticos y sexuales que lo registra a partir del uso de planos a ciertas partes del cuerpo, que no reconoce al sujeto desde su totalidad sino desde lo fragmentario, y que busca explotar el morbo en el espectador. Como consecuencia en la gramática de los medios, pareciera que se es “más mujer” o “más hombre” a medida que los atributos sexuales se hacen más evidentes.

En esta representación clásica se incluyen aquellas imágenes estereotipadas, reduciendo la representación a una mirada unívoca del ser femenino, tal es el caso del corsé, encaje o escaso vestuario resaltando ciertas poses que redundan en la sensualidad del personaje, así como actitudes de dependencia del sujeto femenino en relación al masculino.

Esta mirada, induce a identificarse con papeles de víctimas, objetos sexuales, seductoras, o incapaces de llevar a cabo ciertas tareas, siendo denominado por

Mary Ann Doane como una “mascarada de la feminidad”, lo cual es un travestismo intrínseco en las mujeres (Colaizzi, 2002). Fortaleciendo un imaginario femenino que encasilla más bien en un papel complementario y atrapa en un juego de roles opuestos: ser madre o ser puta.

En el discurso clásico del cine, la voz de la mujer está ausente frente a un discurso dominante de tipo masculino (Kuhn, 1991). Desde la construcción del personaje, a las mujeres no se les da la posibilidad de expresarse conforme a sus deseos ni de ser dueñas de su propia imagen pues son concebidas en función del planteamiento patriarcal. Se ha generado una concepción masculina de lo femenino, lo que es una feminidad enseñada y aprendida por nuestra cultura.

Se ha fortalecido un imaginario determinado. Julia Tuñón (2000) señala que en el cine clásico los estereotipos son una necesidad, pues permiten el reconocimiento de algo en sus atributos esenciales, por complejo que éste sea. Los estereotipos son símbolos culturalmente disponibles que expresan un sistema de valores, lo que es un recurso para resaltar y diferenciar ciertas conductas bajo límites específicos como referencias emblemáticas.

En el caso del cine mexicano de los 40´s, como el más importante constructor de imaginarios, el uso del melodrama definió a sus personajes como opuestos en una concepción del bien y el mal, lo que favoreció la creación de estereotipos en esta dualidad enfrentada. Los personajes fílmicos de la época aterrizan en esa concepción polarizada *“porque encarnan categorías morales implícitas y didácticas”* (Tuñón, 2000:46). Por lo que éste carácter didáctico buscó moldear a hombres y mujeres en un proyecto de moralidad que protegiera a las familias mexicanas de la amenaza que significaba la modernidad en la época.

Los roles de género plantean una idealización en la mujer bajo una mirada inequitativa con respecto al hombre. Dentro de esta época, el género unifica a las mujeres en una mirada generalizadora, lo que omite la variedad y la complejidad de los géneros en su representación.

Algunas teóricas que devienen en estudios feministas desde el ámbito de la representación, señalan la importancia de confrontar los modelos de belleza que frecuentan los medios y abordan dos caminos:

1. **A nivel histórico,** se señala la importancia de rescatar la mirada femenina a lo largo de la historia. Mujeres que desde la instancia de emisión, han confrontado una mirada patriarcal y han planteado nuevos caminos para el discurso, por el único motivo de deconstruir el concepto de lo femenino. Dentro de esta línea, se rescatan nombres del olvido del tiempo y de diversas nacionalidades, tal es el caso de Matilde Landeta en México. En la obra de muchas de ellas, se descubre una mirada diferente a los constructos de época y que hace evidencia de un discurso diferente que muestra pluralidad de contenidos y visiones del sujeto. Por otro lado, es imprescindible entender quienes han sido los cronistas de la historia para entender el origen de la inequidad entre géneros.

2. **A nivel estético:** La mirada patriarcal ha sido una mirada omniscente. Las mujeres no han tenido la posibilidad de enunciarse por sí mismas y han sido un tema abordado desde la mirada masculina, la cual les ha enseñado una estética de lo femenino, al establecer un manejo de ciertos códigos de vestimenta y roles de conducta, que establecen lo que culturalmente se ha entendido como lo femenino.

Es por ello que deconstruir las prácticas que generan la “normalización” de las relaciones problemáticas entre hombres y mujeres, se vuelve una tarea prioritaria, ya que en el discurso de los medios, podemos encontrar que:

1. Establecen un modelo de belleza femenina que va contra la misma naturaleza de los cuerpos, promoviendo la búsqueda inalcanzable y artificial de los mismos.
2. Promueven roles inequitativos entre los géneros y limita los espacios de desarrollo para unos y otros.
3. Posicionan a la mujer como dependiente de su contraparte masculina y a este le otorga un status de superioridad.

4. Muestran el cuerpo de las mujeres como trofeo, promoviendo la idea objetual del cuerpo femenino.
5. Justifican actos de violencia contra las mujeres, bajo la máscara de la pasión, el amor, el deseo.
6. Promueve acciones de sacrificio en las mujeres “por el bien del hogar y la familia”.

Los puntos anteriores, promueven una imaginario entre hombres y mujeres que normalizan los excesos y lo inequitativo del planteamiento cultural de relación de los géneros.

2.4.2.2 **La mirada desde la Teoría Fílmica Feminista**

El discurso de las mujeres que debatían sobre política sexual en los sesentas y setentas, favorece la crítica en un nuevo campo de intervención: el de la representación en imágenes llamadas clásicas pero que de trasfondo muestran una intención manipuladora, parcial, generalizadora, siendo favorecidas por las producciones cinematográficas de la época.

> “…los modos de proceder del cine ofrecen un modelo de colocación del sujeto en la ideología” (Casetti, 2000:252).

Es por esto que el cine, como referente más allá de lo que se ve en pantalla, fue material sustantivo para el análisis y la significación. Desde esta nueva mirada, se cuestionó la representación social y de género a través de las imágenes cinematográficas, discutiendo temas no abordados por la cultura y el orden social impuesto por la mirada patriarcal de la época. Para la teoría general del cine, la reflexión feminista trajo a la luz temas que se planteaban por primera vez, tal es el caso del placer de la visión, el papel del sujeto desde esta perspectiva, así como los estudios en torno a los consumos culturales.

El activismo y la reflexión generada dieron lugar a la apertura de nuevos espacios de discusión del ámbito editorial, así como en festivales. A través del lenguaje de la cámara, se abordaron temas centrales como la valoración de las

mujeres en la historia de la cultura, la politización de la sexualidad, los modelos de feminidad, así como la organización social a partir del género.

Al reflexionar sobre los modelos de feminidad construidos por el cine clásico, surgen los primeros trabajos críticos sobre cine en títulos como *From Reverence to Rape* de Molly Haskell (1974) o *Popcorn Venus* de Marjorie Rosen (1973), los cuales hacen un estudio sobre las representaciones en los textos fílmicos a partir de una serie de reflexiones sobre el tratamiento de las mujeres en estereotipos "clásicos" de la feminidad:

> *"…como objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de "ángel del hogar", y atrapados por la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/femme fatale, virgen/puta"* (Colaizzi, 2001:7-8).

En la reflexión sobre el cine y representación, el texto de Laura Mulvey *"Placer visual y cine narrativo"* (1976) se vuelve uno de los más importantes en las últimas décadas, el cual, aborda la experiencia de la mirada, la manera en que la mujer es representada y el placer que genera en el receptor.

Mulvey analiza el placer visual a partir de dos conceptos: la escoptofilia que refiere al placer de mirar y someter al otro al control de esa mirada y el narcisismo que relaciona la identificación del sujeto con la imagen vista.

> *"La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro […], prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo*" (Mulvey, 1988:2).

Se destaca la presencia de un orden simbólico establecido, donde la idea "mujer" es un objeto destinado al espectáculo visual, pero Mulvey (1988) señala que tradicionalmente la imagen de la mujer se exhibe en dos niveles: por un

lado como objeto erótico para los personajes de la pantalla y por otro lado, como objeto erótico para el mismo espectador. De igual manera, hay una mirada masculina de trasfondo que controla las fantasías en la narración, estructurando la identificación de la mirada del espectador, es decir, éste puede tener control sobre la mujer desde la experiencia diegética.

Para Mulvey, desde el psicoanálisis, en esta estructura de la representación patriarcal, se manifiesta que la mujer como imagen esconde una amenaza de castración o displacer, por lo que para resolver la tensión generada, se desarrollan dos estrategias en el cine para controlar el peligro que esto significa. Por un lado, el voyeurismo que comprende a la mujer como un misterio que debe ser revelado y que el cine por la oscuridad que supone, aporta a la fantasía de mirar lo privado. El voyeurismo guarda cierta relación con el sadismo que al devaluar o culpabilizar a la mujer por la amenaza de castración, fortalece al ser masculino cuando se genera el acto de castigo o perdón. Laura Mulvey lo remite a puro sadismo, porque el texto como estudio desde el psicoanálisis, está planteado desde el placer de la mirada con enfoque tradicionalmente masculino. Por otro lado, el fetichismo evade la amenaza de castración convirtiendo a la mujer en un algo satisfactorio y tranquilizador, ya no la portadora de culpa, sino el objeto mismo de culto a través del uso fragmentado de su cuerpo y visto en primeros planos.

Mulvey (1989) ha definido la construcción del imaginario sujeto: Él observa, mientras ella es la observada, femenino-pasivo y masculino-activo. Siendo el cuerpo femenino el objeto erótico central de la mirada, el hombre será entonces el espectador obvio.

> *"[…] ofreciendo repetidamente en su estructura narrativa un trayecto edípico en el cual el héroe -el hacedor, […] desea, es el sujeto de la acción, está llamado a superar obstáculos y pruebas. Por el contrario, su contraparte femenina está condenada a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe: podríamos decir que "ella" no puede hacer otra cosa que*

desear el deseo, y es parte de la recompensa que espera al héroe al final de sus tribulaciones" (Colaizzi, 2001:9).

Noël Burch, parte de que la *"representación de las relaciones sociales de sexo (es) un elemento central de la narratividad cinematográfica en cuanto tal",* por lo que el uso de estereotipos y el cauce dado a quienes se atreven a desafiar el orden establecido en los textos fílmicos, favorece la intención didáctica y alienación a una lógica patriarcal, por lo que *"el trabajo del film tiene como tarea reconducirlas a su ´naturaleza de mujer´, al matrimonio, o a la muerte"* (Burch citado por Colaizzi, 2001:10).

Teresa de Lauretis destaca la idea de que el sujeto "se genera" y toma un género, pues *"una mujer se reconoce a sí misma como mujer, su ´yo´ se convierte por así decir en femenino más en el plano de la experiencia que en el del lenguaje"* (Casetti, 2000: 264). Es por ello, que la idea de "experiencia" pone en juego una relación entre el mundo interno y el externo, con lo cual, se otorga sentido a los hechos, se entiende la relación con uno mismo y se define la personalidad.

El interés por la experiencia, permite que Teresa de Lauretis señale la complejidad de la identidad femenina al distinguir el constructo ficcional "mujer", de "mujeres" como sujetos históricos que aún no pueden desligarse de la mirada anterior, es decir, de la ficcional idea generalizadora del ser mujer, por lo que señala la urgencia de favorecer las condiciones de visibilidad e ir en busca de la auto-representación y complejidad del sujeto femenino con todas sus variantes y posibilidades. Una mujer, no puede hablar por todas las mujeres y mucho menos, representarlas a todas.

2.4.3 El cine de mujeres

"…visibilizar que la aportación que las mujeres han hecho a la creación audiovisual no es algo complementario a la historia de este medio, sino que la participación de las mujeres en todos los ámbitos cinematográficos, desde el guión a la producción, desde

la interpretación a la dirección, la postproducción y la distribución, ha contribuido a hacer lo que hoy es el cine."

(Selva y Solá, 2002:19)

Claire Johnston en *Notes on Women´s Cinema* (1975) plantea la noción de un cine que deconstruya. De un cine de mujeres que confronte la estructura clásica de narración y representación de la feminidad, que haga evidencia a su origen artificial, por lo que señala la necesidad de analizar el sistema patriarcal a través de sus constructos, generando un contracine.

Lo anterior, es una denuncia sobre la mirada dominante, por lo que marcar el extrañamiento a los estereotipos, contrapone *"la concepción narrativa a las experiencias concretas de las mujeres"* (Millán,1999:42). De aquí deriva la importancia de conceder al sujeto femenino la delineación propia de su forma, alejada de representaciones que han sido condicionadas por los medios y la cultura.

Johnston remarca el carácter rígido y limitado de los modelos de feminidad que el cine clásico ha propuesto a lo largo del tiempo, representaciones reducidas a una bipolaridad de blanco o negro; mostrando una sexualidad femenina reprimida la cual está destinada a crear conflictos narrativos y que se ven reflejadas en los triángulos amorosos del melodrama. La reflexión, pretende evidenciar la mirada dominante, así como los elementos que la determinan. Por lo que generar una crítica feminista llevaría a una des-naturalización de lo que hasta ahora se considera obvio en torno a la representación de las mujeres.

El cine de mujeres es un hecho reivindicativo, que destaca el proceso de exclusión de las mujeres a lo largo de la historia. Por lo que según De Lauretis lo que interesa al cine de mujeres no es la muerte del *"placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino" (De Lauretis, 1992:19),* por lo cual, se marca la necesidad de un nuevo lenguaje.

La reflexión que genera aborda la visibilización de las mujeres y la de-construcción de sus representaciones, del rol en la estructura narrativa del

texto fílmico y las posibilidades de voz a las experiencias de las mujeres desde la propia subjetividad.

> *"Lo interesante es cómo la intervención cultural de las mujeres desestructura desde distintas particularidades el discurso dominante; no solo en el plano de la subjetividad, sino, como señala Jean Franco (1994), al establecer una ´lucha por la interpretación´en muchos niveles"* (Millán, 1999:34).

La labor deconstructiva del cine de mujeres pretende evidenciar los mecanismos ideológicos del cine clásico hollywoodense que generaron silencios y represiones en una mujer incapaz de nombrarse y controlar su propia representación por estar ideológicamente en función al patriarcado.

El concepto de cine de mujeres se fundamenta en la noción de género y plantea un extrañamiento ante la mirada patriarcal. Lo que *"podría proporcionar una base para ciertos tipos de intervención en la cultura […] se puede llegar a la conclusión de que podría producirse una transformación en el terreno de las representaciones si hubiera mayor número de mujeres artistas, ejecutivas de la publicidad, directoras de cine…"* (Kuhn, 1991:19-22).

Sin embargo, tal idea supone una discusión en cuanto a la identidad de la enunciación, pues mayor número de mujeres realizadoras no garantiza que de manera general, haya un mayor número de películas feministas, pues es la autora (Kuhn, 1991), quien centra la discusión entre autoría e intencionalidad.

> *"La escritura de mujeres reconstruye los niveles micro de formación de sentido, […]. Ello desestructura la idea de una identidad común en la literatura escrita por mujeres, desestabiliza la noción unívoca de mujer (y de paso varón) y complejiza el lugar desde donde se escribe"* (Millán, 1999:34).

Kuhn refiere que Luce Irigaray *"argumenta en favor de un lenguaje femenino que opera al margen de los límites de la ´lógica de tipo aristotélica´ que impregnaría al lenguaje masculino"* lo que haría visible un lenguaje con significados fijos y mucho más cerrado de otro opuesto, con multiplicidad de

significados por encima de la univocidad. Es decir, lo femenino *"propone un desafío a las formas predominantes de relación entre textos y receptores. […] modos de representación que desafían los modos habituales al colocar la subjetividad en proceso"* (Cixous y Kristeva citadas en Kuhn,1991:25-26). Tales consideraciones apuntan a que las representaciones son entes que producen significados. Autoras del feminismo francés como Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélene Cixous, señalaron la importancia de plantear la feminidad como un desafío al pensamiento centrado en el varón (Jones, 2001).

> *"Una mujer que se coloca detrás de la cámara ha superado la histeria de pensarse solo en función del otro. Ha conquistado su palabra y su mirada situándose a contrapelo de la presión social, de los tópicos, de la historia y, por supuesto, de sus propios miedos y fantasmas"* (Aguilar, 2002:75).

Millán (1999) señala que uno de los caminos para la transgresión a la representación clásica de las mujeres, se da desde la misma imagen de las mujeres en la narración, a través de una mirada directa a la cámara, lo cual supone una experiencia de afirmación como sujeto, enfrentamiento al receptor, así como ruptura del encanto y fantasía *voyeurista* del espectador, es decir, es una ruptura de la visión de la mujer como espectáculo desde el interior de la narración.

Hacer visible lo invisible, señalaría Kuhn (1991), es una actividad analítica que comienza por exponer las ausencias en el campo de la representación, pero también hablaría de los modos de producción, lo que ubica una relación entre texto y contexto.

El cine de mujeres es una búsqueda y confrontación con la imagen del espejo. La posibilidad de mostrar una mirada propia del mundo y en específico del deseo como territorio negado históricamente, se vuelve un espacio de apropiación simbólica.

2.4.3.1 Rescate de las miradas pioneras

> El cine *"propició, pues, una liberación de nuestra mirada y nos permitió percibir un nuevo territorio de intersubjetividad, una nueva configuración de lo privado / público" (Aguilar, 202:67).*

La investigación generada sobre cine y representación en los 70´s, destaca que la producción de la cultura ha sido una actividad atribuida principalmente a hombres, por lo que se refuerza la idea de rescatar a lo largo de la historia la mirada de realizadoras para dar el valor como pioneras, valoración a su obra y descubrir con la investigación una mirada diferente de enunciación.

La definición "pioneras" las coloca en una posición desafiante y a contracorriente a nivel histórico. Hacer evidente los aportes del trabajo de mujeres en un etapa donde su labor estaba relegada su al espacio doméstico, es ir contra el silencio que margina y oculta.

Contar con un marco de referencia para la experiencia de visionar un film primigenio, resulta sustancial para su valoración, pues la experiencia de hacer cine para las mujeres en ese tiempo, supone un andar a oscuras, sin apoyos y a tientas de lo que se debería comunicar escapando de la mirada masculina que condiciona como aprendizaje cultural.

Es así que entre muchos nombres rescatados a nivel mundial, destaca el caso de la mexicana Matilde Landeta, quien con su obra mostró una ruptura al constructo producido en la época de mayor auge artístico y de influencia social: el cine de la Época de Oro en México.

Según señala Colaizzi (2002) el análisis de los textos fílmicos pioneros, son un discurso inicial y marcan una primera etapa de crítica en cuanto a producción, etapas que irán sumando contenidos al avance de las investigaciones de la representación de las mujeres como objeto de estudio.

III. CONTEXTO HISTÓRICO: El cine mexicano

"Desde que en 1985 el invento de Louis y Auguste Lumiere se impuso como el gran espectáculo colectivo, los países de América Latina recibieron en grados diferentes el impacto de la imagen fílmica. Algunos de ellos – México y Argentina, por ejemplo-, en el arranque del siglo XX inician una producción local que, de alguna forma, se inspira en su propia realidad. […] esas primeras miradas ingenuas, aunque contaminadas por el lugar común, reflejaban la vida nacional" (Michel,1994:148-149).

3.1 ORÍGENES

Las propuestas de esparcimiento en el México decimonónico, marcaron la división de clases a través de sus propuestas de entretenimiento, por lo que las carpas o teatros ambulantes exploraron las manifestaciones artísticas de corte popular.

Con la llegada del cinematógrafo a principios del siglo XX, las salas de cine proliferaron en la ciudad de México, lo que marcó una competencia con las atracciones populares del momento. El cine significó una revolución técnica y la proliferación del medio tiene su origen, en la ruptura de las barreras que separaban a las clases populares dando la posibilidad del acceso a un entretenimiento del que solo gozaban las esferas superiores.

Aurelio de los Reyes citado por Carlos Bonfil lo señala:

> *"El público manifestaba su contento con aplausos, gritos, silbidos y bastonazos en el piso de madera, con un ruido fenomenal. (…) el público no estaba educado para enfrentar el lenguaje de las imágenes y se alteraba, entraba en éxtasis, se quedaba boquiabierto, se integraba a la acción de las películas…"* (Bonfil, 1994:12).

Una clase elitista no acostumbrada a la democratización del esparcimiento, argumentaba que la novedad del medio sería solo entendida por mentes

educadas. No obstante, el éxito del cinematógrafo entre las clases populares fue evidente, tal y como Monsiváis señala *"[…] de 1920 a 1960 el cine es la otra familia, la otra compañía anhelada, […] el otro pueblo natal, la otra ciudad donde se vive, se goza y se padece"* (1994:65).

Bernard y Veyre filmaron en México *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec* (1896) buscando afianzar en estas tierras el hallazgo tecnológico. Edison había filmado también *Pedro Esquirel and Dionecio Gonzales - Mexican Duel* (1894).

Con el inicio de la Revolución Mexicana, la cámara se volvió un recurso importante de registro y comprensión social. Es así que a manera de testimonio y en manos de Salvador Toscano, Guillermo Becerril, Enrique Mouliné y los hermanos Alba, entre otros, la cámara recorrió el país documentando el conflicto.

El cine de los treintas tuvo intención de fortalecer la unificación nacional ante los eventos políticos y sociales que le precedieron, por lo que resaltaron elementos emblemáticos de la cultura mexicana desde la óptica de la idealización de la vida en el campo, exaltando las fiestas y la música.

Un director de reconocimiento internacional como Sergei Einsenstein, llegó a México a principios de los 30´s con la intención de filmar "*¡Que viva México!"* (1930-1932). Y aunque la obra no pudo ser concluida, el autor dejó un gran legado estético e inspirador en cinefotógrafos y directores mexicanos que más tarde consolidarían con sus obras un imaginario de nación reflejado en el ensayo visual de paisajes, cielos, historias, personajes, así como valoración del mundo indígena.

3.2 LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO.

La cinematografía en México está marcada por etapas que señalan una evolución artística bajo la influencia de un texto socio-histórico-político. Las circunstancias de guerra a nivel mundial, marcaron un escenario fértil y creativo

para la producción, aparte de descubrir a un público ávido por encontrarse en la historias y en los personajes.

Denominada “la Época de Oro” del cine mexicano marcó un hito en la manera de visualizar una cultura y un pueblo. Películas como “*Allá en el Rancho Grande”* (1936) de Fernando de Fuentes dieron entrada al género ranchero que tanto éxito tuvo posteriormente.

> *“El cine ofrecería formas para evocar emotivamente a la cada vez más cambiante sociedad rural de una época anterior a la reforma agraria cardenista” (Monsiváis citado por Domínguez, 2011:1).*

Conflictos como la Primera Guerra Mundial disminuyeron la cantidad de filmes producidos en otros países y exhibidos en México, por lo que en su momento, motivaron la posibilidad de crecimiento de la industria, abriendo las posibilidades de público al cine nacional. Se aprovechó la cercanía geográfica con el cine hollywoodense para preparar a futuros actores, técnicos y directores, así como a los mexicanos que ya trabajaban en la industria cinematográfica del país vecino, para aprovechar su experiencia.

El Presidente Lázaro Cárdenas, a través de sus políticas de gobierno, favoreció la industria con la elevación de aranceles de importación a filmes extranjeros, obligando a los dueños de las salas de cine a exhibir producciones nacionales para evitar el cierre de sus espacios, ante la negativa del país vecino de pagar más impuestos. Es así que “en 1941, se ratificó el decreto de obligatoriedad de la exhibición del filme nacional, decretado por Cárdenas en la década anterior” (Oroz,1995:126). Algo era claro, había una urgencia de producir cine mexicano ante la demanda.

En 1939, México acoge a exiliados españoles que huyendo del franquismo buscaban una vida mejor. Silvia Oroz (1995) señala que debido a la tensión política mundial y a las leyes imperantes, fue posible la integración de artistas de teatro y cine que llegaron a apoyar las producciones de la época.

En 1942 durante la Segunda Guerra Mundial, México declara la guerra a los países del Eje, colocándose en alianza con los Estados Unidos. Tal hecho, favorece la recepción de apoyos a la industria en general y en específico al cine, siendo un ejemplo, la venta de película virgen a un precio más bajo, crédito para la producción, asesoramiento técnico, etc.

Debido al conflicto bélico, la producción norteamericana se ve afectada, dando una oportunidad más de expansión al cine mexicano. Con la gran cantidad de filmes nacionales producidos año con año, la industria se fortalece y profesionaliza, contando con equipos capacitados y suficientemente organizados como para trabajar a un ritmo rápido, lo que facilita la producción.

> *"En esos años, la conjunción perfecta de una industria pujante, excelentes realizadores y un soberbio cuadro de estrellas permitió la producción de un cine de gran calidad y éxito comercial"* (ITESM,s/a).

La cantidad de directores debutantes cada año, eran reflejo de las políticas públicas que facilitaban la producción cinematográfica, Moisés Viñas lo señala así: "…De los cuales muchos se retirarían tras un primer y segundo fracaso pero, no obstante, sus debuts ilustran lo atractiva que era entonces la industria cinematográfica y las facilidades que otorgaba la abundancia" (Viñas citado por Oroz, 1995:126), por lo que se consolida el esquema hollywoodense del sistema de estrellas o *star system*, así como el sistema de estudios, lo que acentuó la competencia.

> *"Lo cierto es que el star system latinoamericano plasmó una época ya que cada estrella simbolizaba un aspecto de la moral imperante, de ahí la demanda social de las mismas"* (Oroz,1995: 147).

Rostros de actores y actrices fueron aceptados con admiración, tal es el caso de María Felix, Dolores del Río, Columba Domínguez, Gloria Marín, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, Jorge Negrete o Pedro infante, lo que favoreció una estética cinematográfica y una moral familiar específica. Ante el éxito continuo de directores, sus nombres se sumaron a la convocatoria del público,

siendo garantía para la audiencia, tal es el caso de Emilio “el indio” Fernández y su cinefotógrafo Gabriel Figueroa.

> *“… buscaron delimitar una mexicanidad a través de una revelación y exaltación propia del paisaje, de una visión de pareja y de las relaciones sociales, y de una particular versión de la historia nacional. […] una particular fotografía de los paisajes, los cielos y sus nubosidades, que incluía especiales perfiles humanos, decorados en las habitaciones campiranas, y amaneceres y atardeceres cautivantes”* (Domínguez,2011:2).

Emilio “el indio” Fernández fue uno de los directores más importantes e influyentes de la época al fortalecer con su obra un nacionalismo que era evidente en sus melodramas rurales y urbanos, como una manera de enaltecer e idealizar un imaginario de población rural desde la propia estructura de sus roles de género e imaginarios de nación, lo que traspasó fronteras promoviendo la idea del México para los oriundos, así como del México visto desde el extranjero.

Habiendo realizado 41 películas entre 1941 y 1978, Emilio “el indio” Fernández, propuso una idea de masculinidad y feminidad idealizada y sublimada por dentro y fuera. (Tuñón, 2000). Su estilo, temas y obsesiones son reconocibles en cada una de sus películas.

Su obra, son referentes identitarios de la “mexicanidad”, con historias que más que “clásicas” se tornan de culto: “*María Candelaria*”, “*Enamorada*”, “*Pueblerina*”, “*La Perla*”, “*Flor Silvestre*”, “*Río escondido*”, “*Salón México*”, entre muchos otros títulos.

Su rescate nacionalista se vio favorecido al trabajar de la mano de Gabriel Figueroa quien configuró una idea de país, según señala Monsivais citado por Silvia Oroz:

> *“La percepción épica de las masas (el pueblo como escultura en movimiento), la galería de rostros significativos, la revelación de la estética popular (la belleza en la pobreza), el uso de la luz*

> *como el relato dentro del relato, donde afloran las verdades subterráneas"* (Monsiváis en Oroz, 1995:130).

Moisés Viñas señala temas permanentes en los filmes: lo familiar, lo patriótico, lo religioso y lo revolucionario, lo indigenista, lo que refiere a las diferencias sociales y lo prostibulario.

La producción cinematográfica en las décadas que conforman la Época de Oro del cine mexicano, muestran un ritmo fructífero, así como una industria en expansión y posicionamiento en el mercado latinoamericano, siendo México y Argentina los más importantes, ya que Brasil tuvo la limitante del idioma. Sin embargo, según se refiere en el libro "El cine de lágrimas de América Latina" (1995), la industria en México tuvo tal auge que, en el periodo comprendido entre 1931-1940 hubo 259 producciones mexicanas, mientras Argentina registró 218 producciones. Entre 1941 y 1950, México alcanzó las 755 producciones mexicanas, mientras Argentina registró 448 producciones.

Gracias a la prosperidad del cine en la época, se construyen los estudios Churubusco con infraestructura moderna y posibilidades de mayor producción, siendo los mejor equipados de Latinoamérica.

La circunstancia vivida en la Segunda Guerra Mundial fue un gran impulsor para la industria nacional, registro denotado por la cantidad de filmes producidos, así como en la alta cantidad de entradas vendidas por año. Sin embargo, finalizados los conflictos bélicos a nivel mundial, la industria norteamericana retoma su rumbo e inercia, desatando una ardua competencia con la industria cinematográfica de toda Latinoamérica.

El declive de una industria pujante, vino de la mano con el inicio de la competencia con el país del norte, así como el agotamiento de los géneros tradicionales. Se dice que a mediados de los 50´s con la muerte del actor Pedro Infante, inicia la decadencia del cine industrial.

> *"La crisis se plantea después de la guerra, cuando empieza la dura competencia comercial con los Estados Unidos. Nos quitaban salas, nos imponían circuitos. Era una guerra. A eso*

hay que aunar el cansancio de los géneros tradicionales y que los actores se fueron poniendo viejos. Así se fue extinguiendo un ciclo y el interés que nuestro público tuvo durante 20 años cambió. […] A mediados de los años 50, Pedro Infante constituyó la última permanencia nuestra en Latinoamérica. El muere y comienza la decadencia del cine industrial" (Barbachano Ponce citado por Silvia Oroz,1995:165).

La entrada en el país de nuevos medios como la televisión, cambiaría también las inquietudes, así como las rutinas del público y los sistemas de producción.

3.2.1 El melodrama.

"…las lágrimas redimen. Las lágrimas purifican. Esta colocación moral de las lágrimas es característica en la producción de cultura de masas y fue completamente desarrollada por la industria cinematográfica de América Latina en las décadas de los años 30, 40 y 50" (Oroz,1995:17).

"El carácter retórico de géneros populares como el melodrama, está relacionado con el hecho de que el gusto popular no se formó con la lectura ni con la meditación íntima de la poesía y el arte, sino con las manifestaciones colectivas, oratorias y teatrales" (Gramsci citado en Oroz, 1995:32).

Parte del éxito de la llamada Época de Oro del cine mexicano vino de la mano del melodrama que se convirtió en uno de los géneros más influyentes en el público. Éste tenía como constante temática la ruptura de las normas y su consiguiente castigo, por ello estaba afianzado en la estructura clásica de narración de donde se deriva el conflicto y su desenlace, bajo ciertas convenciones establecidas y aceptadas por un grupo determinado.

"La eficacia del melodrama, desciende del folletín decimonónico […] deriva de sus filones temáticos y del tratamiento que recibieron, de fuerte impregnación tardorromántica y populista" Gubern en Oroz, 1995:13).

La fatalidad es sustento del melodrama, por lo que aborda la experiencia de la desdicha marcada por un destino imposible de cambiar. Se vale del uso de arquetipos donde se refuerza la moral social impresa en el discurso melodramático.

El melodrama hace un llamado a los sentidos, lo que deriva de su origen de ser canto con música. Se vale de una codificación específica que hace reiterativo los recursos de dialogo, música, puesta en escena, entre otros; como forma de reiteración perceptiva. Tal comprensión explica la buena relación del público con este género.

El melodrama se vale también de cuatro mitos de la cultura judeocristiana donde se establecen las reglas de conducta en un contexto específico, según Silvia Oroz (1995). Estos son: el amor, la pasión, el incesto y la mujer. A través de figuras arquetípicas se fortalece la moraleja de la historia, dejando sin dudas, el discurso moral.

> *"…los temas del cine nacional mostrarían diversos personajes prototípicos, […] a las que se adicionaban las influencias religiosas, con sus madrecitas santificadas o doncellas virginales, hijos obedientes y trabajadores, además de otros protagonistas negativos, procedentes de la realidad de miseria e injusticia con los delincuentes o las mujeres fatales, que mostraban modelos con los que se buscaba imponer a las grandes masas, lo que debería considerarse como ejemplos de una adecuada conducta social"* (Domínguez, 2011:2).

Al respecto, Monsivais (1988) señala como el drama se reforzó en muchos casos, uniendo prototipos opuestos, es decir, el doble rol de ser tanto madre abnegada, como prostituta por un mal juego del destino, relación que enfatiza lo moralmente permitido, quedando la moraleja impresa.

Gracias al cine y a la proliferación del melodrama se entendió que la tragedia ajena era un paliativo de resignación para el pueblo.

3.3 ORÍGENES DE UN IMAGINARIO IDENTITARIO.

México conformó un imaginario para el extranjero y para su mismo público. Hubo rostros, escenarios y música de fondo, la identidad se conformaba en las maneras y en los sentires, por lo que la carta de presentación tenía el marco colorido del folklore de la cultura. País con una problemática de identidad marcada por la historia de la conquista, encontró un espejo bajo el cual mirarse, conocerse, aceptarse y reivindicarse.

Fue el género del melodrama el más utilizado en las producciones de época, señala Silvia Oroz (1995), debido a las características sencillas y retóricas que lo definen. Formando antecedente al público de la cultura de masas.

> "La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón fueron elementos recurrentes en muchos melodramas en los que se mezclaron con frecuencia las propuestas sentimentales con las religiosas o las sociales" (Gubern en Oroz, 1995: 13).

Surgieron historias, llegaron rostros y se escribieron canciones, todo ello como vehículos de identificación individual y colectiva, por lo que el escritor Carlos Monsiváis (1994) señaló que el mexicano aprendió a ser mexicano a través del cine, México era Jalisco y todo mexicano era charro o ranchero. El público se reconoció en las historias, los personajes y los contextos, mismos que eran cercanos al imaginario de un pueblo.

En un inicio fue el medio que, exacerbando algunos elementos característicos de la cultura, planteó una representación del ser mexicano: el género masculino aprendió que el ser hombre significa en términos de discurso patriarcal -poder, valentía, dominación de la mujer- y el género femenino descubrió que el camino de la abnegación, el amor incondicional y el sufrimiento eran el sinónimo de mujer. El machismo dispone de antemano del perdón y por su parte, el sacrificio femenino era el sostén de la felicidad

familiar. Las relaciones hombre-mujer eran así una relación de propiedad: el hombre: dueño y amo, la mujer: objeto y posesión. Se planteaban las bases para la construcción de los estereotipos de género que el cine mexicano iba a perpetuar en una sociedad ya caracterizada y adjetivada.

> *"Los melodramas tenían sus canteras temáticas privilegiadas, pero también sus arquetipos, como la madre soltera, el hijo natural, el patriarca despótico, el hijo pródigo, el cura bondadoso o la hembra venusina y depredadora sexual. Pero también tenían retóricas muy bien codificadas, para provocar, en las penurias del subdesarrollo económico, una gran ebullición emocional en su audiencia"* (Gubern en Oroz, 1995:14).

Una de las características más importantes de esta época fue la concreción de estereotipos masculinos y femeninos planteados de manera binaria, siendo personajes basados en arquetipos que representan conductas y generan emociones en el espectador, al tiempo que simbolizan la moral dominante. Gracias a ello, se exalta la vigencia de las tradiciones, así como el triunfo de la institución familiar que se muestra en oposición al relajamiento de las costumbres y descomposición moral que acechaba en la época a una creciente clase media cada vez más urbana (García, 1994).

> *"…se enfatiza en el melodrama urbano un ideal de virtud que exalta la vigencia de las tradiciones y el triunfo de la familia, señalando de paso con índice de fuego las perversiones del adulterio y la prostitución"* (Bonfil, 1994:18).

Se construyó un referente de identidad y Emilio García Riera referido por Bonfil, señala:

> *"Si un público popular aceptó de tan buen grado el espejo que le propuso el realizador, fue quizá porque estaba urgido de señas de identidad; lo formaba en gran parte una población de inmediatos antecedentes campesinos, aún no habituada a su nueva condición urbana y ajena a un cuadro social que la hiciera sentirse protegida"* (Bonfil,1994:29).

Es decir, el acierto de los argumentistas y directores, fue conferir legitimidad al lenguaje popular y a las acciones recurrentes del pueblo elevándolas al mito, como el tequila y la música como antídoto para curar las penas.

> *"Este nuevo mercado demandaba un cine en donde la familia fuera vista como la sagrada institución, que los salvaguardara del mundo exterior y de los cambios que tenían lugar en el país, mostrando un universo limpio y honesto de familia nuclear, que incluía a ambos padres y varios hijos"* (Domínguez,2011:11).

El impacto a nivel audiencia, tiene también una razón de ser: la masificación del medio y la prolífica producción. Con la multiplicación de las salas de cine en esta época, el naciente espectáculo se popularizó al grado de rivalizar con las variedades de géneros menores. Oroz cita a Paco Ignacio Taibo I (1992) cuando refiere que la prosperidad del cine en los 40´s se mide por la cifra millonaria de entradas vendidas.

El gran logro de estas películas fue la legitimación de un lenguaje populachero, de una música que ilustraba el imaginario permanente y la explotación de las virtudes morales que poseen los pobres, así como la insensibilidad de los ricos que se quebranta en el último momento en la historia, según remite Carlos Bonfil (1994).

La experiencia del cinematógrafo fue el centro de reunión de la época y se democratiza el esparcimiento, empezando a proliferar en pueblos y ciudades, siendo el motivo de encuentro en muchas comunidades, por lo que el cine se transforma en la otra familia.

Se consolidó una imagen de México ante el mundo y a nivel nacional, se afianzó un imaginario de nación en un público donde *se "…logró homogeneizar la manera en que un amplio sector ciudadano se veía a sí mismo"* (Castro, 2011:9) es decir, se plantearon referentes de identidad que hablaban de valores comunes donde muchos países latinoamericanos se veían reflejados.

3.4 CONSTRUCCIONES DE GÉNERO EN EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO.

"Contaba Emilio Fernández que un día discutía con Mauricio Magdaleno un guión y el escritor le dijo: ´Pero las mujeres no son tan virtuosas así, Emilio´ y él le respondió ´Pero vamos a hacerlas, vamos a construirlas´ […] no tuvo empacho en inventarlas de acuerdo a sus deseos. Y sus imágenes se vieron y se vieron… no sabemos con certeza hasta donde hayan podido influir en sus audiencias" (Tuñón, 2000: 9-10).

Fotograma *"María Candelaria".*

Dir. Emilio "el indio" Fernández (1943)

Anotadora: Matilde Landeta

Menciona Silvia Oroz (1992) que cualquier género supone el trabajo con estereotipos y estructuras narrativas aceptadas socialmente, por lo que la importancia del uso de estereotipos radica en lo que simbólicamente representan. De aquí que se muestren los valores predominantes en un contexto específico, por lo que la representación de la bondad o maldad, así como el nivel de sexualidad mostrado por el personaje, estará condicionado por un rasgo étnico que surge de las posibilidades de lo conocido o desconocido. Ejemplo de ellos son los imaginarios de maldad en contextos de raza blanca,

que recaen en personas de piel morena, así como el imaginario latino de que las rubias –al ser menos frecuentes- tienen mayor carga erótica siendo atribuido a las morenas en entornos sociales donde sean minoría. *"En la tipificación funcionan simultáneamente valor moral-tipología física"* (1992:42), lo que según la autora se vincula a los valores aprendidos de una sociedad patriarcal, así como judeocristiana.

> *"Un estereotipo no es solo una imagen banalizada, sino también un instrumento para representar una realidad en sus rasgos típicos, de forma que resulte reconocible a primera vista*" (Casetti, 2000:253).

Hablar de género, supone que históricamente se ha planteado la relación social desde una mirada patriarcal, que ha marcado roles con límites claros de lo permitido. Al hombre le corresponde la realización profesional, a la mujer la realización personal; es decir, el ámbito de lo público y lo privado.

> *"Grosso modo, a los varones de celuloide se les asignan los atributos de la actividad y la defensa de la honra, la contención y el equilibrio emocional aunque se les acepta la violencia y la vida sexual diversificada, mientras que a las mujeres se les demanda la pasividad y la modestia, la tolerancia, la capacidad de entrega y la sumisión a su destino que destaca la exclusividad sexual, o al menos, afectiva a un solo varón"* (Tuñón, 2000:43).

Una mitología hollywoodense suscitó el afán de imitar modas y costumbres, por lo que surgió el *star system* nacional; produciendo los primeros prototipos de comicidad, de pareja, de presencias patriarcales, la mirada del rencor, el rostro de la virilidad, la simpatía del hombre de campo o el de la abnegación femenina y el de la mujer "perdida". Ante una entrega absoluta del público en esa época, el cine establece las normas de la conducta colectiva, la moda, los gestos, los ademanes.

> "El cine mexicano crea su propio Modelo de representación Institucional (MRI), si se quiere, siguiendo las normas de Hollywood, pero definitivamente incorporando la marca idiosincrásica; articula formas y visiones de la realidad que irán

> conformando el gusto el llamado ´popular´" (Monsiváis, citado en Millán, 1999: 91).

La disparidad en el tratamiento de género que se dio a las representaciones cinematográficas era tan evidente que se daba por hecho que la infidelidad en el hombre era sinónimo de risas en el espectador. Las infidelidades femeninas fueron tabú y en el caso de ser tema del melodrama, tuvieron su "merecido" trágico final.

> *"La ideología machista no se manifiesta en la ´pobreza´de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas"* (Casetti, 2000:253).

En el cine mexicano se ignora el punto de vista femenino. A la mujer se le observa con desprecio, con amor sublime, o con deseo; pero ella no mira. En el imaginario se ha planteado que ella será el objeto de la observación y el varón el sujeto que observa.

La representación de las mujeres en el cine muestran que carece de voluntad pues es llevada por el "destino", se dice que la enaltece el amor, que es pecadora, que es sufrida, pero siempre será parte complementaria al hombre.

Casetti señala que en la ideología *patriarcal "la mujer no es un individuo dotado de personalidad, sino un mero objeto de intercambio, una ´ficha´cuyo valor y cuya circulación deciden los hombres como en el caso del valor y la circulación del dinero"* (2000: 254).

Diversos autores coinciden en destacar a la madre y a la prostituta como las dos figuras femeninas predominantes de nuestro cine, lo cual tiene relación directa con la comprensión cultural de la realidad a partir de opuestos radicales y refiere a la comprensión en una sociedad judeo-cristiana. La iconografía de la "madre" se inspira en la Virgen María y el aura de sufrimiento por la pérdida de su hijo, por lo que remite a un rol pasivo donde el amor implica sacrificio; así como la "prostituta" que en un rol activo, es rebelde ante el orden impuesto y lo demuestra con el ejercicio del cuerpo como su arma más importante.

Silvia Oroz, señala: *"Se quiere a la madre, a la novia, a la esposa; se desea a la prostituta"* (1992:64). A lo largo de toda la historia del cine en México, las mujeres presentan un dilema moral y sexual, a través de lo cual serán encasilladas y etiquetadas, mostrando una pasividad exacerbada en la mayoría de los casos que contrasta con la actividad que se otorga al varón. Por lo que la autora, señala seis prototipos de mujeres: la madre, la hermana, la novia, la esposa (siendo prototipos relacionados a la inferioridad) y a las que se les atribuyen características de pasividad en contraste con el varón; así como a la prostituta (que generalmente tiene un rol de mala), lo que la relaciona a una función activa y peligrosa; para finalmente llegar a la amante que integra ambos adjetivos. Por lo que en esta época, los primeros indicios de estereotipo se estructuran en base a un rol pasivo o activo, transgresión a las buenas costumbres o resignación ante el destino.

Sin embargo, tal estandarización del supuesto femenino, construye un imaginario que aterriza en el sistema de valores de la época, proponiendo personajes que *"carecen de complejidad psicológica y cubren una función en la trama: encarnan categorías morales implícitas y didácticas, las virtudes y pulsiones esenciales"* (Tuñón, 2000:46).

Es por ello, que es posible ditinguir cierta tipología de la representación de las mujeres, donde se marca un fundamento moralista:

La "que se levanta tarde" es la prostituta con rencor al hombre y al mismo género, que ve su cuerpo como la mejor arma de sobrevivencia sin ningún remordimiento. Por su actividad se le relaciona con lo sexual pero alejada de la fecundidad. La idea de placer y la libertad de sus actos son la amenaza a las costumbres.

La "mujer lanzada al fango", siempre en la marginalidad, asume el estigma de la deshonra siendo punto central del melodrama, por lo que es expulsada, degradada y víctima de su desgracia. La visión de un final al que es imposible escapar facilita la resignación, por lo que el camino del "pecado" al que la induce su desgracia tendrá una justificación al ser "juguete del destino". Su apego al espectador viene a través del elemento melodramático narrativo y

musical dado a partir de su historia trágica y el apoyo de la canción romántica que busca la compasión y comprensión a su circunstancia. Un ejemplo son los siguientes fragmentos:

- *"vende caro tu amor, aventurera…."*
- *"Santa, santa mía, alumbra con tu luz mi corazón…"*
- *"…vendo placer a los hombres que vienen del mar, y se marchan al amanecer, ¿para que yo he de amar?..."*

> *"…la retórica del melodrama que tiende a señalar reiteradamente el mismo significado a través del diálogo, la puesta en escena, la insistencia musical, etc; está en estrecha relación con el gusto popular y su necesidad de reafirmación conceptual. Es de notar que […] los títulos de los filmes forman parte de esa retórica: introducen, sin ceremonias, al tema de la película sin ningún tipo de sutileza"* (Oroz, 1995:33).

Los títulos de muchas películas ilustran el sentido de legitimación de los personajes ante su desgracia: "*Víctimas del pecado"*, "*Santa"*, "*Aventurera"*, "*La mujer del puerto"*. Esto unido al morbo de la moral corrompida es el gancho para la audiencia.

La "mujer abnegada", tiene una estética asexuada aunque no es ajena a la procreación. La relación con el sexo opuesto es de sumisión, su línea dentro de la narración, la ubica en la resignación y sufrimiento, donde son las lágrimas su mejor defensa y aceptación de la circunstancia: "*La malquerida"*, "*Las abandonadas"*, *"Pueblerina*", entre muchas otras.

La "feminidad virilizada", la que ordena, exige y demanda, la que no se entrega hasta haber doblegado al hombre: "*La cucaracha"*, "*Doña Diabla"*, "*Doña Perfecta"*, etc.

El fetichismo es un personaje más en etapas posteriores. Las faldas cortas, el escote amplio. El nudismo naciente en los cincuentas en todo el mundo llega a la pantalla pues los espectadores exigen un cine con más referencias de la realidad, lo que hace disminuir el cine familiar y da lugar al cine para adultos.

Es a través del cine mexicano, donde se pueden observar las conductas que reflejan los valores de una época, concebidos para propiciar la identificación y reflexión del espectador.

3.5 LA INCURSIÓN DE LAS MUJERES EN LA INDUSTRIA NACIONAL DE LA ÉPOCA.

3.5.1 El *cine de mujeres* en México

Si bien, rescatar los nombres y obras de mujeres directoras olvidadas fue una de las preocupaciones de las investigaciones de mujeres en los 70´s, se hizo evidente que el material rescatado era un recurso valioso para el análisis de las representaciones desde una mirada diferente de emisión, es decir, desde la voz de las propias mujeres, planteando como premisa que la enunciación marcaría una diferencia con las producciones masculinas.

México no fue la excepción, entre los nombres rescatados a nivel internacional, destacaron los que marcaron los primeros pasos de las mujeres en esa industria latinoamericana, una industria nacional que con gran cantidad de títulos proponía una mirada hacia los hombres, las mujeres y sus relaciones, donde la política entre los sexos se notaba dispar, pero que había sido tan prolífica y de impacto para Latinoamérica que con sus representaciones había construido todo un imaginario.

El rescate de los nombres y obras de cineastas pioneras en México como Mimí Derba, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán Rendón, Adela Sequeyro, Elena Sánchez Valenzuela y Matilde Landeta, habla de un camino a contracorriente sabiendo el discurso patriarcal de la época, haciendo de su legado un tesoro valioso de investigación por lo que supone la oportunidad de nombrar desde la experiencia de mujer.

De igual manera, rescatar las obras de cineastas contemporáneas como: Marcela Fernández Violante, María Elena Velasco, Sabina Berman, María del

Carmen de Lara, María Novaro, Dana Rotberg, Guita Schyfter, Marisa Sistach, IsabelleTardán, entre muchas otras, supone la propuesta en un contexto diferente con lo que eso supone.

> *"…estas directoras muestran que se esfuerzan por crear nuevos personajes femeninos. Al crear estos personajes las directoras buscan entender sus propias relaciones, tanto con las mujeres de su familia como con las mujeres de la tradición fílmica mexicana. Las mujeres de la pantalla deciden por sí mismas, confían en sus emociones y preservan su identidad en las relaciones íntimas con sus compañeros"* (Arredondo, 2001:15-16).

El camino recorrido por las mujeres en el cine, abre espacios que han sido atribuidos cultural e históricamente a los hombres, así como abre el reconocimiento a trayectorias que se han enfrentado a críticas, que de antemano subestiman el trabajo por el género de su emisión.

En México no fue extraño el hecho de que las películas realizadas por mujeres fueran *"casi siempre menospreciadas por los códigos de lectura masculinos con que las que eran recibidas tanto por los espectadores masculinos como por el público femenino"* (Castro, 2005:2).

Desgraciadamente tardaron 20 años desde que la premiada Matilde Landeta filmara su tercera película, para que otra mujer dirigiera en el contexto del cine mexicano. En 1975 Marcela Fernández Violante presenta su primer largometraje "*De todos modos Juan te llamas"* (Millán, 1999), donde se refleja una crítica política y social.

En los 80 surgen directoras preocupadas por explorar nuevos ámbitos en los contenidos, proponiendo historias de tipo íntimo e individualista en busca de una crítica social. Castro (2005) señala que tales preocupaciones no podían ser concebidas al margen de una subjetividad, de una sexualidad y de un cuerpo, razón por la que se intentó profundizar en una construcción de género y de ser humano complejo. Tal es el caso de las directoras Marisa Sistach, Dana Rotberg o María Novaro.

En 1978 surge el Colectivo Cine-mujer, constituido por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, *"hacer cine para este grupo era a la vez una práctica y un motivo de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de opresión femenina"* (Millán, 1999: 114). Su mérito radica en abordar temáticas como el aborto o el abuso sexual, así como reflexionar sobre el trabajo doméstico y la condición de mujer-objeto. Se planteó como eje, la denuncia de temas prohibidos para la opinión pública que se cobijaban bajo una moral extrema, como la culpa del placer femenino y la apropiación del cuerpo por las propias mujeres. Se nutrió de los apoyos de la época provocados por el auge internacional del cine feminista, pero decayó debido al divorcio de intereses discursivos.

Angeles Necoechea miembro del Colectivo referida por Millán (1999), señala que tardíamente entendieron que la mejor militancia no era "presionarse" entre ellas a hablar de ciertas temáticas, sino en hacer realmente un buen cine.

> *"La solución de un cine en femenino nunca podría hallarse en un cine a priori feminista y de beligerancia […] sino en un cine personal, involucrado y distante a un tiempo"* (Ayala Blanco, 1986: 460).

El mérito del Colectivo, fue haber hablado de temas "fuertes" en una época en la que nadie los trataba, buscando dar al cine otro sentido.

> *"La realización de documentales feministas constituyó un fuerte movimiento dentro del cine de mujeres. Los primeros de ellos trataban temas como la salud, el aborto, la violación y otros tipos de violencia contra la mujer: problemas laborales, el peligro sexual, la soledad, el envejecimiento; se ocuparon también de relatar el papel de las mujeres en acontecimientos históricos y culturales. Las necesidades eran obvias: defender de la violencia al propio cuerpo, enfrentar la ignorancia y el atropello, reclamar derechos civiles y laborales, socializar experiencias penosas y difíciles. Para lograrlo, se recurría al cine realista, al testimonio directo a la cámara, a técnicas del cinema-verité: cámara en mano, entrevistas, voz en off, edición tanto de impacto como de*

desarrollo interpretativo. Se trataba de un cine independiente, de muy bajo presupuesto y hecho en cooperativas".

(Millán, 1999: 41)

El cine de mujeres como actividad reivindicativa implica hablar de los esfuerzos por ganarse un sitio en el ámbito cinematográfico. En general, es rescatable el trabajo de Dana Rottberg, las hermanas Novaro, Marisa Sistach o Busi Cortés como representativas, aunque en entrevistas diversas nieguen una intención definida de hacer un cine de mujeres. Por lo que en el recuento de las historias, algunas preocupaciones femeninas se externan en los contenidos de algunas de sus obras: los ires y venires cotidianos como actividades invisibles para la mirada tradicional en el cine clásico, la mujer que decide sobre sí misma, que define sus necesidades, que define sus deseos y toma la iniciativa de ir tras ellos; la aventura del autoconocimiento y disfrute de la libertad en todos los ámbitos; es decir, la mujer y su condición contemporánea.

Fotograma *"Danzón".*

Dir. María Novaro (1991)

3.6 MATILDE LANDETA.

"Nuestra máxima mujer cineasta del pasado"

Jorge Ayala Blanco

3.6.1 Biografía

Nació en la Ciudad de México, el 20 de septiembre de 1913. Inicia su carrera en el cine gracias a su hermano, el actor Eduardo Landeta, quien la introdujo como *scriptgirl* en 1932. Fue la primera mujer que en México realizó esta labor durante más de doce años y trabajó en más de 70 películas.

En 1945 inició su carrera de asistente de dirección para los grandes nombres de ese tiempo: Julio Bracho, Agustín Delgado, Fernando de Fuentes y Emilio "el indio" Fernández, entre otros, cargo que le fue otorgado después de un largo recorrido meritorio y ante múltiples negativas, donde para obtenerlo, debió confrontar con el argumento de que si el hecho de ser mujer era un impedimento para las labores cinematográficas, pues ella ya lo había probado con la experiencia previa en la industria (Martínez de Velasco citada en Millán, 1999).

En 1948, tuvo la oportunidad de debutar como directora con "*Lola Casanova"*. Refiere que tuvo que hipotecar su casa para fundar la productora TACMA S.A.

de C.V., ante el hecho de que ninguna productora confiaba en las mujeres para dirigir cine. Tuvo que sortear múltiples obstáculos en esta primera experiencia y convencer de su capacidad como directora, unas aptitudes ya reconocidas por los cercanos a su entorno laboral. Su primera película, después de estar enlatada un año, tuvo una pésima distribución y difusión, incluso su estreno se produjo durante un martes de vacaciones y sin previo aviso.

"La negra Angustias" (1949), su segundo filme, sufrió un boicot similar. Y aunque dos mujeres ya habían dirigido películas en México, Adela Siqueiros y Mimi Derba, Matilde Landeta es la primera directora con más de una película y con una carrera en el medio que avalaba sus méritos y su vida dedicada al cine.

Filmó "*Trotacalles"* (1951) y su carrera se vio truncada por numerosos problemas con el sindicato, hecho que le imposibilitó volver a filmar hasta 40 años después, pues en esa industria naciente y gremial, los sindicatos tenían un claro matiz machista y en exceso burocrático.

Con una larga experiencia como anotadora y asistente de dirección y habiendo trabajado en películas emblemáticas como "Flor Silvestre", "María Candelaria", "Vámonos con Pancho Villa", entre otras, se destaca por sus habilidades y conocimiento en el medio.

Consiguió la oportunidad de escribir y dirigir cerca de 110 cortometrajes de media hora para la televisión estadounidense. Impartió clases en la primera escuela de cine. Fue responsable de la supervisión en el Banco de Guiones de la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México). Continuó escribiendo guiones y por uno de ellos, *El camino de la vida* recibió en 1957 el premio Ariel en la categoría mejor argumento.

En 1975, se reconoció su obra en la Cineteca Nacional dentro del ciclo "Mujeres cineastas", en el marco del Año Internacional de la Mujer, dando lugar a una serie de reconocimientos internacionales como el que le brindara el grupo feminista "Las nemesíacas" en el Festival de Cine Femenino en 1987, en Italia. Un año después fue reconocida en el VIII Festival Internacional de Nuevo

Cine Latinoamericano, por ser *"una de las pioneras del cine latinoamericano hecho por mujeres"*; en el mismo año, se le rindió homenaje en el Festival Internacional de Cine de Mujeres que se celebró en Paris, Francia.

Su experiencia fue reconocida, siendo dos veces Presidenta de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, de 1983 a 1984 y de 1985 a 1986.

Entre los reconocimientos nacionales, se encuentra el otorgado por la Sociedad General de Escritores de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, que en 1988 le rindieron homenaje a sus 40 años como directora y guionista, por lo que le fue otorgada la Medalla Filmoteca. Y en 1992, el Instituto Mexicano de la Cinematografía le hizo un reconocimiento por su trayectoria.

Fue hasta 1991, después de 40 años de haber filmado *"Trotacalles",* que dirigió su última película: "*Nocturno a Rosario"*. Se vio obligada a vender sus tres películas anteriores en España para costear junto con Imcine la producción de la misma, aún a pesar del reconocimiento del que ya gozaba su obra. Murió el 26 de enero de 1999, en la Ciudad de México.

3.6.2 Obra

Como directora, productora y guionista:

1. *Nocturno a Rosario* (1991) directora, productora, productora ejecutiva y guionista.
2. *Trotacalles* (1951) directora, productora y guionista (adaptación).
3. *La negra Angustias* (1949) directora, productora y guionista (adaptación).
4. *Lola Casanova* (1948) directora y guionista (adaptación).

Como asistente de dirección, guionista y anotadora:

1. *El rescate de las islas Revillagigedo* (1985) guionista y editora (cortometraje documental basado en el material filmado por Luis Spota en 1957).

2. *Ronda revolucionaria* (1976) guionista (argumento) (semidocumental).
3. *Siempre estaré contigo* (1958) guionista (argumento).
4. *El camino de la vida* (1956) guionista.
5. *HowdyDoody* [TV] (1953) directora (serie de 100 capítulos).
6. *Ahí vienen los Mendoza* (1948) asistente de dirección.
7. *El precio de la gloria* (1947) asistente de dirección.
8. *Pecadora* (1947) asistente de dirección.
9. *La malagueña* (1947) asistente de dirección.
10. *Carita de cielo* (1946) asistente de dirección.
11. *Don Simón de Lira* (1946) asistente de dirección.
12. *Extraña obsesión* (1946) asistente de dirección.
13. *El cocinero de mi mujer* (1946) asistente de dirección.
14. *Se acabaron las mujeres* (1946) asistente de dirección.
15. *La herencia de la Llorona* (1946) asistente de dirección.
16. *La fuerza de la sangre* (1946) asistente de dirección.
17. *Rocambole* (1946) asistente de dirección.
18. *Espinas de una flor* (1945) asistente de dirección.
19. *Flor de un día* (1945) asistente de dirección (sin crédito).
20. *Cantaclaro* (1945) anotadora.
21. *Sinfonía de una vida* (1945) anotadora.
22. *Soltera y con gemelos* (1945) anotadora.
23. *Adán, Eva y el diablo* (1944) asistente de dirección.
24. *La corte de faraón* (1943) anotadora.
25. *La guerra de los pasteles* (1943) anotadora.
26. *María Candelaria* (Xochimilco) (1943) anotadora.
27. *Distinto amanecer* (1943) anotadora.
28. *La mujer sin cabeza* (1943) anotadora y asistente de dirección (sin crédito).
29. *El as negro* (1943) anotadora y asistente de dirección (sin crédito).
30. *El espectro de la novia* (1943) anotadora y asistente de dirección (sin crédito).
31. *Flor silvestre* (1943) anotadora.
32. *María Eugenia* (1942) anotadora.
33. *Jesusita en Chihuahua* (1942) anotadora.
34. *Amor de los amores* (1940) anotadora.
35. *Con los Dorados de Villa* (1939) anotadora.
36. *El cobarde* (1938) anotadora.
37. *Águila o sol* (1937) anotadora.
38. *Vámonos con Pancho Villa* (1935) anotadora.

39. *La familia Dressel* (1935) anotadora .
40. *El compadre Mendoza* (1933) anotadora.
41. *La Calandria* (Calandria) (1933) anotadora.
42. *Su última canción* (1933) anotadora.
43. *El prisionero trece* (1933) anotadora.

IV.RECURSOS METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS

4.1 METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS.

En esta investigación, el proceso de emisión ha sido entendido como un acto de enunciación que se vincula a una postura ideológica, que se ubica dentro de un contexto socio-histórico-político y el discurso de su producción cultural.

Se trata de una investigación de contenido, de tipo cualitativo, ya que lo que interesa a la presente investigación es la manera en que se capta y reconstruye el significado a través del describir, descubrir y comprender. Por lo que analizar el fenómeno cinematográfico bajo un contexto estructural y situacional permitirá comprender la importancia de la obra de Matilde Landeta, pionera del cine en México.

Se inicia con un ejercicio de observación teniendo en cuenta la cuestión o el problema que está sujeto a observar, lo anterior con una intención exploratoria que se contrastará con otras técnicas en etapas posteriores y que permitirá cruzar datos del análisis de contenido con la historia de vida.

El proceso de análisis de datos en una metodología cualitativa supone que el análisis exploratorio está basado en el marco conceptual e histórico previo, a través de un registro de los datos sustanciales. Es importante no perder de vista la finalidad del análisis para dar paso a la exploración con el fin de elaborar categorías.

La descripción de cada categoría de organización, establece patrones comunes y favorece la reducción de datos.

La Interpretación supone establecer conexiones significativas entre las categorías, lo que supone relacionar, comparar e inferir.

Dentro de la experiencia de interpretación es imprescindible partir del conocimiento contextual del objeto estético o film, Gómez Tarín lo señala como:

- *“El estudio sobre las condiciones de producción del film.*
- *La reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de su producción.*
- *La incorporación de principios ordenadores […].*
- *El estudio sobre la recepción del film […]”* (2007:33)

Lo cual nos conduce a ubicar el objeto de análisis dentro de su momento histórico en el discurso de la época.

Los elementos anteriores implicarían una **etapa inicial o previa de investigación**, seguida de una **etapa descriptiva** que comprende la ficha técnica, artística, contextual y textual (sinopsis, estructura, secuenciación y de relación); **descriptiva-interpretativa** (recursos expresivos y narrativos), así como **interpretativa** que comprende un ejercicio relacional, contextual, de recepción, así como de valoración ajena y personal (Gómez Tarín, 2007).

El análisis de contenido es una técnica sistemática de encuentro entre las variables y su contexto, va de la mano con un ejercicio de comparación y codificación de las categorías donde cada hallazgo se clasifica y compara, lo que permite una reelaboración que delinea conceptos, relaciones e integración en la teoría que sustenta la investigación. Finalmente, la inducción analítica concluirá la prueba de la hipótesis y dará lugar a la interpretación de los datos, tal actividad requiere de un camino sistemático y reflexivo.

La metodología para el análisis del texto fílmico será sustentado en tres vertientes: lo formal, lo narratológico y lo contextual. Es decir, el análisis de la imagen y el sonido como representación fílmica, el análisis del relato o de la estructura narrativa, así como el análisis del proceso comunicativo y su comprensión dentro de un discurso de época. (Montiel citado en Gómez Tarín, 2007:18)

Por lo que para el análisis de la muestra, se contempla el siguiente orden:

ACERCA DE LA ESTRUCTURA MELODRAMÁTICA

- *Story line;*
- Personaje(s) protagonista(s);
- Personajes secundarios.

ACERCA DEL CONTEXTO

- Datación;
- Escenarios principales;
- El discurso de la época.

EL PUNTO DE VISTA DEL RELATO

- El papel de los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto principal.

ACERCA DEL ANÁLISIS DE LOS ASPECTOS NARRATIVOS DE LA PELÍCULA

Se basa en el "microanálisis fílmico" de Santos Zunzunegui, en donde a través de

> "…*pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa. […] la mera yuxtaposición de los distintos momentos elegidos supone un montaje en el que se reflejan no solo los gustos del autor del texto, sino también una cierta idea del cine y de su historia"* (Zunzunegui, 1996:15).

El análisis conjunto de la obra se dará a partir de cuatro categorías que pretenden destacar las ausencias de contenido, en las que de manera constante, se ha omitido la complejidad del sujeto femenino. De igual manera, se revelaran los aportes significativos de la obra de la cineasta Matilde Landeta al ámbito de la representación de las mujeres.

Las categorías descritas nos permiten una delineación de la idea de mujer en la obra de Matilde Landeta, una de-construcción de la representación clásica de

las mujeres que el cine de la época estableció en el imaginario social y la importancia de esbozar una nueva definición desde su situación de emisora.

Para identificar la diferencia entre la obra de Matilde Landeta y el cine mexicano de la época, se ha diseñado el siguiente instrumento de análisis:

- RELACIÓN CON EL CINE DE LA ÉPOCA DE ORO EN MÉXICO

¿Hay elementos sustanciales para diferenciar la obra de Matilde Landeta en relación a los planteamientos de género del cine de la época de oro en México?

CATEGORÍAS DIFERENCIALES	SI	NO
La mujer es vista como objeto de deseo		
La mujer es vista como el sujeto de sacrificio		
La mujer es considerada un objeto de explotación para el hombre		
La maternidad como actividad de realización para las mujeres		
Las historias cumplen con la narración tradicional de castigar la transgresión a las normas y costumbres de la época		
Las historias cumplen con la representación clásica de las mujeres		

- RELACION CON EL CINE DE MUJERES

¿Hay relación de la obra de Matilde Landeta con el cine de mujeres?

CATEGORIAS DIFERENCIALES	SI	NO
La mujer es protagonista principal en la historia		
La mujer mueve la acción dramática		
La mujer es *considerada un ser racional con libre voluntad*		
La mujer *tiene libre determinación para elegir su futuro*[1]		
La mujer expresa sus propios deseos y necesidades		
Las mujeres en la historia transgreden la representación clásica		
La historia transgrede la narración clásica		

[1]Categorías sustentadas en la problemática que genera la definición patriarcal del ser mujer enunciada por Linda Alcoff (1989).

4.1.1 Muestra seleccionada

Matilde Landeta, trabajó en más de 70 películas donde desempeñó roles como asistente de dirección, anotadora, guionista o editora. Tuvo la experiencia de dirigir en cuatro ocasiones, por lo que para los fines de este trabajo de investigación se han seleccionado sólo las cuatro películas en las que participó como directora y guionista, experiencia que marca una responsabilidad creativa completa del resultado estético y narrativo en términos estrictos.

- *Lola Casanova* (1948)
- *La negra Angustias* (1949)
- *Trotacalles* (1951)
- *Nocturno a Rosario* (1991)

De la selección de la muestra, interesa:

- Identificar los personajes, los espacios, los conflictos y las premisas que transgreden el modelo clásico de representación planteado por el cine de la época de oro.
- Identificar el discurso de género a partir de una lectura de los códigos usados en el film, en función de las alteraciones a los roles.
- Identificar las diferencias entre las construcciones de lo femenino en la obra de Matilde Landeta y las propuestas por el modelo clásico de representación en el cine de la época.
- Identificar los espacios ausentes en la representación tradicional de las mujeres, desde una mirada patriarcal.

- Identificar las presencias significativas que desde la obra de Matilde Landeta, aportan al discurso general de la representación de las mujeres.

4.1.2 El proceso de análisis

La aplicación de la metodología se planteó de la siguiente manera:

1. El acercamiento a la filmografía de Matilde Landeta a partir de vislumbrar su obra desde la perspectiva de la historia de vida, lo que supone una lectura desde el contexto referencial y el contexto de emisión; considerando su obra como un producto cultural inmerso en un:

    - **Texto socio-histórico-político.** Entender la obra en su discurso de época: los roles de género, la organización social, los usos y costumbres, así como el momento histórico que vivía la cinematografía nacional (pleno auge de “la época de oro”), en donde era escasa la participación de las mujeres en la industria cinematográfica.
    - **Texto del autor.** La historia de vida de la directora, traducido en sus luchas por entrar y hacerse de un sitio en una industria fílmica machista y burocrática, así como el difícil camino para la producción en una época donde se dudaba de la capacidad de las mujeres en el oficio cinematográfico.
    - **Texto de la intención de producción.** Las inquietudes como mujer y directora por deconstruir una imagen exagerada y estereotipada de las mujeres en el cine de época, proponiendo una mirada más real y aspiracional para el género. Razón por la que escribió y adaptó guiones para dar mayor dignidad y fortaleza a sus protagonistas, mas allá de lo mostrado en el cine en México hasta ese momento, hecho que significa una postura política y ser pionera en la industria fílmica nacional al respecto de cine hecho por mujeres.

- **Texto de difusión.** Las dificultades para exhibir sus películas en la época, así como el reconocimiento tardío a su obra a nivel nacional e internacional.

2. Cada producto cultural o película, será complejizado en su propio discurso de época, lo que supone los usos y costumbres en el momento de la representación: los roles de género, la organización social, así como el momento histórico.

La metodología cualitativa supone un ejercicio exploratorio basado en el marco conceptual e histórico previo, a través de un registro de los datos sustanciales. En el ejercicio de observación de cada obra fílmica no se perderá de vista la identificación de los personajes, los espacios, los conflictos y las premisas que transgreden el modelo clásico de representación planteado por el cine de la época de oro, en función de comprender el discurso de género propuesto.

El trabajo de análisis estará sustentado bajo el principio ordenador:

Acerca de la estructura melodramática que comprende el *story line*, personajes protagonistas y personajes secundarios.

Acerca del Contexto que comprende la datación, los escenarios principales y el discurso de la época.

El punto de vista del relato que comprende el papel de los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto principal.

Acerca del análisis de los aspectos narrativos de la película basado en el método del análisis fílmico de Santos Zunzunegui que propone evidenciar fragmentos donde se condensen las líneas de fuerza que reflejan una intención específica del autor y que apoyan la intención de la investigación.

Finalmente, se vuelve necesario un análisis general que hace evidente el aporte deconstructivo de la obra de la cineasta y que se contrapone a la mirada clásica, parcial y limitada de la representación tradicional de las mujeres.

4.2 LA HISTORIA DE VIDA COMO METODOLOGÍA CUALITATIVA.

> *"La historia de vida es un proyecto de investigación acotado en torno a un solo individuo, donde lo que importa es la experiencia y trayectoria de vida de tal sujeto y no, particularmente un tema concreto de indagación"* (Aceves,1998: 211).

Decidir para los fines de esta investigación, el uso de la historia de vida como estrategia para el análisis de la vida y obra de Matilde Landeta, atiende a las posibilidades de dicha metodología, de hacer visible cómo las vicisitudes provocan una manera específica de ver la vida y en lo cotidiano, forjan una lucha personal por abrirse paso.

> *"Las historias de vida conforman una perspectiva fenomenológica, la cual visualiza la conducta humana, lo que las personas dicen y hacen, como el producto de la definición de su mundo. Algunos autores señalan que la perspectiva fenomenológica representa un enfoque medular en el entramado de la metodología cualitativa"* (Chárriez, 2012:50).

Las experiencias en el sujeto, forman carácter y temple que direcciona a un rumbo que será validado y reconocido por la historia. El hombre y su obra es producto de diversas variables que se entrelazan y conjugan para ser discurso de un tiempo y espacio específico, por lo que sus luchas son registro de la evolución de la misma sociedad.

> *"La historia de vida, como investigación cualitativa, busca descubrir la relación dialéctica, la negociación cotidiana entre aspiración y posibilidad, entre utopía y realidad, entre creación y aceptación; por ello, sus datos provienen de la vida cotidiana, del sentido común, de las explicaciones y reconstrucciones que el individuo efectúa para vivir y sobrevivir diariamente"* (Ruiz Olabuénaga citado por Charriéz, 2012:50).

Es por ello, que intrínsecamente se contraponen las aspiraciones con la realidad y se hace latente el vivir y sobrevivir en la lucha del día a día.

La historia de vida ofrece una lectura humana del sujeto desde su circunstancia, desde un marco de referencia que matiza o acentúa sus acciones desde la perspectiva histórico-temporal. Es, por lo tanto, un relato que refleja el aspecto social de la cultura en sus avances y retrocesos, por lo que devela la realidad de determinados contextos. Por lo que así como ocurre con el sujeto motivo de la historia de vida, los espectadores de su obra también tienen un perfil y *"dependen de un conjunto de circunstancias, no solo discursivas, sino también económicas y políticas"* (Casetti, 2000:263).

Pérez Serrano (2000) identificó las partes esenciales de la historia de vida:

> *" a) las dimensiones básicas de su vida, como la biológica, cultura y social; b) los puntos de inflexión o eventos cruciales en los que el sujeto altera drásticamente sus roles habituales, ya que se enfrenta con una nueva situación o cambia de contexto social; y c) el proceso de adaptación y desarrollo de los cambios, lentos o rápidos, que se van sucediendo en el proceso de su vida" (Pérez citado por Charriez, 2012: 57).*

Las tres etapas que menciona el autor, nos direccionan a entender el contexto de vida, los puntos de inflexión del relato que marcan sus logros y caídas, así como el proceso negociación con el entorno, que busca la adaptación a los cambios. La claridad de ideas, la curiosidad, la escucha y el distanciamiento, son requisitos imprescindibles para el trabajo de la historia de vida.

4.3 CATEGORÍAS DE ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA REPRESENTACIÓN Y LOS ESTUDIOS DE GÉNERO.

Para los fines de la investigación, resulta necesario establecer los elementos que están presentes en la representación de las mujeres, para mostrar las ausencias que requieren ser visibles y definidas como línea de investigación que profundiza en su complejidad. Hablar de un cine de mujeres, supone la comprensión inicial de la autoría como responsable de un discurso y su

contraposición a una intención deconstructiva independiente del género de emisión.

El análisis de la representación de las mujeres en el escenario audiovisual en México, implica definir lo presente, lo que se ve, lo que se ha naturalizado y que se puede definir como problemático porque ha sido parcial y limitativo, por lo que requiere solución.

4.3.1 La autoría en el cine de mujeres

La noción de autoría en cine, nos conduce a entender el concepto de "cine de autor", el cual, en la década de los 60´s, vio la luz gracias a las interrogantes de un grupo de críticos de cine franceses que formaban parte de la revista *"Cahiers du Cinéma"*, quienes se plantearon el papel del realizador. Críticos de la talla de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais y Claude Chabrol, entre otros, sostenían que había una mirada particular de la realidad que se permeaba en las imágenes cinematográficas, siendo responsabilidad primaria del autor-director. De aquí que el cine se presentaba como un medio o herramienta de crítica y construcción social.

En enero de 1954, un jovencísimo François Truffaut, debate en torno al "cine de los guionistas", por lo que se marca en la publicación una línea crítica del ámbito estético del cine. Es así como se defiende la "política de los autores", que daba protagonismo a la puesta en escena como la "verdadera" escritura (Toubiana, 2001).

De manera general, el cine de autor supone el trabajo con un guión propio, adaptado a una visión clara desde la dirección en términos de hacer evidente la crítica u opinión sobre temas específicos vaciados en el film. Se considera un cine libre de las presiones de las grandes productoras que limitan y coartan la libertad creativa.

> *"¿Qué es un autor en el cine ? ¿Quién tiene el derecho de firmar una película con su nombre como Orson Welles sellara con su memorable voz radiofónica el final de The Magnificent*

> *Ambersons : ´I wrote the script and I edited it. My name is Orson Welles´ ? A esa pregunta a la que dedicaría la vida entera, Welles mismo no conocía más que una respuesta: ´La única puesta en escena que importa es la que se ejerce durante el montaje […] Por mi estilo, por mi visión del cine, el montaje no es un aspecto, es el aspecto´. Perder el control del montaje, ver cómo se le imponían cortes drásticos, en ocasiones con violencia, para halagar supuestamente la atención del público […] equivalía para él a una negación de la autoría de su obra. […] En cuanto a lo que es de Welles, su marca se reconoce desde el primer plano"* (Damisch para Cahiers du cinema, 2005: s/p).

De aquí que despuntara la valoración al director como autor, siendo el responsable creativo de la lectura final del film. Sin embargo, es conveniente decir que el cine de autor o entendido también como cine independiente, está inserto en una idea romántica de sobrevivencia, pues no siempre hay garantía de recuperar la inversión (Arredondo, 2001:33).

Desde la teoría fílmica feminista, el concepto de autoría aborda el concepto a partir de dos ángulos: la teoría y la historia.

A nivel teórico, se identifica la idea de que debe existir una escritura femenina, basada en una noción esencialista de las mujeres. Autoras del feminismo francés, señalaron la importancia de plantear "la escritura femenina" como un nuevo discurso, libre de ataduras culturales y desarrollado como práctica política de trasfondo

> *"La modificación del horizonte de la representación debe enfrentar propiamente el problema del lenguaje"* (Millán, 1999:39).

Por su lado, las teóricas norteamericanas resaltan la construcción sociocultural de la mujer, por encima de la noción esencialista. De aquí que diversas autoras, señalen la imposibilidad de la representación de lo femenino, pues es un territorio poco explorado, a decir inexistente y desconocido para las mismas

mujeres que han construido sus referentes a partir de la mirada patriarcal que genera un lenguaje con trasfondo masculino y con posturas binarias.

De aquí que el entenderse y aceptarse bajo la lógica de ser objeto del deseo, hace evidencia de una feminidad enseñada y aprendida por nuestra cultura. Esta postura, implica praxis y revisión histórica, de donde "las mujeres" como autoras se vuelven imprescindibles como mecanismo de apropiación cultural. A nivel de contenidos de autoría femenina, se reconocen como importantes los discursos en torno a la relación mujer-mujeres, texto-contexto.

> *"Creo que a las mujeres nos toca inventar en nuestro terreno de trabajo un nuevo lenguaje que se alimente en las experiencias comunes de nuestras historias individuales. […] Se trata de apropiarnos de nuestra imagen y buscar así nuestra identidad"* (Sistach citada en Arredondo, 2001:13).

A nivel histórico, el asunto de la autoría apuntaría a una revisión de las prácticas de las mujeres en la producción de la cultura y específicamente al abordaje de la identidad femenina como objeto de estudio y complejización del sujeto, lo que implica un alejamiento de los contextos y sistemas de significación patriarcal. Al considerar que la diferencia sexual plantea una mirada diferente, se espera que desde la esfera de emisión se aproximen nuevos discursos de significado y representación.

La consideración histórica al asunto de la autoría, aborda por un lado la identificación de las pioneras cinematográficas que a nivel biográfico, muestran los diferentes escenarios de producción y distribución, lo que activa una función de contexto dando muestra de la actividad contracorriente en muchos de los casos. Un segundo tema a revisar al respecto, es la evolución y complejidad que han tenido los trabajos audiovisuales de las mujeres en la búsqueda de establecer una mirada propia al género, por lo que desde un ámbito meramente cinematográfico, se perfila con el tiempo una manera particular de acercarse a la realidad, así como de lo que se cuenta de esa realidad. Lo que va reafirmando la presencia del director como responsable autor de la obra.

Por lo tanto, ante la ausencia histórica de mujeres en la estructura de emisión de la cultura, surge el siguiente cuestionamiento que tiene por objetivo un cambio político (Ravinovitz, 2005):

¿es posible cambiar las condiciones de producción y de relación social?

La evolución histórica de la autoría femenina, señala el camino de los aportes dentro de una lectura del discurso de época y que señala Maule es la *"historia de las mentalidades"* (1998:25).

La pregunta anterior, nos remite a la idea de que los constructos mediáticos establecen representaciones que reforzadas por otras prácticas culturales son tomadas como "verdades" por ciertos grupos, por lo que un "cine de mujeres" atendería por su gramática al género de la autoría, considerando que es la visión subjetiva de las mujeres las gran ausentes del discurso cultural histórico, abriendo con esta definición la posibilidad de autonombrarse al generar en un discurso su propia subjetividad.

Por lo tanto, surge la necesidad de hacer visible el papel histórico de las mujeres y abordar su subjetividad desde el terreno de las representaciones, por la carga ideológica y discurso que produce dentro de la estructura narrativa del texto fílmico; lo anterior, con la intención de desnaturalizar los supuestos y deconstruir los saberes culturales sobre el género, en función de evidenciar los mecanismos ideológicos generados por el cine tradicional. Hacer visible lo invisible señala Kuhn (1991), es la gran premisa, que expone las ausencias del discurso.

Por lo tanto, es un extrañamiento y desnaturalización de la lógica patriarcal a través de la cual las mujeres hemos sido miradas y entendidas.

Es importante decir que algunas cineastas mexicanas que según la valoración de Margara Millán en "Derivas de un cine en femenino" (1999), caso de Busi Cortés, María Novaro o Maryse Sistach, se ubican dentro de un cine no feminista sino "hecho por mujeres", el cual aspira a tener un alcance masivo pero con una definida marca autoral. Las citadas directoras imprimen una mirada particular y coincidente en sus producciones: sus protagonistas son

mujeres y en sus films muestran, entre otros temas, la pluralidad del supuesto femenino, la complejidad en sus personajes y la visibilidad de temas no mostrados tradicionalmente por el cine clásico como el resaltar el deseo femenino. Tal alejamiento declarado de las directoras al concepto "cine feminista", atiende a que tal enfoque supone *"una definición dogmática que impide la verdadera introspección femenina"* (Millán, 1999:127). Sin embargo, las tres directoras se comprometen en el proceso general del film, lo que permea una mirada específica al producto final.

Desde el ámbito de emisión, surge una discusión más:

¿Hay diferencias entre la mirada masculina y la mirada femenina?

Barbara Zecchi identifica dos ámbitos para el análisis: el contenido de lo que capta la mirada femenina y el modo de cómo la mujer se auto-representa (Zecchi, 2005).

En lo que refiere al contenido, la autora señala como un indicio interesante para la investigación, la mirada que cuestiona los estereotipos en escenas domésticas, eróticas o de desnudos.

En cuanto al cómo se articula esa mirada *"no insinúa sino dice, no deja entrever, sino enseña. La representación del cuerpo no sugiere sino que es directa, gráfica, presentada bien con afecto o con desafío […] son por lo general cuadros que no tienen espacio en la estética dominante…"* (Zecchi, 2005:134).

Sin embargo, es importante notar que en muchos contextos son las propias mujeres quienes reproducen la estructura patriarcal quizás por no tener otro referente. Lo que nos lleva a decir que el que haya más mujeres en una estructura de emisión no garantiza por sí mismo, una mirada diferente al género, aquí entraría la consciencia deconstructiva y por tanto, un tema más al análisis de la representación en el cine de mujeres.

4.3.2 La intencionalidad en el cine de mujeres

Normalizar la participación de las mujeres en la cultura, supondría una mirada diferente de abordar las historias, los personajes y los discursos, siendo una declaración que pone en discusión las responsabilidades de las mujeres en la herencia y perpetuación del pensamiento patriarcal a los hijos, por lo que como ya se dijo, un mayor número de mujeres productoras de cultura no garantiza por sí solo un mayor número de películas feministas o de productos que deconstruyan los saberes tradicionales impuestos a las mujeres.

Aunque se pueda creer que cierta mirada "diferente" se permea en el sujeto femenino en relación al masculino y que ciertos elementos se muestran de manera inconsciente en los textos fílmicos, es responsabilidad inicial en el director el generar un discurso de origen, con toda la intención de imprimir una visión particular, tal como es planteado por el "cine de autor". De aquí que el cine de mujeres podría ser considerado dentro de esta categoría, por considerarse un discurso alternativo a la visión dominante patriarcal, donde se aterriza una idea que de trasfondo hace evidente las ausencias de contenido en la mirada tradicional. Por lo tanto, un "cine de mujeres" requiere de la intención como condición necesaria y provocadora de antemano.

Deconstruir los supuestos culturales, desnaturalizar las ideas preconcebidas en torno a las mujeres sería la búsqueda del cine de mujeres, por lo que una intención definida apuntaría a *"la generación de imágenes que transgredan las identidades de género más comúnmente actuantes en la cultura…"* (Millán, 1999: 171).

En el estudio de las producciones cinematográficas del cine de mujeres, como ejercicio espectatorial es posible identificar que desde la emisión se ejerce la crítica al constructo cinematográfico a través de tres posturas:

1. Evidenciar la problemática
2. Mostrar la acción opuesta a la representación tradicional (la masculinización)
3. Buscar opciones alternativas de representación

Evidenciar la problemática apuntaría a una búsqueda de la comprensión del espectador con el sujeto-ficción y su circunstancia. Mostrar la acción opuesta a la representación institucional de las mujeres, supone la obviedad cultural del concepto: si no eres mujer, entonces eres hombre y se refuerza esta idea con las poses, gestos, actitudes, vestimenta, roles de género, etc. Buscar opciones alternativas de representación, aterriza en el universo complejo de las posibilidades; indagar, bocetar y proponer supone un riesgo de empatía con el espectador, pero finalmente abre camino a la escritura alejada del constructo patriarcal.

4.3.3 Categorías de análisis

El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine es un camino a andar, que se muestra interesante y temeroso al no haber visto la luz de forma diáfana y frontal. Las discusiones sobre representación que sustenta la teoría fílmica feminista, abordan diversas problemáticas de la mirada en torno al sujeto femenino, por lo que a través de cuatro categorías, pretendo enunciar la complejidad de dichas problemáticas que marcan la ausencia de un sujeto que no ha sido mostrado más que a partes en una visión simplista y generalizadora.

Mulvey (1988) señala que la imagen de la mujer se exhibe como ente erótico para el personaje principal dentro de la narración, pero también es móvil erótico para el espectador, duplicidad que no afecta la experiencia diegética. Sin embargo, si la cámara cinematográfica hace el juego de la mirada masculina, es la responsable del constructo ficcional-mujer, así como de las ausencias que sobre el discurso de la complejidad del sujeto se ha establecido. Es por ello, que con base en las problemáticas de la representación de las mujeres citadas por Márgara Millán (1999), propongo cuatro categorías para el análisis de lo ausente en la representación y que harán visible la complejidad de las mujeres que no ha sido mostrada con la profundidad que amerita.

4.3.3.1 Mujeres protagonistas / sujetos de la acción

> *"La definición de la mujer ha sido inseparable de su relación con el hombre y esa relación ha sido planteada entre los extremos de la complementariedad o la separación de los sexos"* (Pérez, 2001:41).

La estructura narrativa que es reflejo de lo social, ha sido organizada en función de opuestos pasivo-activo. Las representaciones clásicas siguen alineando la definición del ser mujer con reproducción-pasividad y al género masculino con actividad-producción.

> *[…] ofreciendo repetidamente en su estructura narrativa un trayecto edípico en el cual el héroe -el hacedor, […] desea, es el sujeto de la acción, está llamado a superar obstáculos y pruebas. Por el contrario, su contraparte femenina está condenada a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe: podríamos decir que "ella" no puede hacer otra cosa que desear el deseo, y es parte de la recompensa que espera al héroe al final de sus tribulaciones"* (Colaizzi, 2001:9).

La mujer como parte del espectáculo a nivel narrativo tradicional ha sido posicionada como complemento del héroe ayudándolo a superar los obstáculos, por lo que la mujer es definida en función del hombre y en actividad de espera, nunca como sujeto de la acción. La imagen de la mujer en el cine, aterriza en una mirada pasiva y dependiente de las acciones del hombre para desencadenar los hechos. Bud Boetticher citado por Mulvey (1975) lo señala:

> *"Lo que importa es lo que la heroína provoca, o mas bien lo que representa. Es ella, o el amor o miedo que inspira en el héroe, o la atracción que él siente hacia ella, la que le hace actuar en el sentido en que lo hace. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia"* (Boetticher citado en Mulvey, 1988:10).

Dicha mentalidad pasiva va gestándose desde la infancia al introducir a los niños en roles de “cuentos de hadas”, pero en las representaciones cinematográficas la pasividad aterriza desde la misma mirada escoptofílica a la que es sometido el personaje femenino y que se ve reforzado con el rol dentro de la narración. La autora señala tres miradas que se conjuntan en lo fílmico: la mirada del personaje masculino, la mirada de la cámara y la mirada del espectador, juego que posibilita la identificación del espectador como poseedor indirecto del sujeto femenino de la pantalla.

Por otro lado, en el MRI las mujeres que se atreven a ser sujetos de la acción contraponiendo la norma de lo permitido en un contexto específico, tienen un castigo ante la osadía de la transgresión. Casetti (2000) señala que ante la construcción objetual de las mujeres, la mínima subversión resulta impensable, pues está condenada al fracaso y a la vuelta al sistema. Es por ello que narrativamente, se suele tener una consecuencia de tipo moralista, que lleva a la consecuente renuncia a la inicial intención de cambio, e incluso el encuentro del amor como una medida simbólica de reencauzamiento y alienación; aunque otra medida de castigo puede ser incluso la muerte como recurso de apoyo a la moral dominante.

Uno de los caminos deconstructivos de la mirada que posee a la mujer de la pantalla y la posiciona como ente pasivo, es la posibilidad de romper el acto escoptofílico a través del descubrimiento y confrontación de la mirada voyeurista dentro de la narración, lo que se refleja en una mirada frontal a la cámara (espectador) y confrontación a través del frente a frente. Dicha acción borra la distancia y frialdad del que observa, a manera de hacerlo parte de la historia por un momento.

Si el cine es constructor de imaginarios, el necesario protagonismo de las mujeres como sujetos de la acción, quien mueve la acción dramática, se vuelve una necesidad ante el deseo deconstructivo en vías a la equidad. Por lo que dicha ruptura en la representación clásica, obliga a una reconstrucción de las masculinidades de pantalla, como ejemplo que aterrice en la construcción de un nuevo imaginario en el espectador.

4.3.3.2 *La construcción de lo femenino / artificialidad.*

> *"… la diferencia que existe entre la imagen de la mujer atractiva que aparece en los anuncios habituales y los posters de mujeres desnudas de la publicaciones de ´porno blando´ dirigidas a los hombres, del tipo ´Playboy´, es tan solo una cuestión de grado, y que la presentación de las mujeres como objetos es el resultado final y lógico del dominio cultural de las otras formas de conversión de la mujer en objeto que ofrecen las imágenes femeninas"* (Kuhn, 1991: 20).

Como ya se mencionó anteriormente, el término "mascarada de la feminidad" utilizado por Mary Ann Doane, atendía a la noción artificial del ser mujer bajo el uso de ciertos códigos objetuales y de comportamiento, lo que denota un acto de travestismo para la configuración del ser femenino.

> *"Desde luego, como toda identidad narrativa, el vestido de la mujer es a la vez testimonial y ficticio, historiográfico y no real. Para decir la realidad la formaliza, la sujeta a un código. El testimonio y la ficción hacen posible el despliegue de lo real, sólo que lo remodelan hasta el punto de crear otra realidad"* (Pérez, 2001:56).

Es por ello, que esta configuración de lo femenino, es un tipo de control y dominio del género que puede ser analizado desde dos vertientes, por un lado es una configuración para la erotización de las mujeres en su relación con los hombres, dominio visible a través de la fragmentación del cuerpo que exalta ciertos atributos físicos y que contribuyen al placer visual del sujeto masculino. Por otra parte, es una manera de regir la conducta de las mujeres bajo una lógica de permisividad o censura al espacio más importante de conquista: su propio cuerpo.

> *"La pornografía o esclavitud sexual de las mujeres permite una regulación de la sexualidad que, como ya indicaba Michel Foucault, está en la base de todo dominio. Así pues, con su propuesta de establecer una relación entre el estatuto de la*

> *imagen audiovisual y su funcionalidad normativizadora / encubridora de los imaginarios sociales, […] desenmascara la complicidad entre el poder patriarcal y la economía sexual de los cuerpos de las mujeres"* (Selva, 2005:80).

La idea "mujer" se plantea a través de un constructo patriarcal que le ha dado forma, dimensión y simpleza o complejidad, pero que es constructo al fin y al cabo.

Buscar la extrema delgadez que muestran los medios es la antesala de enfermedades que pueden llevar a la muerte. Buscar el rubio del cabello es solo un travestismo que choca con la identidad de origen en un país latinoamericano con esencia indígena. Por lo tanto, lo anterior es una problemática que gira en torno a la estética de lo femenino, como un tipo de violencia simbólica y velada que busca imponer un estándar como forma simplista de enunciación del sujeto, pero también como forma de control social.

> *"…la construcción cultural de la mujer ideal –joven, con buen tipo, vestida y maquillada cuidadosamente, a la moda, atractiva- podría ser considerada en sí misma como ´opresiva´, […] por la razón de que cosifican a las mujeres: es decir, legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos, en particular como objetos de una evaluación basada en unos criterios de belleza y atractivo visibles y predefinidos socialmente"* (Kuhn, 1991: 20).

Dentro de la configuración de lo femenino, victimizar a las mujeres es otra de las problemáticas detectadas, pues son *"saberes culturales que llevan a una victimización o infantilización como grito que reclama protección"* (Mendoza, 2012:91).

Dice Francisco Pérez Cortés en el libro "El diseño de la feminidad" (2001) que la imagen de la mujer ha ido variando dependiendo diversas circunstancias presentes en su vida, como:

1. La valoración gradual de su condición femenina.
2. El forcejeo por conquistar sus derechos.

3. La reorganización de sus relaciones con los hombres.
4. El proceso de liberación y equilibrio de su esencia-apariencia, interior-exterior.
5. El crecimiento de un tipo de feminidad “diferente”, deconstructiva.
6. La renovación constante de la feminidad
7. La complejidad en la organización de su vida, al diversificarse.
8. El mundo de las mujeres como mundo en expansión creciente y en espacios atribuidos históricamente al género masculino.
9. El aumento de su capacidad de decisión en torno a su cuerpo, sus relaciones, así como el mundo donde desea vivir.
10. Desarrollo de la industria de la moda que acompaña a la mujer como sujeto histórico.
11. Desaparición del modelo único de mujer.

Cada uno de los factores enunciados, provocan una ruptura a la configuración patriarcal del concepto mujer, y encaminan al sujeto a una nueva definición. Por lo que el concepto estético de la feminidad, va relacionado a un discurso histórico que evoluciona a razón de diversos factores contextuales que inciden en su conformación. Unificar la estética de las mujeres en sus representaciones, sin la consideración de un referente, es parcializar a los sujetos omitiendo su complejidad identitaria.

Las mujeres en la conquista de su propio cuerpo, visto en términos de autonomía, representación, sexualidad y reproducción, evoca nuevos caminos para el discurso desde la propia enunciación del sujeto femenino. Los medios tienen gran responsabilidad al respecto, pues sustentan la validez de lo presentable, por lo que es necesario abrir los límites de lo permitido en la visión de las mujeres y hombres rompiendo esta idea de unificación del patrón de belleza.

> *“La primera imagen de la mujer en este siglo será […] lo más parecido a un hombre. Oprimir su pecho fue en ese momento una forma de conquistar su identidad”* (Pérez, 2001:43).

4.3.3.3 Mujer es diferente a Mujeres / diversidad / pluralidad

> *"La discusión del ´modelo hegemónico mujer´, por parte de quien no se siente representada o representado en la gran ficción patriarcal, se ha considerado más como el síntoma de una ´falta´ que como la expresión de un mundo nuevo con voluntad de aparecer en lo visible"* (Selva, 2005:67).

La representación general de los medios, ha mostrado una mirada univoca de las mujeres, le ha impuesto una definición heterosexual, le ha otorgado una raza blanca, no le ha permitido envejecer y en gran medida le ha dado una condición social. Esta codificación cierra el espectro complejo del colectivo de mujeres que implica diversidad, variedad y subjetividad.

Esta diversificación que está presente en la realidad, omite la existencia de sujetos que no se ven representados en la pantalla, como lo podrían ser la diferencias de clases, de razas, de sexo; por lo que la definición "mujer" no es igual que "mujeres", pluralidad que conlleva multiplicidad de significados.

> *"El objeto de placer tiene características raciales. Es rubia, blanca, de ojos azules. Una paradoja perversa en un país con rasgos, mayoritariamente, morenos, cuya excepción está en las reducidas clases altas. […] Nada grafica mejor nuestra artificiosa modernidad que esta hibridez. El rostro mestizo de rasgos morenos y el cabello de un rubio químico. Una imposible mimesis con la modernidad: los genes amplifican la artificialidad, en el cabello negro que se abre paso, en la violenta fusión de facciones y colores. Aparece la falsedad, que es engaño y perversión, pero también surge nuestra debilidad"* (Walder,2004:11).

Por lo tanto, es una problemática que gira en torno a la diversidad y complejidad del sujeto más allá de la generalización en la representación, lo que denota una necesidad de mostrar una mirada heterogénea.

4.3.3.4 **Las posibilidades de expresar el deseo**

> *"Raramente el cine adopta el punto de vista femenino y, menos aún, explora el placer de la mujer hacia su objeto de deseo"* (Camí-Vela, 2005:71).

El cuerpo es un espacio de apropiación simbólica para las mujeres, pues ha sido dominado por una visión masculina que ha impuesto los límites a lo visible y reglas a lo deseado. La erotización del cuerpo femenino es espectáculo donde se han cristalizado las fantasías masculinas. Por lo tanto, la representación del deseo y placer femenino son misterio para el ámbito de la representación, pues la mirada falocéntrica ha configurado las políticas de la representación sexual.

La representación de la sexualidad masculina y femenina en el cine, muestra normas de conducta inequitativas que son reflejo de las licencias sociales otorgadas a hombres y mujeres. La representación del deseo y placer femenino es una experiencia oculta y poco explorada porque no es la mujer la que habla desde su propia subjetividad, de aquí que la escena sexual se represente en términos fálicos donde se hacen evidentes las necesidades, deseos y disfrute masculino heterosexual.

Barbara Zecchi en su texto "Idiosincracias cinematográficas del cuerpo de la mujer por la mujer" cita a Irigaray quien dice que el imaginario sobre el deseo femenino se ha centrado en una representación simplista, "*sin ver que la geografía del placer de la mujer es mucho más sutil y compleja de lo que se ha dicho"* (2005:135). Al respecto de la complejidad, la cineasta Dolores Payás señala:

> *"¿Cómo se aborda en el cine la sexualidad femenina? Muy simple, un señor penetra a una señora y acto seguido –oh, milagro- ella se pone a orgasmear. Todas nosotras sabemos que esto no va así de ninguna manera. ¿Por qué, entonces, no lo desmentimos? ¿Por qué no reivindicamos tranquilamente nuestra sexualidad? No lo hacemos porque la pauta –en lo que respecta a la sexualidad- es la penetración. Desde luego, a los hombres les turba pensar que la penetración no nos es*

> *suficiente. Porque para ellos sí lo es. Es el súmmum; es el acto sexual. Y así, en lo que respecta al cine, el clítoris no existe"* (Payás citada por Camí-Vela 2001:105).

A las mujeres se les clasifica socialmente en función de la libertad ante la experiencia sexual, las buenas y decentes frente a las "otras", aquellas que de merecer un nombre se les otorga de la manera más ofensiva: puta, perdida, zorra, loca, fácil, entre muchos otros.

Si las mujeres han sido mostradas a partir de la polarización de roles buena-mala, en el ámbito de las representaciones la expresión del deseo ha sido una licencia otorgada a las mujeres de "poca reputación" con el consecuente desenlace a quien se atreve a desafiar el orden impuesto.

La enunciación del deseo ubica a las mujeres en el ámbito de la indecencia y esa clase radica en el escalafón más bajo de lo humano. Una prostituta es vulnerable a cualquier ultraje, se le puede golpear, violar, insultar e ignorar, ese ha sido el pacto no hablado a quién se atreve a vivir con libertad su sexualidad.

> *"Ver como el cine ha representado […] el discurso sobre la sexualidad femenina y la masculina, los deseos reprimidos y los manifiestos, la doble moral y el doble rasero para juzgar los comportamientos y, en definitiva, para preservar ese modelo social basado en el dominio de un sexo sobre el otro"* (Gallego, 2012:13).

La representación del deseo femenino reduce a la mujer a un rol pasivo que está condicionado en función a los deseos del hombre. María Camí-Vela cita a Gubern al decir que *"la ´ética del despilfarro sexual improductivo´ se basa en la permanente y voluntaria disponibilidad de la protagonista femenina y en la superioridad visual del espectador masculino, ética propia del género pornográfico"* (Gubern, citado por Camï-Vela, 2005:71). Es decir, a una mujer se le puede tomar y estará dispuesta al acto amoroso, sin juegos previos ante la urgencia de la penetración y la inminente llegada del clímax mutuo. La penetración es la acción predominante del acto sexual.

A la mujer no se le otorga la posibilidad de mirar y disfrutar de esa mirada, ella es el motivo de la mirada erótica que la fragmenta en la focalización de ciertos rasgos para ser un trozo aislado que se vuelve fetiche y que la separa de una mirada compleja por la simplicidad del fragmento sexualizado.

La autora señala que hay tres categorías para evidenciar la mirada del deseo: la *exposición* de la mirada falocéntrica, la *apropiación* de la mirada con fines de intercambiar los roles de pasivo a activo en las mujeres y la *reivindicación* de una mirada diferente que muestre el deseo y sexualidad femeninas.

La representación de mujeres que se mueven en función de sus deseos (no solo sexuales), y que no requieren la aprobación de los hombres a su alrededor, es visto como transgresor y por lo tanto no correcto para la decencia que marca la norma. Este tipo de mujeres liberadas de la consigna patriarcal, generan un imán hipnótico al hombre, pues la rebeldía ante la monopolización de las relaciones es un reto a la configuración de la masculinidad.

Juana Gallego explica la atracción que ejerce la prostitución:

> *"…a pesar de esa consideración de ser menos que nada, la siente como una igual, y no una inferior"* (2012:42).

La representación de la mujer fatal, es un caso interesante dentro de la representación de las mujeres, pues personifica un reto a la masculinidad que contrapone la relación tradicional entre los sexos, por lo que se personifica la lucha por el poder y la voz dominante en la relación hombre-mujer.

Son muchas las mujeres fatales que han llenado el escenario cinematográfico, por lo que una constante en las historias es el escarmiento al personaje que transgrede, lo que refuerza el mensaje didáctico al reconducir al personaje al camino de la norma establecida.

> *"…para las mujeres no estaba reservado el papel de sujeto, sino el de objeto, de ahí el papel transgresor –por otra parte, tan seductor- de las ´mujeres fatales´, aquellas que no se sometían*

> *a los cánones sociales establecidos e inventaban los suyos propios"* (Gallego, 2012:59).

La apropiación de la mirada falocéntrica en las mujeres como intercambio de subordinación en los roles masculino-femenino, no hace grandes aportes a la deconstrucción de las relaciones inequitativas entre los sexos, pues se sigue propagando *"la destructora dicotomía que ha predominado y que predomina en la sociedad y en el cine, pero ahora con la mujer en la ´posición masculina´"* (Kaplan citado por Camí-Vela, 2005:75). Por lo que desde el ámbito de la representación, el que la mujer se apropie de un rol masculino, no otorga avance a la relación entre los sexos, pues más allá de configurar un discurso nuevo y equitativo, se estarían preservando los discursos desiguales de poder.

La exclusividad amorosa fortalece la masculinidad y es una constante en las historias, pero en las representaciones lo más común es la exclusividad femenina, no la masculina. Al hombre se le permiten devaneos que serán justificados o vistos con gracia en la historia; a la mujer se le recrimina la falta ante la no exclusividad. El amor que siente una mujer por el hombre será el motivo por el que se perdona todo, aún la infidelidad y también será la búsqueda final para las mujeres con oscuro pasado.

La vivencia del deseo se maneja de diferentes formas en los espacios públicos y privados. La calle como espacio público de manifestación impone restricciones morales:

> *"Una mujer por la calle y de noche no podía ser más que prostituta, de ahí que en ocasiones cualquier mujer pudiera ser abordada, insultada o violada solo por ir por la calle de noche, lo que aún todavía es evitado por las mujeres solas, porque esa figura –mujer y noche- evoca aún el peligro al que se expone"* (Gallego, 2012: 82).

En la calle la prostituta se muestra y con palabras motiva el acto sexual. La oscuridad de la noche facilita las actividades ilícitas y el sexo que se oferta entra en las transgresiones a la moral. La otra cara de la moneda, son las

mujeres decentes que son representadas en amores discretos y luminosos, quienes solo pueden pensar en el amor bajo el contrato matrimonial.

> *"Durante todo el primer tercio de la historia del cine, desde su nacimiento hasta aproximadamente los años 60, la línea divisoria que subyace en todas las películas es la existencia de mujeres decentes, mujeres para las que la sexualidad solo está permitida –y con restricciones- dentro del matrimonio y mujeres ´públicas´ a las que recurrir para satisfacer los instintos que la austeridad sexual del matrimonio afeaba y prohibía*" (Gallego,2012:181).

Los espacios cerrados dan licencia a los acercamientos físicos como expresión del deseo, pero desde los primeros tiempos del cine, la decencia impuso un código visual que censuró la representación de la expresión amorosa. Es decir, las imágenes no muestran el acto pero lo sugieren, ejemplo de ello son los juegos visuales de apagar la luz, mostrar olas rompiéndose entre las rocas o enfocar el fuego en la chimenea para dar a entender el acto sexual. A medida que la sociedad ha ido evolucionando, estas licencias han tomado un rumbo más explícito.

Bajo el modelo de representación institucional, las mujeres que se atreven a expresar el deseo son castigadas y vistas bajo una moral que las juzga, por lo que hay una consecuencia a esta libertad no permitida en el MRI y que debe ser redimida por un tipo de violencia simbólica o física, que busca la justificación desde la virtud perdida.

El amor, ha sido una de las estrategias para "reconducir" a las mujeres a la norma impuesta, siendo el amor una experiencia que redime y es fin último impuesto para las mujeres con todo lo que ello implica: establecerse con una pareja en relación monógama, pensar en la estabilidad del hogar, así como la posibilidad de trascender y afianzar el matrimonio a través de los hijos, entre un largo etcétera.

Fuera del cliché producido por la mirada patriarcal, evidenciar las necesidades y deseos femeninos, complejiza a las mujeres más allá de lo mostrado en sus

representaciones parciales y generalizadoras, por lo que la representación del deseo y placer femenino es uno de los temas pendientes.

4.3.3.5 A manera de conclusión del capítulo

A través de estas cuatro categorías para el análisis, pretendo abordar el estudio de lo femenino desde un discurso de emisión, lo cual invita a reflexionar si la obra de Matilde Landeta hace visibles a las mujeres a través del discurso que genera en sus representaciones y que trasciende más allá de las miradas tipificadas o estereotipadas del género.

El acto de visibilizar lo que no se ha mostrado, abre la puerta a una representación e identificación más cercana con el espectador y aún más allá: es la lucha contra la invisibilidad que perpetúa la discriminación del sujeto femenino. Por lo tanto, una idea de cine deconstructivo debería caminar por el discurso que generan estas categorías –y seguramente muchas otras- para el análisis:

- Mostrar desde las imágenes a las mujeres como sujetos de la acción, aquella que mueve la acción dramática,
- Abrir el espacio de la representación a la multiplicidad de voces desde la experiencia subjetiva de ser mujer,
- Desnaturalizar la estética de lo femenino para ser entendida como artificialidad y constructo, como una manera de que sea la propia mujer quien decida y explore la expresión de su feminidad;
- y por último –quizás como el más importante por la urgencia del tema- mostrar la expresión del placer y deseo femenino, desde la misma experiencia propia de las mujeres, como posibilidad que deconstruye y reconstruye el discurso de la sexualidad y del cuerpo como espacio de representación, afirmación y conocimiento.

Es por ello, que la autoría femenina como parte intrínseca de la denominación “cine de mujeres” no es obligatoria, aunque la oportunidad de escribir desde la

experiencia cotidiana y subjetiva de las mujeres, ayudaría a dejar a un lado los “supuestos”, hecho que permite hablar con conocimiento de causa.

V. ANÁLISIS A LA OBRA DE MATILDE LANDETA

5.1 FICHA TÉCNICA DE SU OBRA.

5.1.1 *Lola Casanova* (1948)

México	Blanco y Negro
Una producción de:	Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados (TACMA)
Género:	Drama histórico
Duración:	91 min.
Sonido:	Monoaural
Dirección:	Matilde Landeta
Asistente de Dirección:	Luis Abadié
Producción:	Eduardo Soto Landeta; jefe de producción: Alberto A. Ferrer
Guión:	Matilde Landeta y Enrique Cancino, sobre la novela homónima de Francisco Rojas González
Fotografía:	Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella
Escenografía:	Luis Moya
Vestuario:	Tula y Josefina Reynoso

Maquillaje: Sara Herrera

Edición: Gloria Schoemann

Sonido: Rodolfo Solís y Galdino Samperio

Música: Francisco Domínguez; temas, bailes y cantos seris

Reparto:

Meche Barba	.... *Lola Casanova*
Isabela Corona	.... *Tórtola Parda*
Enrique Cancino	.... *Lobo Zaíno*
Armando Silvestre	.... *Coyote Iguana*
José Baviera	.... *Néstor Ariza*
Carlos Martínez Baena	.... *don Diego Casanova*
Ernesto Vilches	.... *Valenzuela*
Guillermo "Indio" Calles	.... *viejo seri*
Ramón Gay	.... *Juan Vega*
Jaime Jiménez Pons	.... *Indalecio*
Miguel Montemayor	.... *Romerito*
Enriqueta Reza	.... *Lagartija*
Rogelio Fernández	.... *Águila Blanca*
Carlos Villarías	.... *comerciante*
César del Campo	.... *chismoso de cantina*

5.1.2 *La negra Angustias* (1949)

México Blanco y Negro

Una producción de:	Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados (TACMA)
Género:	Drama histórico
Duración:	85 min.
Sonido:	Monoaural
Dirección:	Matilde Landeta
Asistente de Dirección:	Jorge López Portillo
Producción:	Eduardo Soto Landeta; jefe de producción: Luis Sánchez Tello
Guión:	Matilde Landeta, sobre la novela de Francisco Rojas González
Fotografía:	Jack Draper; operador de cámara: Urbano Vázquez
Escenografía:	Luis Moya
Vestuario:	Tula y Josefina Reynoso
Maquillaje:	Noemí Wallace
Edición:	Gloria Schoemann
Sonido:	Francisco Alcayde y Galdino Samperio

Reparto:

María Elena Marqués	....*Angustias*
Agustín Isunza	....*Huitlacoche*
Eduardo Arozamena	....*Antón Farrera*
Gilberto González	....*Efrén "El Picao"*
Enriqueta Reza	....*Crescencia*
Fanny Schiller	....*doña Chole*
Ramón Gay	....*Manuel de la Reguera*
Noemí Beltrán	....*Angustias niña*
Guillermo "Indio" Calles	....*don Melitón*
Carlos Riquelme	....*Enrique Pérez, revolucionario "decente"*
Elda Peralta	....*novia del ingeniero*

5.1.3 *Trotacalles* (1951)

México Blanco y Negro

Una producción de:	Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados (TACMA)
Género:	Melodrama de cabaret
Duración:	101 min.
Sonido:	Monoaural
Dirección:	Matilde Landeta
Asistente de Dirección:	Winfield Sánchez
Producción:	Eduardo Soto Landeta; jefe de producción: Guillermo Alcayde
Guión:	Matilde Landeta y José Águila; argumento: Luis Spota
Fotografía:	Rosalío Solano; operador de cámara: Felipe Quintanar
Escenografía:	Luis Moya
Vestuario:	Henri de Chatillon
Maquillaje:	Rosa Guerrero
Edición:	Alfredo Rosas Priego
Sonido:	Rafael Ruiz Esparza y Bernardo Cabrera

Música: Gonzalo Curiel; canciones: "En dónde estás" de Margo de Villanueva; "Mambo a la Núñez" de Guillermo Salamanca y "Pobre trotacalles" de Carlos Crespo

Reparto:

Miroslava	....	*Elena*
Ernesto Alonso	....	*Rodolfo o Rudy*
Isabela Corona	....	*Luz*
Elda Peralta	....	*María*
Miguel Ángel Ferriz	....	*Faustino Irigoyen*
Juan Orraca	....	*Cura*
Enrique Zambrano	....	*Médico*
Wolf Ruvinskis	....	*Carlos*
Eduardo Solís	....	*intervención musical*
Consuelo Vidal	....	*intervención musical*

5.1.4 *Nocturno a Rosario* (1991)

México	Color (Eastmancolor)
Una producción de:	Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Cooperativa José Revueltas y Matilde Landeta
Género:	Drama romántico
Duración:	90 min.
Sonido:	Dolby estéreo
Dirección:	Matilde Landeta
Producción:	Matilde Landeta (productora ejecutiva)
Guión:	Matilde Landeta
Fotografía:	HennerHofman
Escenografía:	Saulo Martín del Campo
Edición:	Carlos Savage
Sonido:	Óscar Mateos
Música:	Amparo Rubín

Reparto:

Ofelia Medina	....*Rosario de la Peña*
Patricia Reyes Spíndola	....*Soledad*
Simón Guevara	....*Manuel Acuña*
Evangelina Sosa	....*Laura Méndez*

5.2 ANÁLISIS DE LA MUESTRA.

5.2.1 *Lola Casanova*

5.2.1.1 *Story Line*

Lola Casanova, mujer de gran belleza y buena posición económica, tiene la intención de salvar a su padre de la bancarrota, por lo que decide contraer matrimonio con el rico acaudalado Nestor Ariza. Al dirigirse a otra ciudad para celebrar la ceremonia, es secuestrada por indios *seris* que son dirigidos por Coyote Iguana, quien la hace prisionera y decide llevarla a vivir a la tribu. Lola se sensibiliza hacia las costumbres de los indios *seris* y se enamora de su captor por lo que decide contraer matrimonio con Coyote Iguana. La llegada de una mujer "blanca" es vista con malos ojos por "la madre de consejo" de la tribu y algunos guerreros que ven en el enamorado Coyote Iguana a un guerrero que ha perdido el valor y dignidad para guiarlos. Lola es aceptada por las mujeres de la tribu y vista como un modelo a seguir, por lo que intenta mejorar sus condiciones de vida y acercarlos a la "modernidad". En una lucha, miembros rebeldes de la tribu, dan muerte a Coyote Iguana quien otorga el poder a Lola Casanova.

5.2.1.2 Personaje(s) protagonista(s)

La historia se cuenta desde la mirada de Lola en retrospectiva, una mirada femenina desde donde se analiza la problemática de los indios y la participación de las mujeres en el conflicto.

Lola Casanova es el sujeto de la acción, es el personaje central de la historia. Una mujer que aparentemente está detrás del gran guerrero, pero que demuestra con sus acciones ser la verdadera líder de la tribu**.** También son personajes principales Coyote Iguana quien es el guerrero más importante, quien dirige y toma las decisiones, así como la chamana o "madre de consejo", quien como antagonista es la líder espiritual, la que ante las ideas progresistas

de Lola y su influencia en la tribu, decide que Coyote Iguana ya no está capacitado para guiarlos, lo que desata la batalla final.

Lola y la “madre consejo” o chamana, son personajes que se oponen en simbolismo; la modernidad y el progreso frente a la tradición del mundo antiguo y las creencias ancestrales.

5.2.1.3. Personajes secundarios

Los personajes secundarios que facilitan el desarrollo de la historia son el padre de Lola y Nestor Ariza quienes hacen negocio con Lola Casanova como moneda de cambio; el pequeño Indalecio, indio quien es criado por Lola como un hijo (siendo un acto de protección ante la iniciativa de Nestor Ariza de tratarlo como un esclavo más); Juan Vega, como el enamorado secreto de Lola, quien trata de salvarla de la tribu y es rechazado por ella, así como el resto de los guerreros que envidian la posición de líder de Coyote Iguana y las mujeres de la tribu que siguen los pasos de Lola Casanova.

5.2.1.4. Datación

Se trata de una película sonora de principios del siglo XX, época con orden social clasicista donde coexistía un status dominante frente a otro sometido. Desde el inicio de la película, que presenta los hechos a manera de flash-back, con voz en off, se da el contexto de convivencia:

> *“Así se prepara el advenimiento del mestizo […] los viejos mueren sin dejar de ser seris, los adultos envejecen tirando a ser yoris, los niños maduran con atributos de ambos. Se habla en español y se piensa en indio”.*

Época de violencia marcada por la defensa del territorio y tradiciones de las tribus indígenas que se resistían a sucumbir ante los criollos, quienes buscaban apoderarse de sus tierras. Las mujeres estaban subordinadas al hombre y

fueron representadas en el discurso decimonónico como una mercancía para hacer negocio familiar y escalar posición social; son “la mirada del otro*”* en función de ser sujetos de contemplación masculina, sujetos de sacrificio consideradas “mercancía” para las conveniencias familiares.

Lola Casanova no escapa a ello pues se concibe como objeto de cambio para evitar que su padre llegue a la bancarrota, los hombres que la conocen y rodean, aspiran a sus favores de amor, por lo que se percibe a sí misma como una mercancía codiciada. Espíritu de sacrificio que es asumido cuando Lola es secuestrada por Coyote Iguana, por lo que entiende que no tiene posibilidad de escapatoria, ni de rechazo, pues el guerrero cae hechizado ante el color rubio de su cabello.

El orden temporal es alterado al ofrecerse una introducción de corte histórico y nacionalista y que en retrospectiva, la protagonista funge de narradora al relato mismo, que culminará al final de la película con una Lola Casanova anciana que a manera de epílogo señala *“la patria de los hijos se hizo inmensa, rica y apacible”.*

5.2.1.5. Escenarios principales

Los escenarios principales se sitúan en espacios cerrados de la vida citadina de Lola y espacios al aire libre que enmarcan el rústico mundo de la tribu. Contraste de escenarios y contraste entre dos mundos. La tradición y costumbres ancestrales manifestadas en los vestuarios, decorados, objetos y sitios de reunión de la comunidad indígena que contrastan con la vida de lujo del espacio “civilizado” del que proviene Lola Casanova. Con los seris, Lola es un elemento discordante que contrasta con la sencillez del espacio rudimentario de la tribu. Lola es diferente en raza y por supuesto en costumbres, lo que será motivo de confrontación con la “madre consejo”. Los recurrentes espacios abiertos donde se enmarcan las actividades y sucesos de la tribu, manifiestan su relación cercana a un mundo “natural” y sin artificios al que Lola Casanova no está acostumbrada. Es en este lugar, donde Lola le

expresa a Juan Vega la diferencia entre *seris* y criollos, al respecto de la pureza de sus acciones en contraposición al mundo de conveniencias e hipocresías de la civilización.

5.2.1.6. Los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto

Lola Casanova es el personaje central, el que mueve la acción dramática y determina su implicación como dirigente de la tribu cuando llega a sus manos el cuerpo ensangrentado de Indalecio.

Lola entiende su papel dentro de una circunstancia social y cultural que condenará a la desgracia a la tribu si no encuentran una manera de relacionarse con los blancos. Lola intercambia perlas por vestidos e incita a las mujeres a seguirla.

"La madre consejo" es reflejo de la sabiduría ancestral de los seris, por lo que debate cada una de las decisiones de Lola. Es también quien da muerte a Coyote Iguana, propiciando con este hecho y contra su voluntad, la elevación de Lola a un rango superior de mando.

Coyote Iguana, siendo el personaje masculino principal, es capaz de mostrar titubeo y pasividad. Requiere de la voz de Lola para que lo motive y le de confianza para la acción.

Cuando Coyote Iguana es muerto en lucha, antes de morir le da la opción a Lola de ser "la madre de consejo" para la tribu o bien, de regresar a Guaymas con su gente, a lo que ella responde*: "quise ser por ti, ahora por nuestro hijo".* El moribundo Coyote Iguana conserva y respeta la identidad de Lola al llamarle *"la perla de Guaymas",* una identidad que resalta su origen y su virtud preciada.

Una Lola anciana que ha acompañado el relato de manera auto-diegética, señala el final de la historia: *"la patria de los hijos se hizo inmensa, rica y apacible",* siendo ella protagonista de esos logros.

La película no se aleja del pensamiento abnegado de la época. Al inicio, la protagonista se acepta como moneda de cambio para salvar al padre de la mala situación económica. Sin embargo, si hay una ruptura en el rol asignado a Lola Casanova, ya que el personaje tiene un crecimiento en determinación al asumir un mando intelectual frente a la tribu, y lo que es mas transgresor a la época es la posibilidad de asumir el mando de sus propias decisiones, de sus propios deseos, otorgando respeto a lo que ella considera su identidad, lo que es una acción no común para las mujeres en el discurso de esa época.

La película tampoco se aleja de su momento histórico. Un país como México que plantea su nacionalismo a partir de los códigos iconográficos en sus representaciones cinematográficas, no escapa a la mirada de menosprecio histórico de los géneros, *"…tu aquí no eres nadie, para mí solo una flor perfumada, para ellas, tienes menos valor que una yegua flaca, entonces porque te niegas?* Así como la cosificación del personaje: *"dentro de tres días, serás el mejor premio que haya recibido guerrero alguno".* Dice Coyote Iguana a Lola Casanova.

Juan Vega, enamorado de Lola, trata de rescatarla del secuestro, a lo que ella se niega por tener que curar a un niño de la tribu. Lola le pide tiempo, pero al saber que Coyote Iguana la espera, le manda este mensaje a Juan Vega con el pequeño Indalecio: *"…dile que entre los seris, he encontrado la felicidad, que no vuelva nunca. Que si el hombre mata es en defensa propia, entre ellos se respeta lo ajeno y no se cubre el robo con puñados de plata".*

La historia nos muestra a un Juan Vega que la desea, pero vemos a una Lola firme que decide sobre sus deseos y que decide quedarse con Coyote Iguana.

5.2.1.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película.

Retomando como metodología para el análisis cinematográfico la propuesta de Santos Zunzunegui acerca del "microanálisis" fílmico, como espacio donde se condensa el sentido de la obra, encuentro un fragmento revelador de la esencia de la historia:

En una habitación austera y rústica como es la costumbre en la tribu, traen el cuerpo ensangrentado del pequeño Indalecio ante una Lola que lo mira con dolor y se arrodilla frente a él. Desde un plano medio a un primer plano se aprecia el cuerpo desfallecido del hijo adoptivo de Lola quien ha sido herido en una batalla contra los yoris (o blancos); en segundo plano, Lola llora desconsolada. La cámara permanece inmóvil ante un momento dramático que con música de fondo y con el único sonido que dan los sollozos de Lola, es el silencio que refuerza el dramatismo sin sentido de la muerte del niño.

En un breve cambio a plano a cenital, se aprecia el cuerpo ensangrentado de Indalecio, quien tiene una herida en el costado análoga a la de Cristo. La pose del niño refuerza esta idea del cuerpo violentado y depositado a los pies de su madre adoptiva, al igual que en la referencia cristiana. La relación con la escena del descenso de la cruz del Cristo ya muerto y que da pie a la famosa imagen de "La piedad" es motivo en este momento de la trama. Sin música de fondo, privilegiando los diálogos de Lola en un silencio profundo, se escucha en narración auto-diegética:

> *"…Vi el futuro de mi hijo y de todos los niños ´seris´. Mi deber era cambiar nuestro horrible destino por un porvenir de paz y seguridad".*

El breve plano cenital da lugar nuevamente al plano medio frontal que muestra ambos cuerpos encontrados, la madre que contempla al hijo desfallecido, mientras a un costado se escucha a su hijo de sangre llorar y de frente, Lola mira a la cámara en un gesto que se aprecia de alarma en su mirada, *"tengo que salvarlo"* dice, el niño que llora es metáfora de la tribu que inocente cree poder hacer frente al enemigo, frase contundente por la que Lola decide sacar a la tribu de la barbarie y primitivismo, claridad que le permite su situación de ser madre, de ser mujer blanca y de entenderse como avanzada en sus costumbres en relación a la tribu.

El papel de Lola en la tribu, es privilegiado por su diferencia socio-cultural. Tiene voz frente a las mujeres, pero también la tiene frente a Coyote Iguana que a veces se aprecia lento y pasivo, por lo que ella toma el papel de

motivadora a la acción del jefe de la tribu. Es por eso que Lola decide ir en busca de los yoris o blancos que acechan a los seris y decide negociar con ellos, cuestión que causa molestia a Coyote Iguana porque descubre a las mujeres en franco juego y coquetería mostrando los vestidos "modernos" que les ha hecho Lola.

En un plano medio único, Coyote Iguana y Lola se enfrentan. En una lucha que se aprecia desigual por las estaturas y raza de ambos personajes, se da un forcejeo entre los abrazos de Lola y el rechazo de Coyote Iguana. Ante una ausencia de música de fondo y movimientos de cámara, se develan las palabras como camino a la claridad en la mente primitiva del guerrero.

-*"Haz traicionado a tu pueblo"* le dice Coyote Iguana.

-*"Quería volver a ser la perla de Guaymas para Coyote Iguana".* Lola tiene la necesidad de no perder su identidad, mote que muestra el valor con el que la protagonista se concibe siendo recuerdo de su vida antes de llegar a la tribu.

Lola le dice a Coyote Iguana: *"Conozco a los yoris y sé que se saca más cambiando perlas que lanzándoles flechas… no hay amistad sin interés, si cambiamos con ellos lo que tenemos por lo que ellos tienen, nos ponemos a la misma altura… la paz es buena para todos, y la única forma de tenerla es ponernos de igual a igual".*

Lola muestra la sabiduría que los llevará hacia adelante, es una guía espiritual para el guerrero más importante de la tribu *seri* y decide con estas palabras el futuro de la aldea.

> "*En la casona de Guaymas sentí flaquear mi corazón, Coyote Iguana me veía ansioso, yo era para él la ilusión y para su pueblo la esperanza. De pronto el llanto del niño me señaló un deber, el mundo de los blancos ya no era el mío…"*

Doble confrontación, por un lado la concepción biológica del ser mujer en el llanto del niño que la reclama y la saca de su nostalgia, por el otro, el

compromiso asumido con un pueblo en sacarlos adelante como figura emblemática de progreso:

> *"…seguiría con los seris llevando el afán de incorporarlos con mi amor… ese era el deseo de mi vida y había que acatarlo valerosamente…"*

5.2.2 *La negra Angustias*

5.2.2.1 *Story Line*

Angustias es una niña que vive a cargo de la bruja del pueblo y crece temiendo a los hombres. En tiempos de la Revolución, la joven Angustias, hija del afamado bandido el mulato Antón Farrera, se niega a casarse por lo que es repudiada en su pueblo. Tras matar a un hombre que intenta violarla, huye al monte y se enrola en la tropa zapatista. Se gana el respeto de los hombres y con el grado de coronela sigue las enseñanzas de su padre e imparte justicia, hasta el día que se enamora de un profesor que la enseña a leer. Angustias trata de conquistarlo con burdos coqueteos, pero el profesor rechaza su amor por no compartir su ideología revolucionaria, por lo que Angustias se descubre imposibilitada de vivir el amor.

5.2.2.2 Personaje(s) protagonista(s)

La historia gira en torno a la protagonista Angustias y aunque se encuentra en la representación clásica de ser objeto de deseo, muestra un crecimiento que la hace asumir un rol masculino de mando.

A lo largo de la historia se definen otros tres personajes principales sólo por ubicarse en la mayor parte de la narración: Antón Farrera, padre de Angustias y el Huitlacoche, su escudero y protector, así como el profesor Manuel de quien

Angustias se enamorará, siendo personajes que sirven para apoyar las acciones de Angustias. Su acción dramática se ubica en torno a la protagonista, apoyando de manera cercana el fluir narrativo.

5.2.2.3. Personajes Secundarios

Personajes que facilitan al espectador la comprensión de la circunstancia de Angustias, haciendo avanzar la acción que gira en torno a la protagonista y son: la curandera que la cría es una mujer de edad avanzada con la sabiduría que otorga la edad y su oficio, lo que la etiqueta como la “bruja del pueblo”; el hombre que intenta violarla y es asesinado por Angustias, el hombre que intenta abusar de ella siendo más tarde mandado castrar, así como el hombre del pueblo que ella rechaza en matrimonio.

5.2.2.4. Datación

Época de gran contraste social debido al proyecto modernizador de Porfirio Díaz que daba auge a la inversión extranjera. Las grandes diferencias sociales movilizaron a los campesinos, los obreros, así como a la clase media, dando lugar a un movimiento armado: la revolución de 1910.

La gran diferencia de clases, destinó a las mujeres del campo el trabajo doméstico, pero fue la Revolución quién generó la imagen femenina más recurrente del siglo XX: las soldaderas. Mujeres campesinas que seguían a sus hombres a los campos de batalla, aceptando el rol de protectoras, pero también asumiendo un rol masculino de lucha frente a la causa revolucionaria si era necesario.

Durante la época se asigna el rol de esposa y madre como el más importante para las mujeres, pero se les da la posibilidad de educarse en Escuelas Normalistas, de Comercio y Bellas Artes.

La película se instaura en un momento histórico de gestación revolucionaria, e inicia con la siguiente introducción a través de un rótulo que marca un discurso de época:

> *"Vivimos en el año de 1903. Este episodio es un grito de rebelión de la clase mas oprimida y pertenece al México de ayer. Es solo 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 de equidad".*

Lo anterior, pareciera el gran deseo de equidad de la directora, siendo contraste con su propia experiencia profesional, el de una mujer que se desarrolla en una actividad atribuida sólo a los hombres.

Situada en un entorno campesino, la historia marca la época donde los matrimonios se realizan por conveniencia de los padres. Sin embargo, el bandolero Antón Farrera, otorga a su hija la posibilidad de decidir su destino y cuando es pedida en matrimonio, ésta decide no aceptarlo, lo que es un hecho transgresor en una comunidad tradicional en México en esa época.

No es extraño que un bandolero como Antón Farrera sea quien genere esta ruptura en el pensamiento de Angustias y en las costumbres hacia las mujeres, pues representa al sujeto fuera de la ley, mítico y diferente en raza al resto de la comunidad, siendo el personaje que no se dejó alinear socialmente. Por lo que este personaje en relación al resto de habitantes, comparte la misma mirada de extrañamiento que tiene la directora y sus ideas frente al mundo masculino que la rodea en la industria cinematográfica y en el espacio histórico. Tal decisión en la narración, denota la postura de la directora al respecto de la libre elección de la mujer.

5.2.2.5. Escenarios principales

Escenarios naturales y ambientes campesinos, que enmarcan el origen de la causa zapatista. A lo largo de la película serán mostrados los espacios emblemáticos y rutas de esta causa revolucionaria.

Los escenarios más importantes, son algunos que a nivel simbólico ayudan a entender las circunstancias de Angustias, por ejemplo, cuando da muerte al hombre que intenta violarla, se sitúa en un espacio que juega con la oscuridad de la noche, visión que da la posibilidad de transgredir un rol del modelo clásico de representación, pues Angustias, se resiste y decide no ceder el control al hombre que intenta violentarla, por lo que es ella quien va preparada con un cuchillo para darle muerte. La música actúa como detonador del drama desde la complejidad de su construcción y su inserción en momentos clave de la trama.

Las escenas de incertidumbre en la película como son: el momento en que es arrebatada de la curandera que la cría para volver a vivir con un padre que nunca ha visto, su escapada del pueblo cuando comete el asesinato, su huída de los hombres que nuevamente la hacen prisionera para ser violada, están situadas en ambientes nocturnos y sombríos que marcan lo desconocido, la incertidumbre, la pérdida de rumbo que da la falta de claridad, así como la transgresión posibilitada a través de esa visión no óptima.

Angustias es una mujer que crece de manera cercana a la naturaleza, por lo que esos espacios abiertos son los que enmarcan la mayor parte de su historia y que dan muestra de la acción de la protagonista. En los espacios cerrados, Angustias es un elemento discordante, pues no es la indígena de cabello largo, lacio y trenzas, lleva el pelo corto y ondulado como su raza de origen, un elemento más a la diferencia con el resto de mujeres con las que no encaja. Cuando conoce al profesor Manuel, Angustias se sitúa en el interior de una casa rodeada de libros y muebles finos que ha sido tomada por la causa zapatista, Angustias se percibe torpe en el entorno, por lo que se travestirá bajo la representación clásica de mujer, para unirse a ese espacio y hacerse visible

sexualmente al profesor Manuel, acción que terminará siendo un burdo ejercicio infructuoso.

5.2.2.6 Los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto

El espectador está llamado a identificarse con el sujeto de la acción que es Angustias. La historia establece la circunstancia de vida de la protagonista para entender sus posteriores actos.

La película marca una clara diferencia entre Angustias y el resto de las mujeres, no sólo por su físico, sino también por sus acciones. Las mujeres del pueblo, las mujeres "tradicionales" la repudian por rechazar la oferta de matrimonio*"…hay que darle un escarmiento, aquí no queremos marimachos",* hecho que muestra la imposibilidad de ser "distinta" e ir contra lo establecido socialmente; sin embargo, la curandera del pueblo la salva y le hace una "limpia" mientras le dice: *"… todavía estas mocha, te falta algo para ser hembra completa, tu corazón te avisará cuando lo hayas hallado*". Es decir, hay una ruptura a la representación clásica de ser sujeto de sacrificio y se le otorga la posibilidad de seguir sus deseos.

Los personajes masculinos, reafirman y apoyan las decisiones de la coronela Angustias Farrera. El "Huitlacoche", es quien ayuda a escapar a Angustias de los momentos mas difíciles. Ayudará a conformar el mito de "la coronela" y será el escudero fiel que le profesa amor incondicional aún a sabiendas que ella ama al profesor Manuel. La muerte del "Huitlacoche" reafirma el objetivo revolucionario de Angustias.

Su padre, aún teniendo la posibilidad de doblegarla a sus decisiones por el discurso de la época, es capaz de respetarla en su individualidad y apoyar sus deseos. Antón Farrera, será su principal inspiración y modelo a seguir, por lo que Angustias se asumirá en el mito de su padre, en un rol de hombre y disfrutará al igual que ellos lo que ocurre en el bar. En la escena donde hay prostitutas que bailan con los zapatistas con música alegre y de la época,

Angustias disfruta la visión escoptofílica del espectáculo femenino como lo señala Mulvey (1975), pero se revela la artificialidad de los roles de género asignados: Angustias observa, pero no es observada; los hombres son observados como espectáculo ridículo por la protagonista (y por nosotros); el cantinero señala la artificialidad en los roles *"lástima que el más hombre sea mujer".*

En un inicio de la historia, pareciera que Angustias tendrá una vida de explotación en manos de los hombres que la han atrapado cuando escapaba al dar muerte al hombre que intentó violarla, pero gracias a "el Huitlacoche" escapa y encuentra su destino con la causa zapatista. Con la fama de su padre a cuestas, Angustias se proclama Coronela y reúne un grupo de hombres para ir en busca de Emiliano Zapata, *"…si tienes miedo puedes quedarte"* le dice al Huitlacoche.

No existe la Angustias mujer, pues se ha vuelto un hombre más a la mirada de los otros, es su manera de hacerse un sitio de mando. No esconde su mirada de repudio a los hombres, pero entiende que se ha vuelto uno más de ellos. La victimización de las mujeres en la película, es planteada desde que Angustias es niña y observa como una cabrita muere por culpa del macho. Pero Angustias no quieres ser victima, por lo que toma la forma opuesta de representación: si no eres mujer, entonces eres hombre.

Sin embargo, la historia cumple con la narración tradicional de castigar la transgresión a las normas y costumbres de la época, pues cuando se descubre enamorada del profesor Manuel intenta enamorarlo de la única manera que sabe, como hombre. Sin embargo, son las diferencias ideológicas y de rol de género marcarán la imposibilidad al amor de Angustias.

Desde la representación de lo femenino, Angustias se burla de este saber cultural y se aprecia travestida, lo que es una mirada crítica a la artificialidad de la imagen femenina dada a partir del uso de lazos, maquillaje y pose específica en la protagonista. Angustias descubre que está imposibilitada para hacer una vida con él pues la rechaza por sus diferencias ideológicas, llora hincada en un portal mientras los caballos de la causa revolucionaria avanzan, en una vista de

plano medio donde se aprecia pisoteada. El Huitlacoche muere en sus brazos y ella despierta al deber impuesto por la causa: *"viva la revolución", "viva México",* grita.

Basada en la novela de Francisco Rojas González, Matilde Landeta se apropia del texto y la aborda desde una mirada personal de mujer, razón por la que modifica el final de la obra literaria para dar dignidad a la protagonista, según palabras de la directora.

5.2.2.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película.

Siguiendo la ruta para el análisis de Zunzunegui (1996), me parece importante hablar de un momento que condensa la intención creativa de la directora y donde se expresa objetivamente a manera de manifiesto feminista.

Plano medio de conjunto. Angustias ha aprendido a leer bajo la guía del profesor Manuel. Con claras diferencias culturales y de género, se da la charla entre ambos. Plano medio, el profesor Manuel con pose y gesto relajado pregunta a Angustias:

> *"¿No le da miedo andar en este laberinto revolucionario? Este oficio no es propio de mujeres, deje usted que los hombres arreglen el mundo".*

Bajo el discurso de la época, las mujeres no han validado una capacidad intelectual que sustente un protagonismo civil, los roles de género siguen encasillando a hombres y mujeres en espacios determinados, por lo que es raro que una mujer como Angustias desee ser parte de los cambios que se gestan en la revolución.

> *"…quien si no ellos han enchuecado hasta hacer un desbarajuste" dice Angustias.*

La mujer que confronta y otorga responsabilidades, hecho transgresor en una época, donde a la mujer no se le permitían estas licencias sociales.

> *"¿entonces, usted cree que las mujeres tienen la fórmula para arreglar el mundo?*

Angustias ha demostrado tener méritos de líder y ostenta el título de coronela, sin embargo, tales méritos no son válidos para el profesor, quien representa el pensamiento conservador y tradicionalista de la época. La charla se desarrolla en un intercambio visual de planos-contraplanos cerrados al rostro, manifestando al sujeto en su matiz personal, en su subjetividad, planos alternados que contraponen dos visiones: la masculina y la femenina.

> *"pues no sé, pero el día que las mujeres tengamos la ´mesma´ facultad que los calzonudos habrá en el mundo más gente cipiente".*

La directora en su historia y experiencia, habla a través de la boca de Angustias. Primer plano a rostro, los ojos de Angustias brillan con esperanza hacia las posibilidades de las mujeres, la confrontación a la construcción social y cultural de género, a la concepción del discurso histórico.

5.2.3 *Trotacalles*

5.2.3.1 *Story Line*

Dos hermanas con caminos diferentes: María es prostituida por Rodolfo, mientras Elena está casada por interés con Faustino el millonario. Rodolfo conoce a Elena y decide conquistarla para quitarle la fortuna. Mientras Faustino está de viaje, Elena intenta escapar con Rodolfo con documentos de valor que le ha robado a su marido, María trata de impedirlo y es asesinada a manos de Rodolfo, quien es baleado por la policía frente a los ojos de Elena, quien regresa a casa antes de que llegue Faustino para recuperar su vida acomodada, pero éste, le ha tendido una trampa al sospechar su traición.

5.2.3.2 Personaje(s) protagonista(s)

Hay un evidente punto de vista femenino en la película, pues se aborda el tema de la prostitución desde un enfoque distinto al tratado en otras representaciones de la época. Es decir, la prostitución desde la mirada del sujeto en la búsqueda de una comprensión a su circunstancia, la prostitución desde la mirada de las mujeres. Elena y María son el sujeto de la acción.

A lo largo de la película se reconocen tres personajes principales por ubicarse en la mayor parte de la narración: Elena la millonaria, María la prostituta y Rodolfo como el punto de discordia entre las dos hermanas.

El relato gira en torno a Elena y María, dos hermanas que se han disputado el amor de un hombre en el pasado y en el presente argumental se disputan el amor de Rodolfo. Ambas mujeres han tenido experiencias de vida opuestas: en el amor y en lo económico. Lo que permite entender sus circunstancias actuales, así como las búsquedas personales en el momento de reencontrarse después de muchos años, nuevamente como rivales.

María es la prostituta que ha conocido el amor, pero su circunstancia de vida la tiene atada a la calle, el amor fue su móvil en el pasado memorable y en el presente trágico. Elena es la millonaria que no ha conocido el amor pues su hermana se lo arrebató en el pasado, en el presente lo descubre al conocer a Rodolfo; su móvil ha sido el dinero. Rodolfo es un vividor, que con engaños y chantajes explota a las mujeres que se cruzan en su camino.

5.2.3.3 Personajes secundarios

Los personajes secundarios son Faustino y la amiga prostituta de María, encarnada por la actriz Isabella Corona. Ambos personajes, otorgan a la historia la moraleja en la vida de cada una de las hermanas. Por un lado, Faustino el millonario descubre el engaño de Elena y como una propiedad más, ésta es desechada sin el menor rasgo de dolor en el dueño. Faustino es distante y considera a Elena de su propiedad, por lo que es el juez que no duda

en castigarla o premiarla a sus acciones. La actriz Isabella Corona es una prostituta amargada por su destino, con un pasado glorioso que sirve para hundirla y recordarle lo bajo que ha caído en el oficio. No teme decirle a María sobre la inexistencia de una mejor opción de vida, pues el ser mujeres y prostitutas, las enmarca en un rango inferior al del hombre.

Ambos personajes secundarios son mayores en edad que los personajes principales, lo que tiñe de sabiduría y justicia sus acciones, por un lado, Faustino castigando a Elena por el engaño, por el otro, la prostituta aconsejando a María sobre la imposibilidad de cambiar su destino.

5.2.3.4 Datación

El México de los cuarentas, época de asentamiento de los logros de la revolución e inequitativa de derechos entre los géneros, fomentó que las asociaciones de mujeres de la época, reclamaran los derechos que les habían sido negados en los últimos años: el derecho al voto, al trabajo, a la educación y que desde iniciativas previas habían sido poco escuchados por la agenda pública. Fue el Frente Único Pro Derechos de la Mujer, quien luchó para reconocer el derecho al sufragio en las mujeres y es hasta 1954 cuando ellas tienen la posibilidad de ejercer el voto.

Esta época de contraste social motivó que la prostitución aumentara en las clases más bajas. El estatuto moral y sexual de la época tiene dos caminos establecidos: una buena mujer llegará al matrimonio, una mala mujer terminará en la prostitución, así como las “buenas costumbres” señalaban la importancia de la virginidad y la fidelidad como virtudes en las mujeres, cuestión no exigida a los hombres.

Es una historia urbana de contraste de clases que muestra dos maneras de prostitución: por necesidad y por ambición. A lo largo de diversas producciones mexicanas donde se aborda el tema de la prostitución como eje, se vislumbró la mirada patriarcal al respecto del tratamiento al oficio.

En palabras de Emilio “el indio” Fernández uno de los más grandes directores del Cine de la época de Oro en México:

> *“Si una prostituta se agarra como tema principal […] debe sufrir y pagar esa debilidad de haber caído en eso, o esa desgracia, pero no hacerla triunfar […] en el cine se le debe presentar como una mujer que sufre que está purgando su pecado… porque se va a proyectar”* (Tuñón, 2000:52).

La función educadora del cine se hace presente, así como la de sujeción de las mujeres en el discurso moral de la época. El final trágico se hizo latente en la mayoría de las películas, con la intención de mostrar las consecuencias ante la falta de las virtudes esenciales.

5.2.3.5 Escenarios principales

La ciudad y sus matices, los contrastes de la pobreza y riqueza. Historia urbana donde se muestra la descomposición social y al sujeto corrompido por la gran ciudad. La lucha por sobrevivir de las prostitutas se traduce en la concepción de sus espacios donde se percibe la oscuridad, el maltrato, la suciedad, el abandono y la soledad; imagen que se contrapone con las habitaciones lujosas, iluminadas, decoradas con sedas y encajes, donde se construye el espacio de Elena la millonaria.

El mismo oficio ubicado en distintos escenarios muestran que no hay grandes diferencias entre las dos hermanas. María es la prostituta que deambula por la ciudad a oscuras como reflejo de lo prohibido. Su casa se reduce a una habitación austera que comparte con Rodolfo, siendo la cama el elemento más importante del montaje escenográfico. La cama como el espacio cerrado, íntimo, su único espacio simbólico de pareja.

De manera contraria, Elena vive en la opulencia, en una casa grande e iluminada que a pesar de la amplitud, se revelará como jaula debido a la actitud de Faustino hacia su esposa. Sin embargo, Elena descubre el amor con

Rodolfo y lo viven de manera clandestina en un departamento pequeño con iluminación reducida, un mundo prohibido, donde solo existen ellos. Reforzando el espacio donde se encuentran los amantes, en la cámara predominan los planos cerrados, muestra de su mundo reducido por el egoísmo al olvidar la lealtad a Faustino y María.

5.2.3.6 Los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto

Las mujeres en general son vistas bajo una concepción objetual: una por dedicarse a la prostitución, la otra por venderse a un viejo millonario que no ama. Y aún esta concepción se extiende a otros personajes secundarios, pues en todos se tiñe la desesperanza de la vida en la calle y de no tener ningún valor como persona.

Tal condición de mujer objeto, se muestra por momentos en ambas protagonistas, por un lado Rodolfo le hace saber a María –mientras la golpea- que solo es un objeto útil a sus propósitos, cuando ésta le reprochó haber robado dinero a uno de sus clientes y ponerla en riesgo de ir a la cárcel. María la prostituta acepta su tragedia cotidiana con resignación y sacrificio: *"…no sabes lo que dolieron sus bofetadas… yo que lo quiero tanto, que daría mi vida por él…"* La amiga le dice a María: *"…siempre te pegará él y te pegaran todos, ¿quién eres tú para que no lo hagan? Una basura de la calle que nadie puede respetar".* La experiencia compartida, les hace entender la situación oscura y en desventaja que viven por ser mujeres y prostitutas. Sin embargo, para Elena la millonaria, la situación no es muy distinta, pues entiende su rol de objeto decorativo cuando le reclama a su marido el trato que le da: *"ya me cansé de ser gancho para tus negocios, me exhibes como mercancia".* Condición objetual que Elena acepta por conveniencia, pero que está dispuesta a dar fin al buscar la fuga con Rodolfo.

La historia cumple con la narración tradicional de someter a la mujer a un castigo por transgredir las reglas de la época. María la prostituta es asesinada,

mientras Elena es descubierta en traición por el marido quien la corre de casa, por lo que se marcha sola y pobre. La prostitución es una actividad condenada socialmente y quien la ejerce debe tener un castigo: el olvido, la soledad, la pobreza, la imposibilidad amorosa o incluso la muerte.

La historia presenta una ruptura en la representación clásica de las mujeres, por un lado María acepta que Rodolfo salga con otra mujer para sacarle dinero, pero también es capaz de afrontar frente a frente a su hermana por el hombre que ambas aman, en una clara afrenta de mujer a mujer.

La historia no rompe la narración tradicional pues los personajes principales tienen un castigo moral a sus acciones.

5.2.3.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película.

Matilde Landeta ha referido que para realizar *Trotacalles* lo hizo por sugerencia del escritor Luis Spota, quien argumentaba que estaban de moda las historias de aventureras. Matilde Landeta acepta llevar a cabo el proyecto, con la condición de defender su propia tesis del asunto, que "*no sólo es prostituta la mujer que se vende en la calle, sino aquella que aún a pesar de la belleza, era capaz de casarse con un hombre sin amor".* (Torres en Millán, 1999:96), por lo que con esta tesis, realiza una reivindicación de las mujeres de este oficio, ubicándolas a la par de cualquier otra, es decir, hay una circunstancia que marca que se prostituyan por hambre, pero también hay quienes lo hacen en connivencia con la sociedad, lo que señala que el término trotacalles es aplicable a cualquier sector social.

Retomando el método del microanálisis fílmico de Zunzunegui, intentaré develar la mirada de la directora, la cual me parece reveladora en una escena, donde la amiga prostituta de María está a punto de morir y en un plano de conjunto se contempla a las amigas prostitutas que desde ancianas a jóvenes hablan sobre el pasado de la moribunda:

> *"y pensar que fue tan rica… llegó a brillar como un sol, aunque ustedes no me lo crean yo vi como los grandes generales, los ministros, los políticos de entonces que si pesaban, la llenaban de oro y champaña… creyó que los hombres no se cansarían de ella, luego se enamoró de un hombre que se la jugó muy fea quitándole lo poco que había guardado y los años no pasan en balde, todos la fueron olvidando, un día se encontraba enferma, pobre y no hubo más que seguir por esa calle por donde vagamos todas."*

Una anciana prostituta quien en una consecución de primeros planos y planos de conjunto con sus compañeras, cuenta la historia que será profética a la vida de Elena la millonaria.

Una escena más donde se muestra la intención de la directora, es cuando María descubre que es su propia hermana la mujer con la que escapará Rodolfo, por lo que decide impedir que éste destruya la vida de lujos de su hermana y se presenta ante ella para intentar detenerla.

Frente a frente, plano medio, pero en una asimétrica altura, se muestra a María la prostituta en un plano superior al de su hermana, siendo simbólico el planteamiento que reivindica a la prostituta por hambre en un nivel superior por encima de la prostituta social, aunque sea millonaria. En una discusión con insultos que recuerdan la antigua rivalidad de amores entre las dos, María señala: *"Trotacalles las dos, sólo que yo lo soy por hambre y tu por vicio, hermanita, qué será de ti"* diálogo que en plano medio enmarca la reja que las atrapa a ambas como una prisión, a María su apego a un hombre que la ha abusado, así como la pobreza, el desprecio a su oficio por la mirada social que le ha imposibilitado cambiar su realidad y a Elena, que de cárcel de oro, pasará a la cárcel del oficio, siendo la tesis que Matilde Landeta quería resaltar al decidir la producción de ésta historia.

Elena se aleja dejando a su hermana María en las afueras de las puertas de su casa tras las rejas que la muestran prisionera, sin embargo las palabras de María, permiten la comprensión de que es Elena quien se encuentra en una cárcel.

En plano medio, la imagen de la mujer prisionera se repetirá al final de la historia, pero ahora es Elena quien llora al ser descubierta en el engaño por Faustino, quien le ha quitado el abrigo de pieles símbolo de la protección que le otorgaba. Elena es lanzada a la calle repudiada por su esposo. Con música incidental que refuerza el drama, ahora camina sola, pobre y con el destino de trotacalles ya profetizado, en un plano abierto que permite adivinar un destino tan largo y solitario como la calle en que camina.

5.2.4 *Nocturno a Rosario*

5.2.4.1 *Story Line*

En 1867 el joven Manuel Acuña destacado poeta saltillense, llega a estudiar a la ciudad en tiempos de lucha política. Las mujeres marcan su vida, pero será Rosario de la Peña, musa de poetas y conservadores de la época, quien rechace su amor, por lo que Manuel en decepción decide suicidarse.

5.2.4.2 Personaje(S) Protagonista(S)

Identifico 2 personajes principales, Manuel Acuña, joven poeta y seguidor de la causa liberal del presidente Benito Juárez. Por motivos de educación se separa de la familia y solo en la gran ciudad, se cobija en el romanticismo intelectual de la época y en la efervescencia de la lucha entre conservadores y liberales. Con una carrera corta pero fructífera, su trabajo más representativo es el poema “Nocturno a Rosario” dedicado a su musa Rosario de la Peña antes de suicidarse a los 24 años.

Rosario de la Peña, es otro de los personajes principales. Perteneciente a la alta sociedad de la época, estuvo emparentada con personalidades de la literatura y la política. El pensamiento romántico, forjó a Rosario de la Peña como la musa que personificaba el ideal de belleza. Mujer culta e inspiradora,

logró convocar en sus tertulias a lo mejor de la intelectualidad mexicana del siglo XIX.

5.2.4.3 Personajes secundarios

Soledad la lavandera, es la mujer que cuida de Manuel Acuña, quien con actitud maternal protege, ayuda y brinda amor al poeta sin exigirle nada a cambio, pues le tiene un amor incondicional.

Laura es una mujer que se introduce en la poesía por invitación de Acuña. Será su pareja sin amor hasta el momento en que pierden un hijo y decide iniciar una relación con otro joven escritor. Personaje femenino de gran talento, que se gana un lugar en el mundo de la literatura mexicana de la época, así como en las reuniones selectas que celebraba Rosario de la Peña con los intelectuales del momento. En el futuro, será reconocido su trabajo en el mundo de las letras mexicanas.

Personajes secundarios son también los periodistas, escritores, poetas e intelectuales que rodean a Rosario de la Peña en sus reuniones, siendo personajes importantes dentro de las letras mexicanas, como: Manuel M. Flores, Ignacio Manuel Altamirano, Juan de Dios Peza, entre otros; quienes ayudan a elevar al mito a la protagonista a través de los halagos verbales y escritos. Finalmente, los amigos de Manuel, jóvenes intelectuales quienes luchan desde las letras contra los conservadores.

5.2.4.4 Datación

Estamos en la época de 1867. Juárez lucha contra los conservadores auspiciados por el imperio. Son tiempos violentos y de división social y cultural. Época inequitativa entre géneros, las mujeres tenían pocas opciones fuera del trabajo del hogar o la función decorativa estando en las clases más altas. Las

mujeres están subordinadas a los hombres con un marcado “deber ser” en el rol asignado socialmente.

La educación a la que tenían acceso las mujeres, era muy limitada, pero el proyecto de nación progresista planteaba promover la educación sin distinción de raza, sexo o posición social, por lo que para 1861, el presidente Juárez reconoce que la educación de las mujeres será revisada para dar la importancia que se merecen debido a la influencia de éstas en la sociedad, por lo que se les otorga educación, pero no autonomía absoluta.

La decencia era la virtud más importante de las mujeres en la época, por lo tanto, la reputación otorgaba valor a una mujer por encima de otras, independientemente de su status.

El periodo romántico en México, fue la etapa previa a la Revolución mexicana, y supuso una interacción entre artes, política y periodismo. Manuel Acuña es su representante más importante.

5.2.4.5 Escenarios principales

Hay dos escenarios principales: la casa de Rosario donde se llevan a cabo las tertulias literarias, el espacio permitido de acercamiento a “la diosa”, el sitio de reunión del gremio que le brinda adoración a la musa. Espacio cerrado pero amplio con los lujos que refieren a la clase alta y conservadora del México de la época. La casa cuenta con recursos escenográficos que dan cuenta del mundo artístico que rodeaba a la musa como instrumentos musicales y libros. Algunas escenas son mostradas en la habitación de Rosario, visión reducida por la iluminación que da cuenta del mundo privado de la protagonista, donde se desatan sus dudas y miedos en casi total oscuridad.

La habitación de Manuel es un espacio privado y austero en su decoración, donde se permite explorar la sexualidad sin recatos con Soledad la lavandera, donde sueña frente a un cuadro de mujer desnuda que le recuerda a Rosario. La mujer se vuelve objeto de su mirada y Manuel dueño del cuerpo

representado como acto escoptofílico, según lo expuesto por Laura Mulvey (1989). Se distinguen los dos escenarios principales como el espacio público de construcción social y el espacio cerrado personal.

5.2.4.6 Los personajes femeninos y masculinos en la resolución del conflicto

Las mujeres, son determinantes para dar movilidad a la historia en torno a Manuel Acuña. La pulsión sexual recurrente con las mujeres que lo rodean va mas allá de la consideración de ser objetos del deseo; es decir, Manuel hace una valoración del sujeto en su individualidad. Tal es el caso de Laura, quien es motivada por Manuel en su acto creativo de escribir poesía y buscar su futura publicación. Aún a pesar de asumir ser pareja sin amor, el poeta descubre a la poetisa y el valor de su obra, por lo que no duda en apoyar la publicación de su trabajo, tarea difícil para el pensamiento de la época.

Sin embargo, Laura pierde un hijo de Manuel, en una relación que claramente es aceptada sin amor, pero lejos de verlo como un drama, la situación es asumida por la protagonista como una oportunidad para separarse del poeta y rehacer su vida con Agustín, al cual ama en secreto. Por lo que en el cementerio, frente a la tumba del hijo que acaban de enterrar, el poeta le pregunta qué va a ser de su vida a partir de ese día, lo que muestra a Laura como una mujer firme y con decisiones propias, una condición que Manuel respeta con su pregunta al escucharla decidir sobre su vida: "*seguiré escribiendo, no seré la madre pero sí la poeta y la esposa".* En la época, el ser madre es un hecho de identidad femenina, Laura no lo dice con tristeza, sino con mirada de esperanza y posibilidades.

Soledad es la sirvienta fiel que acepta su sitio de desventaja intelectual, así como de amor no correspondido. Se permite disfrutar sin remordimientos el lecho con el amante poeta, sin exigir nada a cambio. Desde su humilde situación apoya a Manuel con los escasos recursos que tiene a la mano, con la intención de apoyar el talento del poeta y demostrarle su lealtad.

Rosario de la Peña es una mujer culta, que atrae a lo más valioso del mundo intelectual decimonónico en México. Se sabe una musa, se sabe bella y se sabe conocedora de las artes, por lo que exige, juega y manipula a los hombres que la rodean, incluso a Manuel con el que coquetea y después rechaza. Rosario como musa inspiradora, despierta las palabras y los versos que consagran al poeta Manuel Acuña.

La mentalidad de la época propicia la imagen idealizada de la mujer, que superará siempre al modelo real en una búsqueda inalcanzable de la belleza personificada. Es por eso que Rosario, mujer culta, educada y de gran belleza, recibe de sus invitados los versos que la elevan a un plano superior al resto de las mujeres, por lo que en un nivel inalcanzable se muestra su magnetismo, siendo musa de todos y propiedad de nadie. Sin embargo, es evidente el discurso social-histórico, cuando la mamá de Rosario señala*: "la plenitud solo se alcanza con el matrimonio"*, frase que hace visibles las expectativas de género en la época.

5.2.4.7 Análisis de los aspectos narrativos de la película.

Siguiendo la línea para el análisis de Zunzunegui, se vuelve revelador el momento en que Manuel acepta con vergüenza presentar a Laura a sus amigos poetas, pues se sabe culpable de un acto no aceptado en el mundo masculino de las letras en la época. En un plano abierto en exterior, Manuel intenta desviar sus pasos para no cruzarse con los amigos que han ido a su encuentro. Con vergüenza en sus palabras, les cuenta que vive con una mujer, que esperan un hijo, pero que conviven sin amor. Al llegar a casa, en plano de conjunto, en un espacio sencillo y reducido, Manuel presenta a Laura quien rápidamente recoge documentos de la mesa, una Laura pequeña en estatura y en virtudes para el pensamiento de la época, que se sitúa con lucimiento en la discusión sobre política que mantienen los hombres, hecho que Manuel apoya:

> *"Siempre hemos dicho que había que dejar a las mujeres fuera de la política"* dice Agustín. "*Pero ella no es como las demás, ella piensa, discute y no igual que nosotros",* responde Manuel.

Es el año de 1867, las mujeres no tenían voz ni derechos reconocidos, sin embargo, en la intimidad Manuel presenta a Laura a su pequeño círculo de intelectuales, ella es diferente y le respeta su quehacer artístico, por lo que Laura se hace parte de la conversación con la seguridad que le otorga Manuel, así como su propia capacidad de crítica y escritora. La escena se desarrolla de un plano de conjunto a *close up* de los rostros de Laura y Agustín, quienes intercambian miradas de atracción, siendo transgresor para la época, el hecho de que una mujer se otorgue la posibilidad de encontrar el amor en un hombre distinto con el que convive y del que espera un hijo.

Laura es aceptada por sus actos y no por su género, se vuelve una poetisa valorada, pues más adelante se devela el hecho de que ha entrado a formar parte del círculo de tertulias de Rosario, conformado por hombres, círculo de los más importantes poetas de la época.

5.3 CATEGORÍAS DE RUPTURA EN LA OBRA DE MATILDE LANDETA.

> *"…el solo cambio del punto de vista transforma su obra en rareza que salta a la vista porque, como afirma Ayala Blanco: ´Aparte de estas tres cintas y otras contadas excepciones, el resto del cine mexicano en esa época permanece como un repertorio de himnos viriles a mujeres presentadas como más o menos alevosas, o protegibles, o sublimadas por el sacrificio´" (Millán,1999:95).*

El valor de la obra de Matilde Landeta, radica en constituir una propuesta transgresora al modelo de representación de su época, una mirada pionera en cuanto a crítica y confrontación del rol social impuesto a las mujeres, por lo que para evidenciar estos elementos, se realiza a continuación, una lectura global de su obra a partir de tres postulados que son evidentes en la demarcación de la ruptura con el modelo clásico de representación y que son coincidentes con algunas de las problemáticas que abordan los planteamientos de la teoría fílmica feminista. Una realidad que presentaré con la intención de evidenciar las diferencias del cine de Matilde Landeta en relación al cine de mirada patriarcal, específicamente con el producido en la época de oro en México en el cual se inserta la mayor parte de su obra.

La configuración de los postulados de análisis parten de Linda Alcoff, quien ha expresado:

> *"[…] donde la conducta del varón está subdeterminada, libre para construir su propio futuro sobre el curso de su propia elección racional, la naturaleza de la mujer ha sobredeterminado su conducta, los límites de su esfuerzo intelectual, y las inevitabilidades de su tránsito emocional por la vida. Ya sea que se le interprete como esencialmente inmoral e irracional […] o esencialmente buena y benevolente, siempre se la interpreta como un esencial ´algo´ inevitablemente accesible a la aprehensión directa e intuitiva de los varones"* (Alcoff, 1989:1).

Por lo tanto, considero importante el trabajo de crítica, deconstrucción y reescritura para una nueva delimitación del género que supone una obra como la de Matilde Landeta desde su discurso de emisión. Por lo que basándome en

la definición problemática que enfatiza Alcoff, percibo tres elementos sustanciales de ruptura con el cine de mirada patriarcal de la época:

1. La delineación del concepto mujer alejado del reduccionismo biológico que fue sustancial en el cine patriarcal de la época, lo que instituía el hecho de ser madre como acto de realización para las mujeres: la maternidad.
2. La concepción de la mujer, como sujeto racional con libre voluntad, alejada de la idea de sacrificio y abnegación.
3. La mujer como sujeto que mueve la acción dramática.

La mirada patriarcal ha generado un imaginario que ha sido limitativo al desarrollo de las mujeres. Definir los elementos sustanciales de ruptura, es abrir la puerta a un camino necesario de andar en reconsideración de ideas pre-concebidas que conforman nuestros saberes culturales.

5.3.1 El reduccionismo biológico: la maternidad.

Uno de los adjetivos a la definición de mujer que generó el cine de la época de oro, es el de ser madre, el planteamiento de realización a partir de la maternidad como único camino de trascendencia ante la limitada incorporación de las mujeres al ámbito laboral.

> *"El cine mexicano reconoció en la mujer su vientre y es ahora una gran madre paridora o una gran prostituta. No ha tenido más que esos dos caminos. Normalmente todo el mundo pensaba y se reía mucho en las comedietas en que la mujer era sobajada al infinito (…). Jorge Negrete podía irse de parranda y legar borracho, insulta a la mujer y ésta no hacía otra cosa más que llorar en un rinconcito, no en voz muy alta porque eso ya era rebeldía"* (UNAM, 2010: s/p).

Matilde Landeta deconstruye con su obra la concepción mujer-madre, por lo que sus mujeres se alejan de la definición que las reduce a una función biológica.

En "*Trotacalles",* las protagonistas aún a pesar de tener una relación de pareja no expresan su realización a partir de la necesidad de ser madres, en ningún momento se genera el discurso de la maternidad.

En "*La negra Angustias",* la protagonista asume un rol masculino para sobrevivir a las visicitudes cotidianas, no aparece la necesidad de maternidad como realización, mas aún con la experiencia de infancia donde Angustias ve morir a una cabra, comienza a relacionar la idea del macho con maldad y de hembra con sufrimiento, motivo por el que decide reescribir un camino diferente para ella. Por lo tanto, Angustias asume un rol de hombre a manera de autodefensa.

En "*Lola Casanova",* se da la maternidad como un motor que genera cambio, que detona la acción y que provoca en la protagonista la reflexión que la mueve a ir en busca de una mejor realidad, causa de empoderamiento para asumirse como líder para la tribu, pero en ningún caso para realizarse como mujer.

Ante la muerte del pequeño Indalesio, Lola Casanova asume el rol de la madre que llora al hijo muerto en brazos haciendo referencia a la imagen cristiana de "La Piedad". Este hecho es nuevamente un motor a la acción, pues Lola decide parar la violencia y negociar con el enemigo, acción que asume por decisión propia sin ser quien dirige a la tribu. El instinto maternal se traduce en un instinto de protección a los *seris*, en quienes descubre la inocencia hacia la maldad, análoga a la de un niño. Ella se considera portadora del cambio y protectora de los logros de la tribu en su proyecto de transcultura.

En "*Nocturno a Rosario"*, Laura la pareja de Manuel Acuña ha perdido un hijo, pero su actitud no refiere el drama del hecho ante la pérdida de la identidad-madre. Laura se define mas allá de esta cualidad femenina, por lo que no señala el hecho con tristeza sino con esperanza, *"ya no seré la madre, pero sí la poeta y la esposa",* la profesión y el deseo como elección de vida. La frase

se contextualiza en la confesión que le hace a Manuel de estar enamorada de su amigo Agustín y su intención de iniciar una vida con él. Nuevamente la maternidad (en este caso la pérdida) como motor para la acción y cambio.

La posibilidad de ser madre es una cualidad de la biología femenina que Matilde Landeta aprovecha en sus historias para desmitificarla como fín único.

5.3.2 Mujeres ligadas a la idea de sacrificio y abnegación

> El cine mexicano, *"casi siempre era misógino; la mujer era un ser de segunda categoría completamente. Era la mujer que debía ser resignada la lección que daba una película de Fernando Soler, Pedro Infante (…), la mujer tenía que ser sumisa y aguantar todas las insolencias del hombre"* (Matilde Landeta entrevistada por Medrano en UNAM, 2010: s/p)

La concepción de las mujeres, como sujetos de sacrificio y abnegación, fue un rasgo recurrente en el cine de la época. La preservación de la moral y las buenas costumbres fue una de las funciones que el cine asumió, por lo que se fomentó en los papeles representados por la mujer la acción de sacrificio, para sostener la institución familiar o preservar la felicidad de los otros.

La idea de la mujer que se sacrifica por amor está presente en la mayoría de las películas de la época y los actos presentes en la obra de Matilde Landeta tienen algunas consideraciones que matizan el concepto: en *"Lola Casanova",* la protagonista se somete al sacrificio de casarse con Nestor Ariza, rico acaudalado a quien no ama, solo para salvar a su padre de la bancarrota. Sin embargo, días previos a casarse, la caravana donde viajan los novios es emboscada por los indios *seris,* quienes toman como prisionera a Lola, acción que traerá el encuentro del amor para la protagonista.

En otro momento, cuando al firmar la paz con los blancos, los *seris* acompañados por Lola, pasan por enfrente de la que fuese su casa, ella expresa de manera extradiegética que tuvo una confrontación melancólica con el pasado:

> *"En la casona de Guaymas sentí flaquear mi corazón, Coyote Iguana me veía ansioso, yo era para él la ilusión y para su pueblo la esperanza. De pronto el llanto del niño me señaló un deber, el mundo de los blancos ya no era el mío…"*

El llanto de su hijo, le hizo entender su deber y su momento. Lola está por su voluntad con la causa de los *seris* y por el amor que le profesa a Coyote Iguana. Hay un sacrificio implícito, pero no el sacrificio de mujer sometida al hombre por el bien de la familia y el honor, sino el sacrificio de una mujer decidida a salvar su mundo, una decisión personal y valiente de voluntad de servicio, que muestra la responsabilidad ante su momento de vida en lo personal y en lo comunitario.

En "*Trotacalles"* no aparece claramente delimitado el sentido que tiene la muerte de María en manos de Rudy, pues de manera ambivalente, pareciera un sacrificio por salvar a su hermana, pero también es la perdedora en una batalla, de mujer a mujer por el amor de un hombre.

En "*La negra Angustias"* se le concede a la protagonista la posibilidad de tomar en sus manos la venganza de quien ha querido aprovecharse de ella. Mata al hombre que intenta violarla e impone una justicia a nombre de todas las

mujeres: *"… hoy, ellas hablan por mi boca",* mientras toma venganza al castrar a su agresor pues *"sólo así son menos malos los hombres"* dice.

En "*Nocturno a Rosario"*, ninguna de las tres mujeres es vista como sujeto de sacrificio, tanto Soledad como Laura entienden su papel pasajero en la vida de Manuel y no sufren por el hecho. De igual manera, Rosario es quien juzga a los escritores y poetas que la rodean. Ninguna de las tres mujeres de "*Nocturno a Rosario"* cumple con la representación clásica de la época, como por ejemplo, el sentimiento de culpa ante los actos cometidos, como podría ser la vivencia del sexo fuera del matrimonio, o abnegación y aceptación ante una situación que no se atreven a confrontar: Soledad tiene con Manuel encuentros furtivos, ella decide, acepta y vive su deseo sin remordimiento, Laura decide dar fin a una relación sin amor e iniciar otra con Agustín el mejor amigo de Manuel sin la menor culpa o pensamiento de traición.

Rosario elige, exige y decide: *"no vaya a faltar a mi tertulia, quiero versos"* le dice a Manuel demandante, ella es quien decide quiénes pertenecen a su selecto grupo de reunión. En otro momento, el poeta, necio a sus impulsos intenta besarla, pero ella no sucumbe al deseo que no siente, se revela y de manera firme impone su voluntad. Ante el rechazo, Manuel Acuña decide suicidarse en completa soledad y oscuridad, en el ambiente de la nostalgia de los poetas de su época, frente al cuadro que muestra el desnudo imposible e idealizado de su musa. El suicidio ocurre por el rechazo de Rosario.

5.3.3 Mujeres que mueven la acción dramática

Mujeres protagonistas que muevan la acción dramática, es una de las constantes en la obra de Matilde Landeta, lo que genera un cambio en la expectativa tradicional. Su tesis de llevar a la luz a mujeres de lucha y no pasivas, es una intención de ir en contra de los constructos masculinos del cine de la época. Sus mujeres están dotadas de carácter y liderazgo frente a una configuración mucho mas tibia en sus protagonistas masculinos.

Mover la acción dramática es dotar a los personajes de presencia significativa en la narración, es desencadenar con sus acciones los conflictos y resoluciones narrativas. En dos de las obras de Matilde Landeta, se percibe claramente esa desigualdad en la conformación de los personajes, lo que es una intención de aportar una mirada diferente al género desde el ámbito de las representaciones cinematográficas.

En su primera película, Lola Casanova y Coyote Iguana se encuentran en posiciones desiguales. Ella representa el conocimiento superior de la modernidad, frente a un guerrero que es tímido en su acción y no sabe como resolver el conflicto de la tribu. Lola es estratega y de a poco se vuelve el centro de la comunidad que la respeta y admira como "lo diferente". Las reponsabilidades destinadas a cada género, estaban bien definidas en función de la fuerza física, donde los hombres se dedican a la caza y las mujeres a las labores domésticas. Sin embargo, Lola deconstruye ese rol asignado, ya que desde un inicio de la película, le es reconocido su aporte a la paz entre las dos culturas: *"Somos otra gente, porque tú así lo has querido […] de no ser por ti, se hubiera repetido la tragedia en Misión Felipe*" le dice el amigo de Coyote Iguana a Lola.

En *"La negra Angustias*", la protagonista se sitúa en un rol de hombre y es respetada por su carácter valiente. Es significativo que el Profesor Manuel, de quien ella se enamora, sea un hombre alejado del estereotipo revolucionario, que representa toda la finura que ella no tiene, por lo que su intención amorosa es un equilibrio de las formas. De igual manera, su fiel escudero "el Huitlacoche" es fiel a la causa y a su Coronela, pero figura como un personaje que se mueve en torno a las acciones de Angustias.

Ambas películas son una declaratoria de las mujeres como guías, mujeres inspiradoras como sujetos de la acción; lo que va muy acorde con la tesis de la directora de dotar a sus protagonistas de la fuerza que la representación tradicional negaba a las mujeres y las configuró como un ser dependiente y a la espera de una contraparte masculina.

Sin embargo en todas sus películas se muestra una lucha ética que dirige las acciones de sus protagonistas.

VI. CAMPO AUSENTE DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE MEXICANO

> *"Es necesario que el cine vaya más rápido que las costumbres, que las mujeres inventen su propio futuro, modificando sus propias representaciones"* (Agnes Varda citada en Millán, 1999:44)

El cine de la época de oro en México, se definió bajo la mirada de grandes directores, quienes a través de historias y personajes, mostraron una idea de país y de relación social a través de roles de género. Tales constructos se afianzaron como parte de un imaginario en Latinoamérica debido al imperialismo cultural, que es fruto de la exportación de gran cantidad de películas. Sin embargo, tales representaciones se ven reforzadas por mecanismos que de manera directa o indirecta aportan validez a lo presentado.

Las posibilidades otorgadas a cada género fueron tan dispares que la infidelidad en el hombre reforzaba su masculinidad y la infidelidad femenina era tabú que merecía un trágico final.

La masculinidad y la feminidad como constructo y organización social-cultural se ve reflejado en las palabras de uno de los directores más importantes de la época: Emilio "el indio" Fernández quien señala al respecto:

> *"[…] haciéndolas femeninas, demandándoles una moral, un vibrar, cierto orgullo, cierta dignidad, […], pero siempre las quiero tener como perros fieles, sumisas al hombre y el hombre digno de matarse por la defensa y el honor de su mujer […] y por la construcción de la familia […] Yo quisiera que fuera como mi mamá, porque todos nosotros recordamos a nuestras madres como virtuosas… pero muchos de los que están aquí es al contrario. Se vuelven maricones porque su mamá era puta"* (Tuñón, 2000:51-52).

Visiones de una época donde se acentúan las limitaciones al género femenino, y siendo el autor de dichas palabras uno de los directores mexicanos más prolíficos y reconocidos a nivel nacional e internacional, se reafirma la feminidad como constructo, como un supuesto conveniente para el otro masculino.

Siendo el Cine Mexicano de la Época de Oro, uno de los principales productores de imaginarios de nación así como de estereotipos, surge desde la experiencia de mujer una visión que deconstruye los supuestos en las representaciones generadas en el cine mexicano de la época: Matilde Landeta.

6.1 PRESENCIAS EN LA VIDA Y OBRA DE MATILDE LANDETA

6.1.1 La historia de vida

Analizar la vida y obra de la cineasta Matilde Landeta desde la perspectiva de la historia de vida, permite conocer las circunstancias que enmarcan su quehacer artístico, las mismas que denotan sus luchas, sus logros, así como los intereses que conforman una visión particular que se plasma en sus historias.

Su obra muestra una visión anticipada de la posición feminista en el cine, en esencia combativa y propositiva (Ayala Blanco citado en Millán, 1999).

Para la historia de vida se vuelve fundamental la trayectoria y experiencia del sujeto como un todo, y no un hecho concreto en particular (Aceves, 1998). Es por ello, que analizar la vida de la cineasta desde sus inicios en la industria, hasta su última producción en sus limitantes y posibilidades, así como desde el marco tradicionalista de una época con sus discursos de género, permitirá a esta investigación entender los paralelismos con sus personajes en cuanto a un aire reivindicador.

Si bien, la obra de Matilde Landeta podría analizarse desde múltiples perspectivas, la historia de vida dotará de sentido las conductas y decisiones de la directora que se reflejará en sus personajes, en un ejercicio de definición

de su mundo. Por lo que debería decir que la historia de vida permitirá profundizar en la cineasta como personaje, su obra y circunstancias.

Para los fines de esta investigación, abordamos la visión de Pérez Serrano (2000), ya que permitía mostrar desde las dimensiones básicas, los eventos de importancia crucial en el devenir de su historia, así como la manera de reaccionar y adaptarse a los cambios en el proceso de su vida. (Pérez citado por Charriez, 2012)

6.1.1.1 El contexto de su obra

El cine de los treintas tuvo la consigna de fortalecer la unificación nacional después de los efectos ocasionados por la revolución mexicana. La cinematografía nacional se afianzó en un público que deseaba sentirse parte de algo y verse reflejado (Castro, 2011).

México se vio favorecido por la situación de Guerra a Nivel Mundial y aprovechando su circunstancia social, histórico, política y cultural, da lugar a una etapa creativa y de gran producción en la historia: “la Época de Oro del Cine Mexicano”.

La construcción de un imaginario de nación, así como de estereotipos de género, fueron parte de idílicos paisajes e historias que marcaron reflejo con el espectador.

Las historias, los rostros, el tequila y las canciones fueron referencias para un público que ansiaba verse reflejado en pantalla a través de sus creencias, sus costumbres, sus maneras y sus decires.

Los tiempos de guerra a nivel mundial, abrieron espacios de distribución en México y en el extranjero, siendo producciones reconocidas y con gran cantidad de éxitos de taquilla.

Las producciones de aquella época elaboraban un modo de representación en el que al exacerbar algunos elementos de la cultura, se aprendía un rol a seguir y una manera de entender las relaciones entre sexos. Valentía, acción y fuerza, así como abnegación, servilismo y amor incondicional fueron algunas de las

enseñanzas para hombres y mujeres que dejó el cine mexicano de la época de oro. Eran, pues, las propuestas desde las historias cinematográficas que se veían estimuladas por otros mecanismos sociales lo que aportaba verdad a la representación.

Las relaciones hombre-mujer eran así una relación de propiedad, donde el hombre era dueño y amo, la mujer: objeto y posesión. Se planteaban las bases para la construcción de los estereotipos de género que el cine mexicano iba a perpetuar en una sociedad ya caracterizada y adjetivada.

Se polarizó la propuesta de roles, entre buenos y malos, se exaltó un discurso moralista que se oponía al relajamiento de las costumbres que la modernidad traía consigo (García, 1994).

Tanto directores como guionistas, legitimaron el lenguaje popular generando producciones con alto nivel de audiencia que eran presentados en diferentes comunidades, ante la presencia de un público ávido de relatos.

Las políticas públicas de la época dieron gran apoyo a la producción cinematográfica nacional, lo que dio por resultado una gran cantidad de producciones que seguían el esquema hollywoodense, basado en el sistema de estrellas.

Innumerables actores y actrices como María Felix, Dolores del Río, Sara García, Marga López, Miroslava, Joaquín Pardavé, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, entre muchos otros, despertaron la admiración de un público que fielmente los seguía película a película, así como de directores que ante sus continuos éxitos, se volvieron garantía para la audiencia. Muchos de ellos, realizaron un constructo con aires nacionalistas que idealizaba la vida de provincia y la relación social entre los géneros, tal es el caso de Emilio “el indio” Fernández, Fernando de Fuentes, Roberto Gavaldón, así como la vida en la urbe como es el caso de Ismael Rodríguez entre otros. Producciones que exaltando la vida en familia, la religión como directriz, lo indígena como orgullo y lo patriótico como sustento, se dió una

proliferación de títulos que lograron afianzar una idea del ser mexicano, así como de la feminidad y masculinidad en México.

La naciente industria cinematográfica no logra escapar del discurso social-histórico-político que cercaba el oficio a lo masculino. En una época donde las mujeres estaban limitadas al ámbito de lo privado, lo doméstico y con el matrimonio como finalidad de vida, fueron pocas las mujeres que entraron en el quehacer cinematográfico. Las que lo hicieron fueron principalmente actrices, o en roles como anotadoras y guionistas, siendo el papel de directoras una actividad no reconocida del todo, pues en muchos de los casos –principalmente las cintas más antiguas- se cuenta solo con referencias pues no se les dio el crédito, o las películas ya no existen y se cuenta solo con fotogramas. Entre estas pioneras están Cándida Beltrán Rendón, Mimí Derba, Elena Sánchez Valenzuela, Adela Sequeyro, las hermanas Elhers, y por supuesto, Matilde Landeta.

6.1.1.2 Los puntos de inflexión en su biografía

6.1.1.2.1 El inicio

La vinculación a una profesión considerada masculina por el pensamiento de la época es un hecho que marcará su quehacer artístico y de vida.

> *"Las únicas alternativas para una muchacha en esa época eran el matrimonio o la prostitución. Ninguna de las dos cosas me atraía. Deseaba hacer algo, un algo extraordinario que se pareciera a la película Old San Francisco"* (Entrevista con Cristina Pacheco citada por Millán, 1999: 89).

En 1932, mientras su hermano Eduardo actuaba un papel secundario en la cinta "*Mano a mano"* dirigida por Arcady Boytler, Matilde asistió con frecuencia a verlo trabajar, dando inicio a un largo romance con el cine. A las pocas semanas la invitan a trabajar como scriptgirl y comienza colaborando en el filme "El prisionero 13" de Fernando de Fuentes en 1933, lo que genera una

incursión poco común, al realizar una actividad y en un ámbito que no era accesible a las mujeres en ese tiempo. Esta aproximación al quehacer cinematográfico, le aporta una experiencia de aprendizaje con grandes directores de la época, tal es el caso de Fernando de Fuentes, Emilio "el Indio" Fernández, Roberto Gavaldón, o Julio Bracho, entre otros, colaborando en diversas áreas de producción, lo que supone más de 12 años de trabajo en el mundo del cine y la incursión profesional en más de 70 películas.

> *"Machismo mexicano. Machismo que aceptaba que las mujeres embarraran caras como maquillistas. Era muy reprobado que una mujer se convirtiera en técnico de cine… era muy difícil aunque a mí me consideraran la mejor script girl…"* (Entrevista de Matilde Landeta con José Enrique Gorlero, citado en Millán, 1999: 88).

En 1945 su carrera en la industria cinematográfica vivió un ascenso considerable, ya que pasó a colaborar como asistente de dirección de importantes producciones de la época. Ascender como asistente de dirección, significó un triunfo que denotaba la discriminación de género en la industria, pues aún a pesar de tener una trayectoria que validaba sus méritos, le fue negado por mucho tiempo, siendo un ascenso que pudo ser obtenido al confrontar con el argumento de si el género implicaba una incapacidad para el trabajo.

6.1.1.2.2 Construyendo una mirada

> *"Landeta filma entre 1948 y 1951. El cine mexicano, para esos años ha consolidado un estilo y una temática. Sus tres primeras películas abordan temas centrales en el discurso cinematográfico nacional de esa época: el problema del mestizaje, la Revolución mexicana y la prostitución femenina"* (Millán, 1999: 92).

En 1948, debuta como directora con "*Lola Casanova"*. Esta primera experiencia, saca a relucir los obstáculos para que las mujeres incursionaran

en la industria cinematográfica, pues ante el hecho de que ninguna productora confiaba en las mujeres para dirigir cine, decide hipotecar su casa y funda la productora TACMA S.A. de C.V.

Esta primera experiencia es un reto para la naciente directora quien debe convencer de su capacidad como tal, aún a pesar de tener aptitudes ya reconocidas por su trayectoria en el entorno laboral. Su primera película, después de estar enlatada un año, tuvo una pésima distribución y difusión, por lo que realmente se trata de una acción profesional que no es tanto un éxito como película, pero lo es simbólicamente, porque le da la posibilidad de establecer su propia productora, autofinanciarse y gestionar sus propios proyectos.

En 1949 filma "*La negra Angustias"* aunque la de falta de apoyo es la misma que en su primera producción. Con esta película determina una línea crítica en el discurso de los constructos de las mujeres que el cine estaba generando en las producciones mexicanas de la época, ya que decide modificar el argumento original de la obra literaria de Francisco Rojas González, para otorgar con el final, mayor dignidad a la protagonista. Ejemplo de ello, es la diferencia en la configuración de carácter de la protagonista en ambas representaciones. En la obra original, Angustias termina desdibujada de la coronela que fue y repudiada por quienes la admiraban, al otorgar el poder obtenido de la causa revolucionaria al profesor Manuel, que la deja embarazada y sola a su suerte, mientras él disfruta de dinero y poder en la ciudad. En la adaptación de Matilde Landeta, la protagonista cuando sufre la imposibilidad del amor con el profesor Manuel, tiene un momento de depresión que supera al reincorporarse a la causa zapatista, a su gente y a su dignidad ensalzada por los aires de la Revolución.

Su tesis de visionar a mujeres reales se hace patente en el film, donde paralelamente y como eco de su historia personal, muestra a una mujer que se abre paso en un mundo masculino, que se erige como líder en un tiempo político y cultural de grandes cambios para México.

> *"…Mis películas, tanto ´La negra Angustias´ como ´Lola Casanova´ son historias verídicas, basadas en hechos reales, noveladas por un buen escritor como fue Francisco Rojas González. Me gustan los personajes de la vida real, pero novelados, y si son mujeres, más. […] Cuando el cine mexicano era un cine misógino que presentaba mujeres que sólo servían para ser madres o prostitutas, yo traté de resucitar a la mujer verdadera..."* (Peguero, 1991: 27).

6.1.1.2.3 Una lucha en solitario.

> *"Matilde Landeta es la primera cineasta que deliberadamente reflexiona críticamente a través de su obra sobre la mujer. Sus primeras tres películas se estructuran en torno a heroínas que deben optar por posiciones éticas, entre las cuales está su condición femenina"* (Millán,1999: 91).

La experiencia laboral de una mujer en el ámbito masculino de ese tiempo, supone nadar contra corriente. Validar continuamente los méritos para ser y estar, no son congruentes con lo exigido al género masculino en la industria.

Después de filmar "*Trotacalles",* su tercera película en 1951, su carrera se trunca por problemas con el sindicato de una industria naciente y gremial, el cual tenía un claro matiz machista y burocrático.

> *"Demostré ser buena guionista y asistente de dirección, pero cuando empecé a dirigir se me cerraron las puertas. No por parte de mis compañeros directores, que conocían mi talento y mi capacidad, sino por parte de los productores, que no vieron con buenos ojos que al pedir un préstamo bancario dijera la verdad acerca de mi presupuesto que era la mitad del de las películas de ellos"* ("Cautivó Matilde Landeta a un grupo feminista de cineastas en Italia". El Nacional, sección quinta, 11 de octubre de 1987. Pág. 1)

Los problemas con el sindicato, significaron la exclusión del ámbito de la producción. Sin embargo, es la docencia en la primera Escuela de Cine, un

vínculo que le permite seguir en activo, así como ser responsable de la supervisión en el Banco de Guiones de la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) lo que le permite seguir fortaleciendo su quehacer artístico.

> *"Un destino más crudo fue el que tuvo Tribunal de menores […], de acuerdo con Martínez Violante, Matilde se entera de que su historia será llevada a la pantalla por el director debutante Alfonso Corona Blake, bajo el título de El camino de la vida, cuyo rodaje está programado para febrero de 1956. Esta decisión no sólo violaba el acuerdo establecido con el Banco de que ella sería la realizadora, sino además sus derechos legales como autora al modificar el título del argumento, sin haber obtenido su autorización"* (UNAM,2010: s/p).

Reflejo del nadar contra corriente es cuando en 1957 recibe por "*El camino de la vida"* el premio Ariel en la categoría de mejor argumento y que más tarde es premiado en Berlín, no siendo reconocida en los méritos creativos que significaba, pues el premio nunca le fue entregado.

> *"El camino de la vida* (*…) Mi hermano Eduardo y yo hicimos el argumento y la dirigió Alfonso Corona Blake (…) mandaron la película a Berlín y allí le dieron el Premio de la Prensa Católica al argumento, a mí nunca me lo entregaron"* (Gaxiola, 1975: 12).

En 1991, a cuarenta años de distancia de haber filmado su última película y siendo reconocida en su trayectoria como cineasta, dirige "*Nocturno a Rosario"*, la cual, aún a pesar de estar co-financiada por el Instituto Mexicano de la Cinematografía, necesita para financiarse que Matilde Landeta venda los derechos de sus películas anteriores a España.

6.1.1.2.4 La valoración de su obra.

Con una gran experiencia desarrollada, Matilde Landeta tiene méritos que se hacen evidentes al ir escalando y obteniendo responsabilidades de mayor importancia, tal es el caso de haber ascendido a asistente de dirección de

muchos de los directores más importantes de la época; donde no omito mencionar que el logro de filmar su primera película es boicoteado por una industria, que más que negar el apoyo a un producto de mala calidad, niega el apoyo por el género de quien dirige, época en la que se dudaba de las capacidades de las mujeres en la industria cinematográfica.

> *"El boicot que sufrí fue porque les estorbé. Era algo puesto en el camino, alguien que trajo películas diferentes, ideas distintas, historias de mujeres"* (Peguero, 1991: 27).

La valoración a la obra de esta cineasta, tuvo auge gracias al movimiento de mujeres que buscaba rescatar miradas pioneras y que a contracorriente por un discurso social-histórico, marcaría nuevos personajes que desde la emisión plantearían una diferencia en cuanto a contenidos, manera de abordar las historias, así como a temáticas. La efervescencia del movimiento feminista de los 70´s en todo el mundo, hizo notoria la necesidad de mostrar tanto las miradas de las pioneras, como aquellas que desde lo actual en ese tiempo, querían hacerse escuchar y empezar a hablar de lo que hasta ese momento no se les había permitido. Es así que en el marco del Año Internacional de la Mujer en 1975, la Cineteca Nacional rinde homenaje a Matilde Landeta.

Y así irán sumando homenajes en todo el mundo, como el ocurrido en el Festival de Cine Femenino en Italia (1987), el del VIII Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba (1988), el recibido en el Festival Internacional de Cine de Mujeres en Paris, Francia (1988); el del reconocimiento a su trayectoria otorgado por el Instituto Mexicano de la Cinematografía (1992), así como el homenaje por sus 40 años como directora y guionista, donde le fue concedida la "Medalla Filmoteca" que otorga la Sociedad General de Escritores de México y la Universidad Nacional Autónoma de México.

A nivel artístico y laboral, cuenta con el respeto del gremio, pues es dos veces Presidenta de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, de 1983 a 1984 y de 1985 a 1986.

6.1.1.3 El proceso de adaptación o resolución a los conflictos de vida

Abrirse paso en una actividad considerada masculina hasta ese momento, significa para la directora un reto donde debe demostrar continuamente los méritos que validan su incursión a las actividades consideradas masculinas. Probar continuamente la capacidad es uno de los lastres para las mujeres, en un mundo que no exige la continua validación meritoria a los hombres.

Matilde Landeta recorre un camino de aprendizaje y en el ejercicio de la práctica fue en ascenso su experiencia, así como la necesidad de incursionar cada vez más en la producción y enunciación de historias propias.

En una etapa histórico-cultural estimulante, su intención de ser asistente de dirección y la lucha por conseguirlo, marca una de las barreras más evidentes para las mujeres: la discriminación de género.

La falta de equidad en la época no desdeña por falta de méritos, sino al contrario, éstos son reconocidos y puestos en segundo plano, ante la negativa de apertura y presencia de mujeres en la industria. Es así que en 1943, llegó a los estudios de CLASA disfrazada de hombre para denunciar la discriminación para lograr el ascenso (Millán, 1999).

El género como indicador de capacidades, se hizo evidente cuando escuchó con palabras altisonantes la negativa a su ascenso, por lo que con una docilidad actuada, pero esperada como rol obligado en las mujeres para fortalecimiento de la supremacía masculina, asumió con artificio y humildad la petición como estrategia de manipulación:

> *"Adopté una actitud femenina, agaché la cabeza, crucé las manos y escuché lo que dijeron sin contestar una palabra. Desperté el instinto de protección de los machos que estaban ahí y me apoyaron, me defendieron y por mayoría votaron mi ascenso"* (Matilde Landeta en Martínez de Velasco citada por Millán, 1999:90)

Así como con la fuerza del argumento sustentado en el género y la lógica de la capacidad de la directora.

> *"…deseo que ese Departamento me diga si el hecho de ser mujer me incapacita legalmente para el desempeño de las labores de asistente de director, y cuáles son, en su caso, las limitaciones laborales derivadas del sexo"* (Matilde Landeta en Martínez de Velasco, citada por Millán, 1999:90).

Su primera película "*Lola Casanova"*, es un logro para las opciones y posibilidades permitidas a las mujeres en la época, sin embargo, los obstáculos a la producción son un inicio a la independencia creativa que más tarde le permitirían hacer en sus películas la modificación de las versiones originales. Es decir, fundando su propia productora se responsabiliza del proceso y gestión de producción, otorgando libertad a sus proyectos; así como abre la puerta a las posibilidades de enunciar su propia tesis sobre uno de los temas registrados en esas representaciones de época, que estaban siendo tan premiados y reconocidos, pero en los que ella quería aportar desde su experiencia y visión deconstructiva de mujer.

El problema que significa la financiación y el poco apoyo del sindicato a sus proyectos, aún a pesar del reconocimiento a su trabajo por parte del gremio, es resuelto por sus propios medios, con el acto de hipotecar su casa y fundar su propia productora para financiar su primer film (1948), haciendo socios a algunos de los trabajadores que intervendrían en sus películas. Para financiar su última producción, también fue necesario poner en venta sus tres primeras películas a España.

Por otro lado, las historias de la época eran bordadas bajo una lógica de relación entre los sexos que no era afín a una mujer que con su propia historia daba muestras de confrontar el rol social y cultural asignado. Es por ello, que a manera de espejo de su propia vida, dota de fuerza, liderazgo y protagonismo a sus mujeres de la ficción, deconstruyendo la visión patriarcal de sometimiento que el cine de la época mostraba y reafirmaba en el imaginario.

Es importante marcar el trabajo de reescritura que elabora a propósito de "*La negra Angustias"* su segundo film, el cual está basado en el texto de Francisco Rojas González, teniendo como variante el destino al que es sometida Angustias. En la versión original, es marcado el acento misógino con el que se cuenta el destino triste y sin futuro de la protagonista, en el cual, de ser una revolucionaria de respeto, termina anulada en sus luchas y dispuesta a servir incondicionalmente al profesor Manuel.

Sin duda, un cambio radical es el que concede Matilde Landeta a la historia, pues ante el rechazo amoroso del profesor Manuel, Angustias llora, se aprecia pisoteada por los caballos de la revolución que pasan a su lado, pero ante un aire nacionalista que genera el momento de la ficción, ella decide seguir adelante como motivación a quienes la acompañan en la lucha. Las variaciones en la resolución del personaje, bien pueden responder a dos maneras antagónicas de ver la situación, pues el género de emisión marcaría las expectativas culturales, en donde la obra de Francisco Rojas González haría una anulación de la protagonista como sujeto que mueve la acción, que se masculiniza para abrirse paso en un mundo masculino y que al victimizarla por amor, es una manera simbólica de reencauzarla a la norma. La historia original de autoría masculina, da muerte a la mujer líder y deja viva a la mujer sin personalidad que es engañada continuamente por un Manuel abusador. Sin embargo, la adaptación de Matilde Landeta, dota de vida a la protagonista, que se sabe mujer a la que le duele no haber sido correspondida en el amor, pero que encuentra en la causa de la Revolución un motor para salir adelante, aunque en la lucha, la muerte esté de frente. Angustias es una protagonista de lucha, dueña de sus decisiones. Dos visiones diferentes desde géneros opuestos de emisión.

Por supuesto que la opción de la directora para la historia de Angustias, es coherente con su propia historia de vida y con las luchas libradas en una industria que boicoteaba sus pasos.

Mujeres que deambulan en territorios y en responsabilidades asignadas culturalmente a los hombres es una constante de las protagonistas de Matilde Landeta, que nuevamente, como reflejo de su propia historia las dota de la

misma fuerza con la que ella pelea las desventajas del género en la industria cinematográfica.

6.2 LO VISIBLE COMO FUNDAMENTO DE UN IMAGINARIO PROBLEMÁTICO.

> *"Un cuerpo de mujer no habla por todos los cuerpos de mujeres es el inicio del gran problema de la representación"*
> (Millán,1999:64)

La ficción del cine ha sido poco dúctil para transmitir la complejidad de las ciudades y los individuos, señala Nestor García Canclini (1996), de ahí la propuesta del manejo de estereotipos y la generación de imaginarios de nación.

La feminidad y la masculinidad son un constructo social y cultural que ha dado forma al género en busca de la diferenciación. Los roles de género que el cine de la época impulsó en el imaginario social, promovieron un tipo de conducta entre los sexos que desde su esencia era problemático. Lo inequitativo de su planteamiento dotó de posibilidades de desarrollo a unos, mientras que otros observaban desde la pasividad el desarrollo de la acción, negándoles incluso la posibilidad de expresión.

Las representaciones tanto cinematográficas como de otros medios, han sido escuela que genera aprendizaje en quien consume dichas imágenes. El imaginario de hombres y mujeres en contextos específicos ha traído consigo problemáticas inherentes en cuanto a la relación entre los sexos. Los recursos del melodrama como gancho para la audiencia han caído en resaltar que el amor es sufrimiento, que el amor justifica los medios, que el bien siempre triunfa y que la pasión justifica cualquier tipo de violencia, lo que genera un aprendizaje y normalización de relaciones conflictivas. Es por ello, que la constante exposición a la mirada simplista de los sujetos y sus relaciones, tendiente a polarizar, estereotipar y negar su complejidad, ha generado un

aumento en los índices de violencia, discriminación y rechazo en entornos que siguen perpetuando una mirada dominante de un sexo, así como de un sujeto sobre otro.

Evidenciar lo problemático en las representaciones, destaca esos registros que perpetúan un tipo de violencia simbólica que el mismo medio ejerce sobre una persona, grupo o género y que influye en los imaginarios de quien consume dichos productos mediáticos. La normalización de esas construcciones mentales genera un trato inequitativo, así como ausencia de voz, derechos y apego a patrones estéticos que bajo el artificio se contraponen a una lógica del tiempo de vida del cuerpo, así como a una genética. Esa misma mirada simplista de las representaciones en los medios, lleva a considerar que todas las mujeres somos iguales, queremos y pensamos lo mismo, somos heterosexuales y pertenecemos a la misma raza, a la vez que ocurre con la construcción generalizadora de la masculinidad. Y aún más, que es urgente debatir las políticas del cuerpo y su apropiación como declaratoria del sujeto, la enunciación del deseo femenino como territorio que ha sido prohibido aunque sea el recurso más frecuente del erotismo. Es así que en el balance de la realidad, falta la presencia de la complejidad.

Desmitificar los constructos del cine de la época de oro, supone un ejercicio revelador del artificio. Hacer evidente los recursos de una mirada que se instala en el Modelo de Representación Institucional, permite entender la construcción y funcionamiento de la imagen para buscar el camino de la deconstrucción.

En el capítulo anterior, se habían determinado tres posturas que desde la crítica daban forma al discurso en la representación, por lo que evidenciar la problemática apuntaría a una búsqueda identificatoria de la imagen y su circunstancia con el espectador. Mostrar la acción opuesta a la representación institucional supone la obviedad del concepto: si no eres mujer, entonces eres hombre, postura que se observa al imitar poses, gestos, actitudes, vestimenta, roles de género, etc. Buscar opciones alternativas de representación, aterriza en el universo complejo de las posibilidades: indagar, bocetar y proponer supone un riesgo de empatía con el espectador. Sin embargo, denunciar, mostrar la acción opuesta o proponer caminos alternativos, son de manera

evidente, formas de enunciación que Matilde Landeta utiliza en su obra para hablar de la problemática, así como de opciones de deconstrucción.

6.2.1 La imagen y posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración

El Modelo de Representación Institucional segmentó el ámbito de desarrollo tanto de hombres como de mujeres a lo público y lo privado, como evidencia de las posibilidades concedidas a cada género y que han sido enumeradas a lo largo de este documento.

En el discurso generado por el cine de la época, hay una mirada a las mujeres bajo un tratamiento estereotipado de lo femenino y en construcción de opuestos: o se es víctima o villana, las nominaciones intermedias no cuentan. En el cine mexicano clásico es frecuente la concepción de mujer-objeto que se usa y desecha como motor del melodrama.

La visión opuesta en la representación de las mujeres y los hombres, atiende a que las primeras pertenecen al territorio del mito, como presencias no tienen matices y los segundos tienen una iconografía de orden narrativo con acento en la individualidad (Casetti, 2000).

Es así que ser sujeto complementario al hombre sería una constante de las mujeres en el cine mexicano de la época. Los hombres imponen la ley del más fuerte, la ley de propiedad sobre las mujeres y el tratamiento de supremacía. Parecería que por el título de muchas de las películas es la mujer la protagonista, sin embargo, la actitud pasiva y a la espera de la contraparte masculina como opción “salvavidas” la hace no ser considerada como sujeto de la acción.

Matilde Landeta, hace una crítica al modelo a través de evidenciar la mirada de menosprecio y sometimiento a las mujeres:

> *“Esta revolución será todo un incendio, lástima que yo sea tan viejo y tu seas mujer”* dice Antón Farrera a su hija.

El amor es el principal motivo de las mujeres, las conduce a una actitud de sumisión ante el hombre y los hijos. En la mirada tradicional prevalece una disminuída valoración de las mujeres y es evidente en la película *Trotacalles*, cuando María expresa su concepción social: *"yo qué valgo, yo quién soy, cualquier hombre por bajo que sea, que se fije en mi me hace un favor",* lo que es una frase explícita de la concepción reducida de las prostitutas a nivel social y en general de las mujeres en el pensamiento masculino de la época.

6.2.2 La representación bajo una estética femenina construida.

La "mascarada de la feminidad" a la que se refería Mary Ann Doane (Colaizzi, 2002), induce a las mujeres a asumir un rol social que las encasilla y dota de características que las etiqueta en funciones específicas del hogar o en el resaltamiento de su sexualidad.

Cuando en "La negra Angustias", la protagonista llega disfrazada de mujer para enamorar al profesor Manuel, le dice: *"Así debería de ser, suave, buena niña",* siendo una expectativa cultural, que convoca al rol pasivo.

En el cine de la época de oro hay una idealización del mundo de provincia y exageración del entorno urbano como fuente de corrupción moral producto de la modernidad. Es por ello, que en los espacios rurales, será constante una estética "pueblerina": belleza de facciones que a manera de escultura son esculpidas por el arte de grandes cinefotógrafos de la escuela Einseinsteniana, de donde es común el pelo trenzado y vestidos típicos, mujeres de inocencia latente ante los pocos estímulos de la modernidad, fieles, dóciles y atentas al servilismo dedicado a su hombre, a los hijos y a los padres. Tal imagen de lo femenino en el ámbito rural, es demostrativa de la historia a cuestas de la misma cultura mexicana en época de la conquista, donde el vasallaje era una manera de relación común, siendo un recurso folcklórico e idealizador de la vida fuera de la ciudad.

Sin embargo, en el entorno urbano la ciudad muestra la complejidad de la sobrevivencia, pero las representaciones muestran la simpleza y parcialidad en

su concepción, brindando dos representaciones opuestas: la mujer buena y la mala. La mujer buena es dulce, bella, comprensiva, virgen en la mayoría de los casos o madre soltera víctima de “la maldad” de los hombres. El sufrimiento y el sacrificio son condiciones implícitas en una buena mujer según la costumbre de la época, lo que se refleja en el mismo nombre de las protagonistas:

> *“Angustias a secas se llama, porque Angustias ha sido su vida”* le dice la bruja Crescencia a Antón Farrera en “La negra Angustias”.

La mujer antagónica es dura de rasgos y cejas arqueadas para mayor veracidad de los oscuros sentimientos, en ella se permite la ropa ajustada y tiene la posibilidad de interactuar de manera más cercana con los hombres y de manera insinuante, al cabo que está “maleada”.

En “*Trotacalles”* se muestra la construcción de la mujer objeto como elemento decorativo en el entorno de hombres poderosos. Para Elena, queda explícito su rol de objeto cuando le reclama a su marido el trato que le da:

> Elena: *“ya me cansé de ser gancho para tus negocios, me exhibes como mercancía”*

> Faustino: *"nenita, cuando un hombre de mi edad se casa con una pollita como tú, para qué otra cosa la quiere si no es para exhibirla. Es el consuelo que tenemos nosotros los viejos ricos".*

Situación que Elena acepta por conveniencia, pues lleva una vida de lujos que la distingue de su hermana que es prostituta y pobre.

En otro momento, la prostituta madura amiga de María, en su lecho de muerte es recordada así: "*Creyó que eso sería toda la vida y que los hombres no se cansarían de ella…"* fragmento que hace evidente la aceptación de ser concebida como objeto que se puede desechar, la falta de voluntad y decisión a ser "victimas del destino".

Victimizar a las mujeres es otra de las constantes narrativas que induce a la búsqueda protectora de la contraparte masculina. María, la prostituta de *"Trotacalles*" ni siquiera se plantea la posibilidad de dejar la vida nocturna, ni al hombre que la golpea pues acepta su destino con abnegación.

Las mujeres son misterio producto de haber sido configurada su feminidad desde una mirada masculina. Ejemplo de ello, es en "*La negra Angustias"* cuando la curandera del pueblo rescata a la protagonista de ser golpeada por otras mujeres al no haberse querido casar, y al terminar de hacerle una "limpia" le dice:

> *"El mal ha salido con su hedor infinito […] todavía estas mocha, te falta algo para ser hembra completa, tu corazón te avisará cuando lo hayas hallado*".

La creencia de maldad ante la falta de comprensión a sus razones personales, así como se hace presente la configuración cultural de que una mujer está incompleta ante la falta de un hombre. Idea que se refuerza cuando el padre de Angustias le señala la importancia de que se case:

> *"es que ya estás pidiendo a gritos alguien que te acomplete".*

Sin embargo, su negativa tiene fundamento en la creencia generalizadora de infancia, de que los hombres son malos con las mujeres.

6.2.3 La representación como objeto del deseo masculino

El deseo es un detonante permitido a los hombres y muy pocas veces a las mujeres. En una representación clásica, al hombre se le permite expresar el deseo con un forcejeo que se justifica ante la negativa amorosa y ante el cual, la protagonista caerá rendida. Cualquier violencia generada en el marco del "amor", será siempre justificada y entendida dentro del torbellino de pasiones que supone el melodrama.

El hombre desea, pide –o no- y toma. Prevalece una idea de sacrificio que ha sido naturalizado por la tradición. Ejemplo de ello es el diálogo entre la bruja Crescencia y Angustias:

- *"Me dijiste que la cabrita se fuera con los machos y ya ves, se murió",* dice Angustias.
- *"Es lo natural",* responde Crescencia.

La forma del deseo insatisfecho tendrá una recurrente salida con tequila, música y en este contexto el hombre se permitirá cualquier exceso, al cabo que es muy hombre.

La mujer no desea, es la deseada. Es la que eligen y toman. Ella se deja querer y en caso de expresar el deseo lo hace de una manera tímida y con la mirada en coqueteo. Quien ha deseado y ha dado rienda suelta a su deseo, será vista bajo la culpa del pecado, de la huella permanente que se hace evidente con un hijo sin padre, o bien, con la marca de ser una "perdida" teniendo que renunciar a la maternidad, acción que la ha llevado a la oscuridad de la calle, prostitución y rechazo social; como sea, las culpas deben pagarse en un discurso moralista de época.

Nuevamente en "*Trotacalles"*, María la prostituta acepta su tragedia cotidiana con resignación por seguir su deseo:

> *"…no sabes lo que dolieron sus bofetadas… yo que lo quiero tanto, que daría mi vida por él…"*, a lo que la amiga prostituta le

responde: *“darías tu vida por un hombre cualquiera que te haga compañía, es el miedo a estar sola….”*

Las dos mujeres aunque estén en circunstancias distintas, tienen una situación de explotación que no difiere del todo y que al contrario, la experiencia compartida, les hace entender la situación en las sombras que viven por ser mujeres y prostitutas.

6.2.4 La representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase y a una preferencia sexual

La visión simplista y polarizada de las mujeres en la época no admite la pluralidad en la representación. Ante la mirada que buscaba afianzar la idea de nación, Emilio “el indio” Fernández, hizo una valoración de la belleza nacional reflejada en muchas de sus musas con raíces indígenas, en donde la actriz Columba Domínguez, fue un caso muy representativo.

Sin embargo, ante la llegada de migrantes atraídos por el éxito de la cinematografía mexicana y problemas políticos en sus respectivos países, la pluralidad étnica y cultural se dividió en una cuestión de poder. Es decir, la división de clases se hizo cada vez más evidente y la piel morena con rasgos indígenas, pasa a ocupar un estrato inferior. La belleza étnica opuesta al estereotipo nacional: cabello rubio, ojos claros, piel blanca, etc.; marcaron una superioridad afianzada por el discurso histórico de la conquista.

La tendencia religiosa era evidente ante el apego a la imagen de la virgen de Guadalupe como fragmento visible de afiliación dentro de la ficción. La Guadalupana como también es llamada en México, es motor de unión en el ámbito nacional y motor de esperanza en las historias. La heterosexualidad fue también una constante, de no serlo, se transgrede la moral. La homosexualidad es una condición de vida ausente en el cine de la época, pues se debe salvaguardar el discurso moral. La variedad de mujeres planteadas de manera general en el cine se reduce a un espectro limitado.

La discriminación se hace evidente ante la falta de normalización de la "diferencia". En "La negra Angustias", se hace notorio el rechazo hacia la protagonista por ser de raza negra. Ante la negativa de amor del profesor Manuel, ella llora desconsolada con su fiel escudero:

> *"Dime Huitlacoche, soy fea como para espantar al catrín ese? […]. Soy negra, por eso él no me quiere. Si tan solo fuera de su color".*

Angustias hace una lectura de si misma a través de la mirada de Manuel por considerarlo diferente al ser educado, "leído", elegante, limpio; de nada sirve la opinión del Huitlacoche que le expresa la belleza que él encuentra en ella. Pero Manuel es más contundente y ante la propuesta de matrimonio que ella le hace, él desata su desprecio:

> *"Mi unión con usted sería considerada por la gente mas que un matrimonio, una cruza. ¿Me entiende usted?".*

En el diálogo se presentan diferentes motivos para el rechazo: por un lado la discriminación de raza, pero por otro, la causa revolucionaria que al grito de "Tierra y libertad" de Emiliano Zapata, buscaba dar pelea a las clases altas –a la que pertenece Manuel-, como manera de reivindicar los derechos de los pobres y que queda palpable en el comentario del Huitlacoche a una Angustias desconsolada: *"es catrín, no vale la pena, si quiera fuera hombre".*

En "*Trotacalles"*, se hace evidente la mirada generalizadora y unitaria a las mujeres a manera de denuncia, cuando en uno de los diálogos del millonario Faustino, señala*: "Yo no entiendo a las mujeres, si no saben ser buenas que por lo menos sean cuidadosas",* lo cual pareciera el epílogo final.

6.3 LO AUSENTE EN LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES.

Hablar de lo ausente es un reto porque es dar nombre a los espacios vacíos que el análisis visibiliza. La palabra es un acto de enunciación que trae a nuestra mente opciones a elegir. Definir lo que ha faltado nombrar y mostrar en cuanto a representación de las mujeres, implica un recorrido desde la teoría, la visión y la crítica realizada. Implica ver la imagen como un fenómeno que aporta, pero que también señala a la espera de dar sentido. La representación supone un valor ideológico, que implica el cómo y con qué se ha llevado a cabo, siendo elementos con una fuerte carga significante y de significado.

Es por ello, que me interesa resaltar a esta autora cinematográfica en la que se conjuntan dos premisas interesantes en la discusión del cine de mujeres: la autoría y la intencionalidad. Por lo que valiéndome de los aportes que el cine de Matilde Landeta proporciona, pretendo mostrar lo valioso de su obra, así como sacar a la luz elementos no vistos con anterioridad en el escenario de la representación de las mujeres y que a su vez hace evidente la propuesta de un discurso social reivindicativo y adelantado a su tiempo.

La directora mexicana María Novaro, señaló que Matilde Landeta fue la primera directora y la única en su tiempo, que otorgó a sus personajes mujeres la posibilidad de mirar, lo que rompe la tradición de ser solo sujetos de observación, hecho que resalta la mirada de la autora cinematográfica y el valor de su obra. (Quiroz, 1995)

6.3.1 **Mujeres que miran de frente**

El asunto de las ausencias en la representación de las mujeres en el cine es parte fundamental en la discusión de la teoría fílmica feminista, ya que es evidente que si en la forma hay contenido, hay por lo tanto, todo un discurso didáctico que se transmite y naturaliza en el imaginario.

A diferencia de la mayoría de películas de la época, las cuatro películas que dirigió Matilde Landeta tienen como protagonistas a mujeres que miran de

frente como acto identitario, como sujetos que mueven la acción dramática y no en actitud complementaria al héroe, como lo señala Laura Mulvey (1989). Mirar de frente es apelar al sujeto y posicionarse como iguales. Las protagonistas de Matilde Landeta son mujeres que cuentan las historias desde su propia mirada y subjetividad, siendo ésta una condición importante para ser considerado cine de mujeres y transgresor para la mirada de la época.

El cine de la época de oro en México es un constructo social y cultural donde la mayoría de las películas evocan una imagen donde las mujeres son sujetos complementarios, con actitud pasiva y receptiva. Debo utilizar el término "mayoría" ya que hay algunas excepciones, como el de la mujer virilizada que con desdén se relaciona con sus contrapartes masculinos a quienes ordena y dirige, siendo un personaje encarnado principalmente por la actriz mexicana María Félix. Tal representación, tiene forma en una época ficcional donde la masculinidad era la forma más poderosa y significativa por los tiempos de violencia y cambio que fueron inspiración para una gran cantidad de films: la revolución mexicana.

El cine de Matilde Landeta no escapa de la virilización femenina. En una de sus películas más importantes "*La negra Angustias"* se personifica a la líder. La mujer que se reinventa al sufrir un acto de violencia, por lo que para asumir la responsabilidad de dirigir debe masculinizarse como único camino de liberación. Su don de mando la coloca al frente de la causa, y la tropa zapatista la respeta al grado de ser asumida como uno de ellos.

Pero Angustias ha tenido una formación distinta que la distingue del resto de mujeres. Su padre, el afamado bandido Antón Farrera le ha inculcado desde pequeña la sensibilidad a la causa de los que menos tienen:

> *"me hice cuatrero para ayudar a los pobres, te iré contando para que sientas el dolor de la gente. […] La revolución todo lo trastoca, piedra tras piedra"* le dice a su hija.

Es por eso que Angustias tiene su propia revolución interna al escuchar el corrido de las aventuras de su padre. Ella entiende que su herencia es la leyenda y de ser una mujer tímida que no desea el mínimo contacto con los

hombres, decide dirigirlos y hacerlos su mejor aliado en la causa revolucionaria.

Angustias muestra una visión clara de su papel como mujer en el conflicto, cuando dialoga con el profesor Manuel sobre la responsabilidad de los géneros en los problemas cotidianos:

> Prof. Manuel: -*"¿No e da miedo andar en este laberinto revolucionario? Este oficio no es propio de mujeres, deje usted que los hombres arreglen el mundo"*
>
> Angustias: -*"pues no sé, pero el día que las mujeres tengamos la ´mesma´ facultad que los calzonudos habrá en el mundo más gente cipiente".*

Angustias reflexiona sobre su condición femenina y pertinencia de su tarea revolucionaria. El diálogo señala la importancia de ser mujer en una posición de mando, siendo la manera de ver los problemas desde un marco distinto y posibilidad de mejor solución, según la protagonista.

Matilde Landeta al igual que Angustias, lleva a cabo su propia participación en una incipiente revolución donde las mujeres deben demostrar con lucha cotidiana, lo que por naturaleza les ha sido concedido a los hombres.

Recordemos que aunque es una historia original de Francisco Rojas González, la directora re-direcciona la línea argumental de su personaje principal para ser adaptado a su tesis y otorgar mayor dignidad a la protagonista. La negra Angustias a caballo y pistola pelea en la revolución, Matilde Landeta lo hace con sus historias de mujeres.

En "*La negra Angustias"* la protagonista tiene la posibilidad de tomar en sus manos la venganza de quien ha intentado violarla, por lo que no duda en matar con cuchillo o mandar castrar a quien ha intentado aprovecharse de ella. En una de las escenas, empoderada como Coronela enfrenta a su agresor y se asume vengadora de todas las mujeres que han sufrido abusos:

> *"Voy a juzgarlo a nombre de las viejas: de Piedad, de Rosa, de Lupe la de Agua Fría, esas de quien usté se ha burlado, hoy, ellas hablan por mi boca".* Lo manda castrar pues *"sólo así son menos malos los hombres"* dice.

En "*Lola Casanova"* la protagonista decide llevar a los seris a la modernidad que representan los objetos y la ropa de la cultura "superior", para más tarde firmar el acuerdo de paz con las autoridades de la comunidad. Lola le dice a Coyote Iguana:

> *"Conozco a los ´yoris´ y sé que se saca más cambiando perlas que lanzándoles flechas… no hay amistad sin interés, si cambiamos con ellos lo que tenemos por lo que ellos tienen, nos ponemos a la misma altura… la paz es buena para todos, y la única forma de tenerla es ponernos de igual a igual".*

La protagonista muestra la sabiduría y valentía que es luz en momentos cruciales de la historia. No solo se muestra a la líder, se muestra a una mujer que con inteligencia, resuelve el conflicto entre culturas opuestas.

En *"Nocturno a Rosario",* las mujeres son personajes fuertes y de decisiones. Cuando Laura decide terminar con Manuel ante la muerte del hijo que los unía, señala: *"Adios Manuel, me voy sola, lo nuestro aquí acabó".* No hay lágrimas, solo agradecimiento por la historia compartida. La musa Rosario de la Peña, también es firme en sus decisiones al no sucumbir al amor del joven Manuel Acuña y frenar la pasión que lo llavará al suicidio.

Elena de *"Trotacalles"* expresa su responsabilidad en las decisiones de su vida, cuando María le dice: *"La vida te ha tratado bien",* y ella señala: "*porque así lo he querido".*

Las mujeres de Matilde Landeta no cumplen con la representación sumisa que se hace visible en otras producciones de la época. Sus mujeres de la ficción pelean por hacer valer sus decisiones y confrontan al género masculino de igual a igual, lo que sería una deconstrucción del tratamiento inequitativo en los roles tradicionales.

6.3.2 La feminidad como constructo

Ser mujer y hombre, implica una serie de contratos sociales que deben cumplirse para tener cabida en una sociedad específica. Matilde Landeta aborda la construcción de la feminidad con la intención de hacer evidencia del artificio, así como deconstruirlo mostrando opciones alternativas.

Su obra, critíca la expresión del ser femenino a través de la visión masculina de sumisión:

> *"La sumisión es la que me parece a mí ridícula; la sumisión y el coqueteo femenino a través de moñitos… Es el feminismo romántico y ridículo el que menosprecio totalmente, y creo que eso sí se nota en la película"* (Al respecto de "La negra Angustias" en Martínez de Velasco, citada por Millán, 1999: 97)

La idea "mujer" como constructo artificial es mostrado en *"La negra Angustias"* desde su incursión en la causa revolucionaria:

> *"Huitlacoche, veme a conseguir otros trapos porque con esto me siento muy mal"* dice Angustias.

Por lo que la ropa femenina es cambiada por un atuendo masculino de camisa, pantalones y cinturón, forma que se une al contenido, pues será en ese momento que decide hacer un cambio en su personalidad y adoptar la dureza de los hombres, mientras escucha la leyenda de su padre en boca de los hombres del lugar.

En otro momento, cuando la protagonista se descubre enamorada del profesor Manuel y se "disfraza" de mujer con maquillaje, lazos y pose exagerados, con la intención de hacerse visible sexualmente al profesor y llamar su atención. Angustias se percibe torpe en el entorno, sin embargo, ante la negativa y desprecio de Manuel, la protagonista se descubre travestida y se hace evidente a su mirada lo artificial de su feminidad.

La destrucción de ese travestismo por la protagonista, es una idea que va de la mano con la misma historia de Matilde Landeta, quien deconstruye con su historia de vida, ese saber social del ser mujer en la época.

En otro momento del mismo film, se escucha: *"Lastima que el más hombre sea mujer"* dice el cantinero, lo que trasluce la visión de encasillamiento de las mujeres en roles pasivos así como de supremacía masculina en la época, haciendo evidente las expectativas entre los géneros.

Pero a pesar de que la protagonista se considera un hombre más en la tropa revolucionaria, Angustias muestra una reivindicación al género, pues mientras bebe con sus hombres en un bar y pide respeto al maltrato que ejercen con unas prostitutas, ellos le dicen *"…coronela, ¿usté de lado de esas?"*. Dicha frase no puede ser más contundente de la relación entre hombres y mujeres de la ficción, pues Angustias desde niña relaciona la masculinidad con abuso, siendo una idea que se reafirma a lo largo de su vida con la relación forzada que establece con otros hombres, donde cada uno quiere hacer valer sus deseos por la fuerza. A pesar de relacionarse con hombres a quienes exige respeto y "cuadrarse", es una mujer que se ha masculinizado, pero que en el fondo les expresa su desprecio:

"esas son las que merecen más respeto porque soportan la peste y brutalidad de los hombres" dice Angustias.

En otro momento, al decidir sumarse a la causa revolucionaria, Angustias le dice al Huitlacoche, *"…si tienes miedo puedes quedarte"*, siendo una frase reveladora de que el miedo no reside en el género, pues con la frase, ella rinde protección al hombre que la acompaña cuando decide proclamarse Coronela y apoyar el movimiento revolucionario.

En "*Lola Casanova"* la construcción de lo femenino se complejiza con la diferencia cultural del ser mujer en dos mundos distintos. La Lola Casanova criolla se opone como representación a las mujeres de la tribu. En cuanto a la forma hay diferencias en el color de la piel, así como en las vestimentas donde se hacen notorias las políticas del cuerpo en ambas representaciones, pero también hay diferencias en las costumbres, en las maneras de ver la vida y educar a los hijos.

El constructo "mujer" tiene un fundamento ligado a la maternidad como motor que genera cambio, que detona la acción y que provoca en la protagonista la reflexión que la mueve a ir en busca de una mejor realidad. La conciencia de sus responsabilidades como madre es causa de empoderamiento para asumirse como líder para la tribu. La muerte del pequeño Indalesio genera un motor a la acción y coloca a Lola en la virtualidad del mando, pues decide parar

la violencia y negociar con el enemigo, acción que asume por decisión propia sin ser quien dirige a la tribu.

"Trotacalles" muestra el constructo de lo femenino desde la mirada de los hombres que rodean a las protagonistas, un ejemplo de ello, es cuando Rodolfo pide permiso a Faustino de sacar a bailar a Elena:

> *"-¿me permite bailar con su esposa?* dice Rodolfo.
>
> *-Se lo agradezco, porque las mujeres hermosas se aburren cuando se habla de negocios"* contesta Faustino.

Condición objetual y simplista de lo femenino, pero también la nulificación de Elena como sujeto al ser contemplada como propiedad de Faustino.

María es valorada desde la visión negativa de la prostitución en la época. Elena su hermana lo externa:

> *"Mira como te ves, te has vuelto una cualquiera, mírate bien, ¿quién podrá creer que fuimos hermanas, que tuvimos los mismos padres y la misma educación?"*

Es en el último film de Matilde Landeta: "*Nocturno a Rosario"*, donde se muestra una construcción de la feminidad más compleja, por ser deconstructiva de las conformaciones culturales y mostrar constructos alternativos. Si bien, *en "Lola Casanova"* se habla de pluralidad al mostrar referentes distintos del ser mujer en base al contexto en el que ubiquen, en "*Nocturno a Rosario"* será deconstruida la definición biológica que conlleva a la maternidad como definición de mujer: cuando Laura pierde un hijo del poeta Manuel Acuña, en una relación que claramente es aceptada sin amor, aparecen juntos frente a la tumba del hijo que acaban de enterrar y el poeta le pregunta qué va a ser de su vida a partir de ese día (deconstrucción desde la interrogante como posibilidad de decidir su futuro): "*seguiré escribiendo, no seré la madre pero sí la poeta y la esposa".* Laura no señala su destino con tristeza, sino con mirada de esperanza y posibilidades. En plano de conjunto, la escena en el cementerio se

vuelve simbólica de la muerte de la relación y el inicio de una nueva etapa de vida.

En "*Nocturno a Rosario"* la construcción de lo femenino se presenta de manera compleja, pues frente a un constructo masculino de "ser vista" como "diosa", "musa", encontramos a una mujer que exige una mirada más compleja de sí misma:

> *"yo soy una mujer con más experiencia que usted, he visto y vivido cosas que usted no está todavía consciente, además tengo defectos, desvíos…"*

Siendo las palabras de una mujer en su definición personal y que varía de las definiciones superficiales que le otorgan los hombres que la rodean.

6.3.3 El deseo femenino

Según la RAE (2001) deseo, del lat. *Desidĭum* significa: "*movimiento afectivo hacia algo que se apetece. Acción y efecto de desear",* así como anhelar algo con vehemencia, según la locución verbal.

El deseo es una de las actividades más negadas a las mujeres a lo largo de la historia, por los efectos que en su misma definición señala: movimiento-acción. La lógica patriarcal de la cultura del Modelo de Representación Institucional, induce a seguir conservando esa forma pasiva y ligada a los intereses masculinos. Por lo que de manera recurrente es la mujer quien asume el papel de objeto del deseo, no de quien desea.

Matilde Landeta dota a sus personajes de la experiencia del deseo y el movimiento que se genera para alcanzarlo. En la película "*La negra Angustias"*, la protagonista habla de su pesar:

- *"Despierta lo ando soñando […] ¿cómo se llama eso?* Pregunta Angustias
- *"Le dicen amor y yo celo"* dice el Huitlacoche.

Angustias se descubre enamorada del profesor Manuel e intenta enamorarlo renunciando a su propias maneras masculinas y disfrazándose con toda la feminidad que nunca ha tenido, pero también intenta conquistarlo brindándole la protección económica ante la circunstancia de un Manuel doliente por la pérdida de su madre: *"ya le dije que lo quiero y además yo le ofrezco que…"*, protección que será un rasgo cultural y tradicional de masculinidad.

Ante la negativa del profesor Manuel y ser rechazada por sus diferencias ideológicas, Angustias llora hincada en un portal mientras los caballos de la causa revolucionaria avanzan, en una vista de plano medio donde se aprecia pisoteada como mujer. Pero la muerte de su escudero, la despierta al deber impuesto por la causa: *"viva la revolución", "viva México",* grita.

En "*Trotacalles"* se habla de la prostitución desde la mirada de las mujeres, las protagonistas en circunstancias diferentes, pero concluyendo en la misma actividad. Hablar de prostitución en esa época es hablar de las mujeres como objeto del deseo. Tocar el tema de la prostitución en un cine con una intención educativa bien definida, implica caer en la moraleja del bien y el mal en torno a la mujer y su cuerpo; sin embargo acercarse al tema a partir de la mirada de las protagonistas, permite conocerlas en su circunstancia, lo que aleja la lectura del juicio polarizado.

El discurso patriarcal a la vivencia del deseo tiene un tinte moralista. En la película se externa por el fondo musical repetitivo y didáctico:

> *"Trotacalles,*
> *nunca esperes mañanas luminosas,*
>
> *si vagar por la noche es tu destino,*
>
> *porque eres basura del camino.*
>
> *Trotacalles,*
>
> *tiende a Dios tus manos tan impuras,*
>
> *por si él te concede su perdón"*

Visión que señala la condena social de quien ejerce el oficio, sin importar la circunstancia que la lleve a desempeñar dicha actitividad.

Elena que se auto-define como "práctica", se ha casado con el viejo y millonario Faustino por interés, pero cuando conoce a Rodolfo decide ir tras su amor y lo externa así:

> *"Creí que iba a aprovecharse de la ocasión de estar con una mujer casada […] supuse que no estando el jardinero intentaría cortar la fruta".*

Elena camina tras su deseo y no duda en expresarlo abiertamente, de manera que rompe con la representación clásica donde son los hombres quienes generan la acción. En otro momento le dice a su amante Rodolfo:

> *"…no fue el destino, te había visto varias veces, me gustaste y recuerda que francamente te invite a venir […] seguramente creíste que me estabas seduciendo, tu comedia fue buena, pero fui yo quien buscó la aventura".*

Elena decide hacerse de un amante, decide robar al marido y arma el plan de escapar con Rodolfo para “vivir su amor”, sin embargo, cuando tiene miedo de ser descubierta por su esposo en el engaño, intenta romper la relación con Rodolfo para no perder el status económico que tanto trabajo le ha costado:

> *“Nuestra aventura pone en peligro mi nombre y mi situación, ¿entiendes porqué debo acabar?”*

Elena tiene claro su objetivo en la vida, expresa sus deseos y necesidades por lo que no le importa pisotear a su propia hermana, incluso a su esposo Faustino cuando decide robarle acciones y escapar con Rodolfo.

María, la hermana pobre y prostituta, se redime al entender que la palabra trotacalles es definición que corresponde también a Elena, por lo que María se dice a si misma: *“trotacalles las dos, solo que yo lo soy por hambre y tú por vicio”.*

De igual manera, mientras la amiga prostituta de María muere, se escucha un dialogo que fue motivo de la desgracia de María, pero será profético a la suerte de Elena: “*Vivir el deseo fue su perdición”.*

En “*Nocturno a Rosario”*, se muestra a Rosario de la Peña quien es una mujer culta, que atrae a lo más valioso del mundo intelectual decimonónico en México. El poeta Manuel Acuña la desea. Ella se sabe una musa, se sabe bella

y se sabe conocedora de las artes, por lo que exige, juega y manipula a los hombres que la rodean, incluso a Manuel con el que coquetea y después rechaza.

Ante la imposibilidad de ser correspondido en el amor, en el espacio privado de su habitación, Manuel se permite ser dueño de la representación del cuerpo de su musa a través de un dibujo que decora las paredes en un evidente acto escoptofílico.

Tanto Laura como Soledad, viven su deseo de diferente manera. Laura encuentra el sentido a la vida a través de la poesía y cuando se separan, tiene ya decidido lo que hará, en una vida que ella está decidiendo en un rumbo que no lo incluye. Soledad disfruta sus encuentros amorosos con Manuel, pero sabe de las diferencias entre ambos, no hay decepción, sólo la vivencia del amor que ella le profesa.

Cuando el poeta, necio a sus impulsos intenta besar a Rosario, ella no sucumbe al deseo que no siente, por lo que se revela y de manera firme impone su voluntad. Ante el rechazo, Manuel Acuña decide suicidarse en completa soledad y oscuridad, en el ambiente de la nostalgia de los poetas de su época, frente al cuadro que muestra el desnudo imposible e idealizado de su musa.

Pero en *“Nocturno a Rosario”* se expresa el deseo masculino. La representación más evidente de la sexualidad y el deseo son mostrados cuando Manuel seduce a la doliente Laura ante la muerte de su padre. Manuel concede tiempo a la seducción a través de caricias tiernas, a manera de protección ante una recién huérfana Laura y como modo de consuelo ante la pérdida de su padre. Ante el amor que le profesa a Rosario, Manuel desemboca su pasión en poemas y arrebatos físicos, mismos que lo acercan a la protagonista como invitado a sus tertulias.

En “Lola Casanova”, la protagonista es el objeto de deseo de un gran número de hombres que la pretenden. Nestor Ariza hace todo por comprarla ante la inevitable bancarrota del padre de Lola, así como Juan Vega debe defender la honra de su amada de las malas intenciones de otros hombres. Pero Lola Casanova se niega a sucumbir a los deseos de otros; es Coyote Iguana a quien ama y por quien decide asumir una cultura diferente a la suya. El guerrero la desea y ofrece un alto precio a la madre consejo para que le permita tomar a Lola por esposa: la cabeza de Nestor Ariza, el hombre con quien Lola iba a casarse y responsable de matanzas seris.

La directora otorga a sus mujeres de la ficción la posibilidad de expresar el deseo y en el caso de los hombres que en las diferentes historias formarán pareja con la protagonista, se muestra un trabajo de seducción más elaborado y que se construye por momentos, ya sea el caso de Coyote Iguana, Manuel Acuña el poeta o Rodolfo el proxeneta. Sin embargo, es también interesante el dato de que sea el profesor Manuel de “La negra Angustias”, un hombre que no sucumbe al deseo que le propone la protagonista, pues se refuerza la idea de la diferencia, en términos de discriminación de raza y género.

6.3.4 Mujeres como pluralidad

Decir mujer, es diferente a decir mujeres. De lo singular a lo plural, hay una gran diferencia con matices que muestran variedad. Dentro de la crítica deconstructiva, es importante ir en contra de las generalizaciones que etiquetan

y ocultan la complejidad humana. El cine de Matilde Landeta, muestra variedad en las representaciones de mujeres en cada una de sus películas. Ser mujer en un ámbito urbano y rural plantea encrucijadas distintas, así como resoluciones que dan respuesta a la adaptación al medio y a la expectativa social.

En "*Lola Casanova"* se percibe la pluralidad desde el contexto del sujeto. La protagonista representa la modernidad frente a la visión tradicionalista de las mujeres de la tribu.

Sin embargo, Lola entabla una relación empática con el resto de mujeres que se muestran ávidas de conocer sus costumbres. Sin embargo, Lola es también receptiva a esa nueva cultura que se abre ante ella, por lo que la protagonista manda un mensaje a su enamorado Juan Vega, explicando las diferencias culturales y porqué decide quedarse con los "seris", lo que hace evidente la aceptación del entorno:

> *"…dile que entre los seris, he encontrado la felicidad, que no vuelva nunca. Que si el hombre mata es en defensa propia, entre ellos se respeta lo ajeno y no se cubre el robo con puñados de plata".*

Este acto de Lola, es una valoración de la diferencia, donde reafirma la pureza de acciones contra la corrupción como adjetivos de dos culturas que se contraponen.

Cuando Lola decide casarse con Coyote Iguana, se viste a las maneras de las mujeres de la tribu, lo cual es un vestido blanco y corto. En un primer momento, Lola se percibe desnuda, pues las políticas del cuerpo visible chocan con sus costumbres de criolla, sin embargo, entiende que al casarse con Coyote Iguana, se casa con la tribu y se asume como una más.

En la *"Negra Angustias"* se muestra la diferencia de razas. La protagonista es diferente a las demás mujeres de la comunidad pues es hija de un hombre de raza negra, donde su color de piel, así como el cabello corto y ensortijado dan pruebas de su origen. Ser "diferente" en una comunidad de tradiciones arraigadas, supone para Angustias el alejamiento de los rituales cotidianos de la comunidad, como lo es lavar ropa en el río. El trato de las demás mujeres es de segregación por verse y pensar diferente.

Situada en un entorno campesino, la película se inserta en una época donde los matrimonios se realizan por conveniencia de los padres. Sin embargo, Angustias no quiere casarse como es la costumbre en la comunidad, ni está acostumbrada a la sumisión, por lo que ante la negativa a la petición de matrimonio, es repudiada por el resto de mujeres.

En el mismo film, hay otras mujeres "diferentes" en la representación clásica del género: cuando Angustias es descubierta por un hombre, después de haber huído por matar a quien intentó violarla, es llevada a casa de una mujer de "dudosa" reputación, una matrona que intentará someter a Angustias a su servicio, con la crueldad de aprovecharse de su situación de desamparo.

Romper la mirada que generaliza a las mujeres es búsqueda de la obra de Matilde Landeta. En "*Nocturno a Rosario"* se muestra la pluralidad desde el oficio, pues hay una ruptura al quehacer tradicional asignado a las mujeres: Laura descubre su talento en la escritura motivada por Manuel Acuña, por lo que se descubre como inteligencia brillante frente a sus amigos. La concepción de Laura, es mucho más amplia y rica que en el resto de personajes femeninos, pues tanto Manuel, como su amigo Agustín, valoran a Laura por características mas allá de lo permitido en la época y en el bajo estrato social al que ella pertenece. Manuel expresa: *"Ella piensa, discute y no igual que*

nosotros". Mirada que valora no solo la inteligencia, sino el encuentro de dos visiones de género distintas.

Rosario de la Peña es una mujer culta que convoca y evalúa el talento del séquito de escritores que la alaban en cada tertulia. Pero Rosario no solo es belleza de simpleza decorativa, la protagonista piensa, decide, crítica y fiscaliza las acciones y trabajo de sus amigos poetas.

En *"Trotacalles",* ambas hermanas se contraponen en carácter y las circunstancias las inducen a tener objetivos diferentes de vida, aunque se muestra la similitud del acto de prostitución en contextos distintos.

Sin embargo, cuando una madura prostituta muere acompañada de sus compañeras de oficio, se muestra la variedad de las mujeres que están insertas en la actividad, al mostrarse diferencias en edad, alturas, grosores, siendo diferentes pero similares en circunstancia, en oficio, en abandono a su suerte en la oscuridad del trabajo callejero. La historia de la difunta, es relatada por una prostituta anciana, quien marca un contraste con el estereotipo del género y del oficio, lo que revela una mirada no unitaria de las mujeres, sino amplia, variada y compleja.

Las mujeres de Matilde Landeta, tienden a la complejidad no unitaria, sino plural. Su trabajo creativo tiene origen desde la escritura de un guión que permite esbozar a mujeres en circunstancias específicas y que caminan de la mano con una realidad más cercana desde su experiencia.

Sus historias se alejan de la mirada que juzga, para plantear un discurso de las circunstancias y así entender las acciones de sus protagonistas.

Revalorar la obra de Matilde Landeta conlleva a destacar a los personajes excluidos tradicionalmente desde la producción a lo largo de la historia, pues a través de su biografía, se hace evidente el largo camino hacia la equidad.

VII. CONCLUSIONES

Hablar de lo que no se ha hablado, mostrar lo que no se ha visto en la representación de las mujeres es un reto y mejor dicho, una oportunidad. La posibilidad de andar por el camino de la crítica y develar “el campo ausente” de la representación de las mujeres, implica un ejercicio espectatorial de entender el discurso referencial de la imagen, así como el discurso que desde emisión se elabora. Quién lo hace, porqué, cómo, con qué, son detonadores que facilitan el acercamiento a la imagen y su fenomenología.

Hablar de lo ausente, supone saber que es lo presente, por ello, el trabajo de investigación deambuló por los caminos del cine mexicano de la época de oro para comprender el discurso generado de tipo social, político y cultural.

Buscar el campo ausente de la representación de las mujeres, es aportar a un sujeto cultural que aunque ha sido mostrado y sobre-expuesto en los medios en extremo, no ha sido complejizado con la importancia que merece, ya que tal exceso al que ha sido sometido, solo ha mostrado a un sujeto encasillado en roles estereotipados, limitado en cuanto a sus posibilidades reales e imposibilitado a autodefinirse y nombrarse.

Aterrizar la presente investigación en el vasto universo del cine de la época de oro en México, atendió a dos inquietudes: por un lado, el ser una época de grandes cambios y riqueza artística que marcó mis recuerdos de infancia y seguramente mis configuraciones culturales; pero por otro lado, por ser el entorno referencial a la obra de la pionera cinematográfica Matilde Landeta, quien fuese precursora de la mirada crítica a los constructos que el cine clásico difundía y promovía como imaginarios del ser hombre y mujer en México, así como imaginarios de nación.

La obra de Matilde Landeta debe ser valorada desde un ámbito histórico por el momento en el que se inserta su pensamiento y lucha a contracorriente, haciendo un aporte palpable a los estudios de género. Revalorar la obra de Matilde Landeta invita al rescate de las miradas perdidas y excluídas de la producción a lo largo de la historia, pues su biografía es evidencia de las

luchas, triunfos y sinsabores de las mujeres en el ámbito de la producción que también demuestran el largo camino hacia la equidad.

Pero desde un ámbito estético y artístico, su obra se torna innovadora y de gran riqueza para los estudios feministas desde el ámbito de la representación.

Acerca de la imagen y posición de la mujer, podemos concluir que Matilde Landeta ha querido revertir ese constructo cultural creado por el cine de la época, por lo que sus protagonistas son mujeres, son sujetos que mueven la acción dramática, que deconstruyen el rol pasivo, que desean y actúan en función de sus deseos.

En cada historia, sus protagonistas son mujeres que confrontan el orden social, pues hablan, piensan y desean, que hacen evidencia de su capacidad de líderes, así como de lo limitados que son los constructos culturales femeninos y masculinos.

Por lo que en su obra y en la historia de su vida, Matilde Landeta es transgresión a la norma, es camino y propuesta. Por ello, es importante conceder importancia a las mujeres que buscan desde cada espacio –en el ayer, en el hoy, en el mañana- una definición más real, más justa y equitativa, elaborando a su manera un camino de autodefinición. Escritura necesaria ante el rezago y los temas pendientes que hablando de mujeres, esto genera.

En general, la obra de Matilde Landeta, desde la idea del cine de autor, deambula en torno de las diferentes problemáticas de la representación que aborda la teoría fílmica feminista, por lo que, hacer evidente el hecho que denota inequidad, buscar la masculinización como representación opuesta y deconstructiva a lo femenino, así como buscar caminos alternativos de enunciación, son posibilidades que ven registro en las cuatro películas de la directora. Por ello las diferentes categorías de análisis del campo ausente de la representación, hacen una ironización general al supuesto cultural de lo femenino, pero también de lo masculino como constructo. Su obra incide sobre ciertas problemáticas en la representación de las mujeres que señala el *corpus* de la teoría fílmica feminista como son:

- la imagen de la mujer y su posición dentro de la narración,
- la representación como objeto del deseo,
- el realismo y sus efectos en la recepción,
- la mirada univoca y generalizadora de las mujeres,
- así como la definición de una estética femenina.

(Millán, 1999).

Matilde Landeta otorga a sus mujeres de la ficción, la posibilidad de ser protagonistas, de contar sus historias, de la posibilidad de mirar y desear; pero también abre el escenario de la representación para mostrar el espectro de la diversidad de las mujeres relacionadas con la pertenencia a una raza, clase u oficio, así como del ser mujer en entornos radicalmente opuestos.

Sin embargo, este documento ha tratado de develar que la representación de las mujeres aterriza en una mirada corta y simple, unificadora del sujeto que muestra estereotipos que parcializan y limitan al sujeto. La rigidez de la mirada unitaria no permite la complejidad del sujeto femenino. Se es o no se es. Confrontar la mirada única y despertar la interrogante de la duda que genera la variedad, es parte de la riqueza de estudios que abordan la importancia de mostrar la pluralidad de las mujeres.

Por lo que mujer es diferente a mujeres. Una no puede hablar por todas. Lo plural habla de la riqueza de la diversidad. La necesaria presencia de la diferencia en los medios, aporta a la normalización de quienes han estado ausentes del discurso de la cultura. La mujer en los medios de comunicación se reduce a una ausencia de historia marcada en la piel, un tipo de representación elitista ajena a la etnia dominante en el país y a una preferencia marcada como heterosexual.

Por lo tanto, la enunciación desde la experiencia femenina en la emisión, conjuga el saber desde la propia piel o de primera mano, de la subjetividad y la tesis deconstructiva.Las diferencias entre el cine de Matilde Landeta y el cine de la época de oro, pueden ser vistas desde dos ópticas:

En cuanto a las representaciones de las mujeres. La concepción de las mujeres como sujetos complementarios al héroe fue la propuesta de roles en el cine de la época de oro. Matilde Landeta busca una representación de sus mujeres bajo una visión menos estereotipada y a favor de una reivindicación del género, por lo que sus protagonistas hablan, deciden y desean, tienen voz propia; son de carácter fuerte, decididas y firmes en sus convicciones, no temen tomar decisiones y dirigir la acción, se expresan y van tras sus deseos.

En cuanto a la narración. La narración clásica dentro del Modelo de Representación Institucional, induce al castigo de quien transgrede las normas en un discurso de época. Matilde Landeta, desea que sus historias muestren una imagen más real de las mujeres, que en exceso han sido estereotipadas. Por lo que las películas, no se ubican dentro de una moral que designa como buenas o malas las acciones de sus protagonistas.

Según lo expresado en capítulos anteriores, la obra de Matilde Landeta representa la idea del "*cine de mujeres",* pues se observa esa crítica a la concepción femenina en el mundo masculino. Por lo mismo, fue necesario abordar su obra desde la perspectiva de cine de autor, por la crítica social en sus películas, visión que externaliza en los diálogos, de los cuales ella fue la responsable creativa, pues fue también la guionista de los mismos. Adaptar las historias a la defensa de una tesis particular dota a su obra de un valor histórico desde los estudios de género por la transgresión y propuesta mostrada.

En especial, "*Lola Casanova"* y "*La negra Angustias"* son muestra de la crítica deconstructiva a las estructuras sociales y concepción de las mujeres del cine de su época, siendo interesante el dato de que ambas películas son sus primeras producciones y muestran una intención bien definida de marcar cambios en la construcción y la representación de las mujeres en el cine mexicano.

En general, las mujeres y sus acciones no son evaluados moralmente desde la emisión, es decir, desde la escritura de las historias y la mirada de dirección, pues se exponen las circunstancias y explicación a las decisiones de las

protagonistas, lo que facilita una identificación de los personajes con los espectadores.

La ruptura a la estigmatización de las mujeres es otro elemento recurrente en su obra. Cuando a petición de Luis Spota decide filmar *"Trotacalles",* decide hacer una lectura diferente del oficio de prostituta, en busca de la comprensión a las circunstancias. En "*Nocturno a Rosario"* no hay una crítica social a Laura, ni a Soledad quienes han tenido relaciones sexuales con Manuel sin estar casados, ni siquiera el amor aparece como justificación, siendo un hecho transgresor para los tiempos de la ficción. Los escenarios para Matilde Landeta son simbólicos y juegan de la luminosidad a la oscuridad como posibilidad de sumar a la narración, siendo espacios que ayudan a entender las circunstancias de sus protagonistas. En sus historias no existe una moral de lo bueno o lo malo, sino de la circunstancia.

Los elementos de ruptura y confrontación en la obra de Matilde Landeta son:

- ✓ La mujer como personaje principal.
- ✓ La mujer como elemento que mueve la acción dramática.
- ✓ La concepción de la mujer como un ser capaz de tomar sus propias decisiones.
- ✓ La mujer capaz de externar sus deseos.
- ✓ La mujer firme en sus convicciones.
- ✓ Replantear los roles de género
- ✓ Mostrar la feminidad como constructo
- ✓ Mostrar la variedad en las representaciones de mujeres

Las mujeres de la ficción que construye Matilde Landeta en su obra, rompen con la representación y narración tradicional de las mujeres en el cine de época, por lo que es una pionera del concepto *cine de mujeres,* siendo una definición que se otorga al cine de ruptura, aquel que confronta la mirada clásica patriarcal y propone nuevos lenguajes y definiciones al género.

La obra de Matilde Landeta hace una crítica a la construcción de la feminidad, haciendo ironía del constructo dulzón y que permite la humillación por amor, tal es el caso de “La negra Angustias”.

El análisis de sus textos fílmicos como discurso determinan una primera etapa de crítica en cuanto a producción, según la teoría fílmica feminista. Estas posturas críticas ante los medios, ante la imagen, ante la definición del ser mujer, nos hace entender que en la forma, hay mucho de contenido.

Ante lo anterior, es necesario reflexionar sobre la imagen de mujer y el discurso que genera, pues tales configuraciones influyen en la percepción del espectador, sus constructos mentales y las relaciones interpersonales, en la organización de los deberes y responsabilidades, pero también determinan parte de la psique del individuo para entender y afrontar ese mundo con configuraciones como: *“las mujeres nacimos para sufrir”, “al cabo que es mujer”, “al cabo que es hombre”, “los hombres no lloran”, “aguántese como los machos*”, etc. y que son predominantes en México hasta nuestros días.

Los medios han omitido la complejidad de las mujeres, idea que se ha generalizado y ha tenido un rasgo definido: raza blanca, heterosexualidad, juventud perenne. Por lo que a nivel mediático, esto se conforma como una violencia simbólica que rechaza y muestra supremacía a ciertos grupos culturales y sociales.

La mujer como misterio que no ha sido definido desde el ámbito de la representación, requiere un ejercicio de escritura, análisis y un grado de complejización profundo. Es por ello, que cada una de las categorías de análisis, señalan un camino que debe ser andado para experimentar en sus posibilidades discursivas, así como no discriminatorias. La falta de pluralidad, solo demuestra la ausencia del colectivo mujeres, que implica: complejidad, variedad por grupo social, étnico, económico, ocupacional, geográfico, etc.

No abrir el escenario de las representaciones mediáticas a la pluralidad y a la belleza de la diferencia, seguirá generando racismo y discriminación, así como un tipo de violencia simbólica que el mismo entorno mediático o urbano genera con sus habitantes, al decir a través de sus representaciones lo que es bello o

feo, tal es el caso de México con modelos y actrices rubias como ejemplo, lo que choca con la raíz indígena predominante.

Abordar los distintos espacios ausentes en la representación de las mujeres, supone un camino necesario para andar. Entender la feminidad como constructo es convocar a las mujeres a esbozarla y definirla. Hablar desde nuestra subjetividad es abrir la puerta a la complejidad del sujeto y su circunstancia, es andar el camino del respeto y la tolerancia.

Otorgar el reconocimiento al papel de las mujeres en la historia de la cultura, es abonar al ejercicio de equidad entre géneros. Hacer visible el deseo en las mujeres, es reconocer a un ser humano con derechos y necesidades, es caminar en un territorio inexplorado. Mostrar la pluralidad del colectivo mujeres es dar voz a la diferencia, a la igualdad, al abanico de posibilidades del ser humano.

De ser posible la apertura mediática, se abriría la puerta a la complejidad del sujeto con miras a la construcción de una sociedad tolerante. Veríamos que el aumento de la edad es una oda a la experiencia que merece llevarse con respeto y dignidad, mas no con misterio y vergüenza que debe pelearse con cirugías estéticas; entenderíamos que la belleza es relativa y sus configuraciones constructos; así como valoraríamos la edad como fuente de conocimiento, como el lápiz de un libro que escribe su historia; pero aún más, antes de juzgar, críticar o enunciarnos frente a un hecho, valoraríamos la experiencia o el fenómeno, dentro del contexto que le da nombre y sentido.

Hablar de la experiencia femenina desde la mirada de quien lo vive, es entrar en un discurso subjetivo. Imaginar por un momento la experiencia de ser mujer, de parir, de trabajar, de pensar, de explorar, de vivir en un entorno indígena, rural, urbano, en la vejez, la juventud, la madurez o la niñez, siendo un ejercicio que da respeto a las diferencias y resalta el valor de lo complejo que son las circunstancias y las experiencias.

El largo camino para dar forma a lo que no ha sido nombrado, es un ejercicio urgente que compete a las mujeres únicamente. Definirse como colectivo, desde lo general a lo particular, con las distancias, las diferencias, las

similitudes, en una experiencia de escritura lingüística o en imágenes, es empezar a andar el camino de la definición.

Trabajar la deconstrucción de la representación de las mujeres, es una apuesta por la evolución de las sociedades en un ámbito de tanta influencia como lo es el cine y el escenario mediático. Por lo que cualquier evolución como sociedad, debe venir de la mano de una apertura mediática, que valide y apoye nuevos caminos para la discusión y para la complejización del sujeto social, en específico del sujeto mujer.

Sin embargo, dentro del estudio del "cine de mujeres" y como espectadora cinéfila, ha sido agradable descubrir rupturas en la representación y en la narración, a través del trabajo de importantes directores -que haciendo cine en México- confirman que entre la autoría y la intencionalidad, es esta última la que cobra sentido deconstructivo, al llevarse a cabo de manera consciente; muchos de ellos, quizás sin tener la intención de "hacer" un cine con la etiqueta de "cine de mujeres", si han mostrado la intención de complejizar al sujeto, de romper la mirada estereotipada y unificadora del género. Tal es el caso del cine de Arturo Ripstein (1943) y Jaime Humberto Hermosillo (1942), donde han dado cuenta de que el género es una construcción social de organización y han explorado con sus filmes los límites del deseo, la discriminación, las instituciones y el género como encasillamiento cultural del individuo.

Fotograma *"El lugar sin límites".*

Dir. Arturo Ripstein (1977)

También me parece interesante hacer mención de algunos otros como Carlos Reygadas (1971) o Michael Rowe (1971) que han mostrado historias que atienden a circunstancias y sujetos complejos, evidenciando las trampas de la estética mediática que condiciona nuestra percepción de la belleza, por lo que desde la experiencia de visionar sus films, el presente trabajo fue nutrido en interrogantes, pero también en respuestas sobre lo que a nuestra mirada chocaba por no haber sido naturalizado culturalmente, tal es el caso del film "Japón" y "Batalla en el cielo" de Carlos Reygadas, así como "Año bisiesto" de Michael Rowe.

Fotograma *"Japón".*

Dir. Carlos Reygadas (2002)

Visto de esta manera, el campo ausente de la representación y las distintas combinaciones entre las categorías de análisis: ser mujer-indigena-adulto mayor, con discapacidad, con alguna preferencia sexual específica, etc; muestran un ser humano complejo y con derechos. Por lo que normalizar su presencia en el escenario de la representación de los medios, sería una muestra de apertura, respeto y no discriminación; hecho que haría visibles a los sujetos ausentes de nuestra cultura (no solo femeninos): mujeres, adultos mayores, niñas, niños, jóvenes, indígenas, personas con discapacidad, con diferentes preferencias sexuales, trabajos, oficios, circunstancias, de ámbitos urbanos y rurales, que hablen de sus experiencias, de sus deseos, necesidades, preocupaciones; ejercicio y camino único que mostraría la riqueza de la pluralidad de voces, la variedad como camino de conocimiento y la comprensión de que necesitamos romper la idea unificadora por ir en contra del ser humano real y con circunstancias.

Hablar de la representación en los medios y del impacto que tiene en ciertos públicos generando la idea de verdad en lo que se percibe, es tocar mi propia subjetividad y entender la configuración de mi misma en cuanto a ser, desear, enunciar y valorar la diversidad como categorías abordadas. Es aportar un grano de arena a la lucha de las mujeres y sus temas pendientes. Es creer que con trabajos como este, se aporta al mundo de la evolución de las sociedades y sus constructos culturales, pero más importante aún, es creer que aporto a un mundo que busca la equidad, en donde todas las voces respeten y valoren “lo diferente”.

Conocer el trabajo de pioneras, así como de teóricas que me antecedieron y sustentaron el quehacer de cuestionar las representaciones, es una experiencia que me hace valorar mi género y que me compromete a seguir un camino que no acaba con este documento, pues entiendo que la conclusión de una tesis doctoral no es fin, es el inicio de un camino en la investigación.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Aceves, J. (1998): “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación” en Jesús Galindo Cáceres. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación.* México, Addison Wesley Longman. pp. 207-252
- Aguilar, P. (2002) “Cine de mujeres para todas, por favor” en *Diez años de la muestra Internacional de filmes de mujeres de Barcelona.* Paidos. España pp 67-76
- Alcoff, L., (1989): “Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista”en *Feminaria* No. 4 Año II,, Buenos Aires, pp 1-18
- Alvira, P. (2012): “Modelo, variantes y ruptura en el periodo clásico del cine argentino: Demare, Soffici, Del Carril” en *Zer*. Vol17- Núm 32, pp.157-169 ISSN 1137-1102
- Amador Carretero, M. (1996): “El cine como documento social: una propuesta de análisis**”** (Ejemplar dedicado a: Imagen e historia) Nº 24, [Fecha de consulta 9 de junio 2014] , págs. 113-146 Disponible en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=184946
- Arredondo, I. (2001): “Palabra de mujer. Historia Oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)”. Madrid, Frankfurt, México: Iberoamericana,Vervuert, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Aumont, J. (1983): “Le point de vue” en *Comunications* num38 Enonciation et cinema, Paris : Editions du Seuil.
- Aumont, J. (2006): “*A quoi present les films*”. Paris: Séguier.
- Aumont, J. et Marie Michel (1988): “*L´analyse des films*”, Paris: Nathan.
- Ayala Blanco, J. (1968): “*La aventura del cine mexicano”*. México: Ediciones Era.
- Ayala Blanco,J. (1986): “*La condición del cine mexicano”*. México: Posada
- Ayala Blanco,J. (1994): “*La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo”*. México: Grijalbo.

- Barthes, R. (1986): “Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces”. Barcelona: Paidós.
- Bonfil, C. (1994): “De la época de oro a la edad de la tentación” en *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. México: Ediciones el milagro/IMCINE.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995): “El arte cinematográfico”. Barcelona: Paidós.
- BURCH, N. (1987): “El tragaluz del infinito”. Madrid: Cátedra.
- Cagliostro (1947): “Mi querido Indio Fernández”, en *De Lunes a Domingo, El Cine gráfico,* núm. 732. Año XV. México.
- Camí-Vela, M. (2001): “Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90”. Madrid: Ocho y medio
- Casetti, F. (2000): “Teorías del cine”. Madrid. Cátedra.
- Castejón, M. (2004): “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres” en *Berceo*. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades. Nº 147, 2 ª Sem.
- Castellanos, R, (1975): “Entrevista de prensa”, en *Poesía no eres tú*, México: FCE.
- Castro Ricalde, M. (2002): “Feminismo y teor*ía cinematográfica” . Escritos, Revista de Ciencias del lenguaje*. Num 25. Enero - junio. pp. 23-48
- Castro, Ricalde, M. (2005): “El feminismo y el cine realizado por mujeres en México” en *Razón y palabra.* Agosto-septiembre. núm 46, México, www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro.html. Fecha de consulta: 11/08/2011.
- Catalá Domenech, J. (2005): “La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual”. Bellaterra: Universitat Autónoma de Barcelona
- Chárriez, M. (2012) “Historias de vida: una metodología de investigación cualitativa”. En *Revista Griot* Volumen 5, Número. 1, Diciembre
- Chartier, R. (1992): “El mundo como representación Historia Cultural: entre práctica y representación”. México: Gedisa.

- Colaizzi, G. (2002): “Cine e Imaginario Sociosexual” en Selva M. y Solà A. (compiladoras) *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós. pp. 41-56
- Colaizzi, G. (2001): “El acto cinematográfico. Género y texto fílmico”. *Lectora 7.* España
- Colaizzi, G. (1995): “Feminismo y teoría fílmica” en *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme. pp. 9-35
- Damisch, H. (2005): “Montaje del desastre” en Cahiers du cinema, Numéro 599, mars, p.72-78 http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Montaje-del-desastre.html. Fecha de consulta 09/05/2014
- Dávalos, F. (1996): “Albores del cine mexicano”. México: Clío.
- De Lauretis, T. (1992): “Alicia ya no”. España: Cátedra.
- Doane, M.A., “The Desire to desire” en Colaizzi, G. (2002*): “Cine e Imaginario Sociosexual”* en Selva M. y Solà A. (comp.) *“Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona”.* Barcelona: Paidós. pp. 41-56
- Domínguez, H. (2011): “Cine mexicano entre 1940-1970” en *Programa de cómputo para la enseñanza Cultura y vida cotidiana 1940-1970, Historia de México II: Tercera unidad Modernización económica y consolidación del sistema político 1940-1970*. México: UNAM/Colegio de ciencias y humanidades.
- Dubois, P. (1986): “El acto fotográfico: de la representación a la recepción*”*. España: Paidós. ENERC. (s/a): “Análisis de lenguaje cinematográfico” Argentina, http://www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC_FE_Analisis_del_Lenguaje_03-04.pdf . Fecha de consulta 05/04/2011
- Foucault, M. (1992): “Microfísica del Poder”. Madrid: La Piqueta.
- Galindo, E. (1988): “Hacia una teoría de la imagen” en *Perfiles educativos,* núm. 41-42 julio-diciembre, México: CISE-UNAM, pp. 77-84
- Gallego, J. (2012): “Putas de película, cien años de prostitución en el cine”. Barcelona: Luces de Gálibo.
- García, Canclini, N. (1997): "Ciudades y ciudadanos imaginados por los medios". *Perfiles Latinoamericanos,* num. diciembre-Sin mes, pp. 9-24.

- García Riera, E. (1993): “Historia Documental del Cine Mexicano”. Vol.4, 5, 6. México: Universidad de Guadalajara, CONACULTA
- Gardies, A. (1993): “Le récit au filmique: propositions”. Paris: Hachette
- Gaxiola, F. (1975). “Otro Cine”, No. 3, revista trimestral del F.C.E., julio-septiembre. pp. 12, [Consultado el 12 de junio de 2013] en http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LANDETA_soto_matilde/biografia.html
- Gómez Tarín, F. (2007): “Hacia un método de análisis del texto fílmico”. España, http://apolo.uji.es/fjgt/Covilha%20analisis.pdf Fecha de consulta: 12/04/2011 de abril)
- Grandes, A. (1996): “Malena es nombre de tango”. España: Tusquets.
- Gubern, R. (2005): “La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas”. Barcelona: Anagrama
- Haskell, M. en Colaizzi, G. (2002): “Cine e Imaginario Sociosexual*”* en Selva M. y Solà A. (compiladoras*) Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, Barcelona: Paidós. pp. 41-56
- Hernández, G. (1999): “Matilde Landeta 1913-1999” http://www.jornada.unam.mx/1999/03/01/creadoras.htm. Fecha de consulta: 06/02/2011
- Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (s/a): “Más de cien años de cine mexicano, Directores mexicanos: Matilde Landeta” http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/matilde_landeta.html. Fecha de consulta: 22/01/2010
- Irigaray, L. (1992): “Yo, tú, nosotras”. Madrid: Catedra/Universidad de Valencia/Instituto de la mujer.
- Johnston, C. (1973): “Notes on woman´s cinema”. Londres: Seft
- Jones, A.R. (2001): “Escribiendo el cuerpo hacia una comprensión de L´Ecriture Femenine” en Marisa Navarro (comp.). *Nuevas direcciones.* México: FCE.
- Kuhn, A. (1991): “Cine de mujeres. Feminismo y cine” en *Signo e imagen 25* .Madrid: Cátedra
- Lamas, M. (1999): “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género”, en *Papeles de población*, núm. Julio-septiembre, pp.147-178

- Lauretis, T. (1992): “Alicia ya no” en *Feminismo, Semiótica cine. Colección Feminismos*, España: Cátedra, Universidad de Valencia.
- Lazo, C. (2008): “El proceso de recepción televisiva como interacción de contextos”. en *Comunicar,* vol. XVI, núm. 31, pp. 35-40. Grupo Comunicar. Andalucía, España
- Lozano Rendón, J. (1996): “Teoría e investigación de la comunicación de masas”. 1ª Edición, México, Alambra Mexicana, 1996, 233 páginas.
- UNAM, (s/a): “Landeta, Soto, Matilde”. México http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LANDETA_soto_matilde/biografia.html Fecha de consulta: 06/02/2011
- Martón, J. (1983): “El historiador y el cine” en Joaquin Romaguera y Esteve Riambau (1983): *La historia y el cine.* España: Fontamara. pp. 14
- Maule, R. (2008): “La autoría de las mujeres en el cine y la brecha franco-americana: el discurso y la historiografía cinematográfica feminista en Francia y Norteamérica”.*La ventana* [online]. vol.3, n.28, pp. 24-55.ISSN 1405-9436.
- Michel, M. (1994): “Una nueva cultura de la imagen”. UNAM,UAM
- Millán, M. (1999): “Derivas de un cine en femenino”. México: PUEG/Miguel Angel Porrúa.
- Monsiváis, C. (1994): “Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla” en *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. México: el milagro/IMCINE.
- Mulvey, L. (1988): “Placer visual y cine narrativo”, *en Eutopías* 2ª. Época, Volumen 1. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica
- NIETO TAMARGO, A. (1989): "Difusión informativa" en *Communication and Society / Comunicación y Sociedad*, vol. II, n. 1, , pp.51-68.
- Orozco, G. (1997) “Medios, audiencias y mediaciones” en *Comunicar* [en linea] 1997, (marzo) : [Fecha de consulta: 10 de junio de 2014] Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15800806> ISSN 1134-3478
- Oroz, S. (1995) “El cine de lágrimas de América Latina”. México: U.N.A.M.

- Peguero, R. (1997): “Homenaje a la realizadora de La negra Angustias en la Cineteca Nacional” en *La Jornada,* 19/08/97. México.
- Pérez Cortés, F. (2001) “El diseño de la feminidad”. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Quiroz Arroyo, M. (1995): “María Novaro: mi tema es México. Estamos eliminando la autocensura, afirma la cineasta” en *El Nacional.* 08/10/95. México
- Rabinovitz, L. “Past Imperfect: Feminism and Social Histories of Silent Film”, *Femmes et cinema muet: nouvelles problématiques, nouvelles methodologies*. Número especial de *Cinémas*16: 1, otoño, 2005, pp. 21-34.
- Scott, J. (2008): “El género, una categoría útil para el análisis histórico*”* en *Género e Historia*. México: FCE, UACM. pp. 48-74
- Selva, M. (2005) “Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental” en Documental y vanguardia de Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds) Madrid, Cátedra.
- Selva, M. y Anna Solá. (2002): “El cine de mujeres es el cine” en *Diez años de la muestra Internacional de filmes de mujeres de Barcelona*. Paidós. España pp 19-28
- Torres, P. (2008): “La recepción del cine mexicano y las construcciones de género, ¿formación de una audiencia nacional?” en *Revista de estudios de género. La ventana*, núm. 27. pp. 58-103
- Tuñón, J. (1998): “Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952”. México: El Colegio de México, IMCINE.
- Tuñón, J. (2000): “Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández”. México: CONACULTA, IMCINE.
- Walder, Paul. “El cuerpo fragmentado” en *Polis,* Revista de la Universidad Bolivariana [en linea] 2004, 2 ( ) : [Fecha de consulta: 10 de junio de 2014] Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30500712> ISSN 0717-6554
- Zecchi, B. (2005): “Idiosincrasias fílmicas del cuerpo de la mujer por la mujer.” *En Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad,*

Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa y Pau Pitarch, eds. Barcelona: Ediciones ExCultura.

- Zunzunegui, S. (1996): "*La mirada cercana"*. Barcelona: Paidós. pp.51-52.